

# Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper

Katharina Voigt

Vollständiger Abdruck der von der TUM School of Engineering and Design der Technischen Universität München zur Erlangung einer

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigten Dissertation.

Vorsitz: Prof. Dipl.-Ing. Regine Keller

Prüfende der Dissertation:

1. Prof. Dipl.-Ing. Uta Graff
2. Prof. Dr. Philip Ursprung
3. Prof. Dr. phil. Dietrich Erben

Die Dissertation wurde am 21.06.2023 bei der Technischen Universität München eingereicht und durch die TUM School of Engineering and Design am 19.10.2023 angenommen.



IMPULSE UND DIALOGUE  
ZWISCHEN ARCHITEKTUR UND KÖRPER

**PRÉLUDE**

Terminologie

Unschärfe

Positionierung

Verortung

Zeitlichkeit

Sasha Waltz & Guests

Diversität

<b>I.</b>	<b>WISSEN DER KÖRPER</b>	<b>26</b>
<b>I.1</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>29</b>
I.1.1	Thema	
I.1.2	Format	
—	Wahrnehmen und Beobachten	
—	<i>Erleben und Spüren</i>	
—	Verwebung	
I.1.3	Struktur	
<b>I.2</b>	<b>INTERESSE</b>	<b>49</b>
I.2.1	Fragen	
I.2.2	Anliegen	
<b>I.3</b>	<b>KONTEXT</b>	<b>57</b>
I.3.1	Hintergrund	
Architekturwahrnehmung		
Visualität		
Korporalität		
Zeitgenössischer Tanz		
I.3.2	Diskurs	
Körper in der Architektur		
Architekturästhetik,		
Sinnlichkeit in der Architektur		
Wissen des Tanzes		
<b>I.4</b>	<b>PROZESS</b>	<b>83</b>
I.4.1	Methode	
Qualitative Herangehensweise		
Transdisziplinarität,		
Ästhetische Forschung		
Involvierung		
Crossmapping		
I.4.2	Vorgehen	

<b>II.</b>	<b>DIMENSIONEN DER KÖRPER</b>	<b>101</b>
	Unmittelbarkeit und Medialität	
<b>II.1</b>	<b>MODI DES KÖRPERS</b>	<b>105</b>
	Seinsweisen des Körpers	
	Ambiguität	
	Erleben und Lebendigkeit	
	Konvivialität und Enlivenment	
	Poiesis und Poetik	
	Lebendige Körper	
<b>II.1.1</b>	<b>Corpus</b>	<b>127</b>
	—— <i>Vergegenwärtigen verkörperter Erfahrung</i>	
	Körperverständnis	
	Sammeln und Bewahren	
	Resonanzkörper	
	Gehäuse	
<b>II.1.2</b>	<b>Leib</b>	<b>143</b>
	—— <i>Körper-Sein</i>	
	—— <i>Empfindungen und Empfindnisse</i>	
	Verkörpertes Wissen	
	Leibraum	
	—— <i>Durchlässigkeit</i>	
	Permeabilität	
	Leiblichkeit der Architekturwahrnehmung	
	—— <i>Bewegungssuggestion und Immersion</i>	
	Atmosphäre	
<b>II.1.3</b>	<b>Soma</b>	<b>175</b>
	—— <i>Physisches Denken</i>	
	Somatics	
	Sensomotorik	
	Denken des Körpers	

<b>III.</b>	<b>PERSPEKTIVEN DER KÖRPER</b>	<b>191</b>
III.1	KÖRPER IN DER ARCHITEKTUR	193
III.1.1	Körper als Vorbild	197
	Menschenähnlichkeit	
	Proportion	
	Körperhaftigkeit	
	—— Palimpsest menschlicher und architektonischer Figuren	
	—— <i>Spiegeln</i>	
III.1.2	Körper als Maßstab	211
	Maß und Abmessung	
	Reichweite der Sinne	
	Ansprechen der Sinne	
	—— Wahrnehmungsradien und architektonische Schichtung	
	—— <i>Vermessen</i>	
III.1.3	Körper als Akteure	227
	Körperpraktiken	
	Handlungsräume und Agency	
	Freiraum und Bewegung	
	Ereignis und Sequenz	
	—— Funktion und Nutzung	
	—— <i>Aneignen</i>	
III.1.4	Körper als Medium	247
	Eindruck	
	Ausdruck	
	Antizipation	
	—— Erleben und Kreativität	

III.2	ARCHITEKTUR DER KÖRPER	261
III.2.1	Formkörper	263
	— Körperfigurationen	
	— Körperformen	
	— Körpererweiterungen	
III.2.2	Physischer Körper	275
	— Gestalt	
	— Abmessung	
	— Einfügung	
III.2.3	Social Body	291
	Eco-Somatics	
	Innerlichkeit und Innigkeit	
	Bodies of Water	
	— Kollektive	
	— Konstellationen	
	— Begegnungen und Zwischenräume	
III.2.4	Body of Knowledge	315
	— Körper und Raum	
	— Gefäß und Gefüge	
	— Geste und Gestus	

<b>IV.</b>	<b>RELATIONEN DER KÖRPER</b>	<b>329</b>
<b>IV.1</b>	<b>ARCHITEKTONISCHES UND CHOREOGRAFISCHES DENKEN IN BEZIEHUNG</b>	<b>333</b>
	Architektur als Impulsgeberin	
	Lernen vom Tanz	
	Responsivität	
	Wissensträger	
	Ausdrucksform	
<b>IV.1.1</b>	<b>Wahrnehmung und Resonanz</b>	<b>343</b>
---	Seminar »Architekturperzeption«	
---	Seminar »Architektur Erfahrung«	
---	Auftaktseminar und Entwurf zentrale Masterthesis »Tanzhaus München - ein Ort für zeitgenössischen Tanz«	
<b>IV.1.2</b>	<b>Struktur und Raumzusammenhänge</b>	<b>371</b>
	Beobachten	
	Nachvollziehen	
	Entsprechen	
---	»Transposition x Pinakothek der Moderne«	
<b>IV.1.3</b>	<b>Architektonisches Gefüge und Materialität</b>	<b>377</b>
	Verkörpern	
	Korrespondieren	
	Partnering	
---	»Espaço. Som. Corpo«	
<b>IV.1.4</b>	<b>Konventionen</b>	<b>387</b>
	Folgen	
	Widersetzen	
	Konterkarieren	
---	»playing places«	



**IV.2 WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN ARCHITEKTUR UND TANZ**

393

**IV.2.1 Körper- und Raumbeziehungen in Wirken und Werk von *Sasha Waltz & Guests***

397

Raumgeben

Raumforschung

Dialoge

Bühnenraum

Tanztagebuch

Partitur

Arbeitsweise

Werkübersicht

**IV.2.2 Dialogische Beziehungen**

411

— *Sasha Waltz & Guests:*

»*Dialoge 09 - Neues Museum*«

<b>V.</b>	<b>DIALOGE DER KÖRPER</b>	<b>415</b>
V.1	KONZEPTION	417
V.1.1	Impulse zwischen Architektur und Körper	419
	Gespräch mit Sasha Waltz	
	Dialoge	
	Beziehung zum Raum	
	Prozess und Format	
	Handlungsperspektive und Erleben	
	Gehäuse und Objekt	
	Leere und Hülle	
	Tanz und Raum	
	Orte des Tanzes	
	Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch	
	Raumkörper	
	Analogien von Architektur und Tanz	
V.2	KONRETIION UND PERZEPTION	431
V.2.1	Raum- und Körpererleben im Tanz	433
	Gespräch mit Takako Suzuki	
	Alltagsräume	
	Sinnlichkeit	
	Kontext	
	Raumbeziehung und Prozess	
	Struktur und Improvisation	
	Begegnung mit dem Raum	
V.2.2	Erweiterung des tänzerischen Materials / Extending the Dance Material	455
	Gespräch mit Sofia Pintzou	
	Reaching and Falling	
	Encasing and Limitation	
	Perceiving Architecture	
	Gravity and Impulse	
	Listening and Dialogue	
	Architecture of the Body	
	Spatial Constellations	
V.3	REZEPTION	475

<b>VI.</b>	<b>IMPULSE DER KÖRPER</b>	<b>479</b>
<b>VI.1</b>	<b>POTENZIALE DER KÖRPER</b>	<b>481</b>
	Perzeption: Sammeln und Aufnehmen	
	Rezeption: Vergewärtigen und Reflektieren	
	Konzeption: Selektieren und Erkennen	
	Konkretion: Verknüpfen und Transformieren	
	<b>CODA</b>	<b>483</b>
	<b>APPENDIX</b>	<b>486</b>
	Dank	
	Quellen	



## PRÉLUDE

Im Zentrum der *Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper* steht die Frage nach der Rolle des Körpers in Geschichte, Diskurs, Entwurfspraxis und Forschung der Architekturdisziplin. Dazu wird insbesondere der Körper selbst befragt und die Vielgestaltigkeit des Körpers als Sensorium, Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodus, als Verkörperung des eigenen Erlebens, Erinnerns und Erfindens und als leibliche Verankerung von Selbst- und Weltwahrnehmung in den Blick genommen. In Bezug auf die Architektur wird der Frage nachgegangen, welche Möglichkeiten und vielleicht bisher noch nicht genutzten Potenziale das Wissen um die Leiblichkeit von Wahrnehmung und Kreativität – wie sie die Phänomenologie, Ästhetikphilosophie und Neurowissenschaften verdeutlichen – für die Architekturdisziplin und insbesondere für das architektonische Entwerfen und Gestalten bietet.

Bezogen auf den zeitgenössischen Tanz wird der Frage nachgegangen, welche Möglichkeiten somatische Praktiken und Körperarbeit eröffnen, um unvermittelt auf das implizite, verkörperte Wissen zugreifen zu können und die körperbezogene Wirksamkeit beziehungsweise das körperbasierte Erleben von Architektur zu befragen und zum Ausdruck zu bringen. Was also, so die zentrale Frage, lässt sich aus dem Tanz für die Architektur lernen? Und wie lässt sich das im zeitgenössischen Tanz so ausgeprägte Wissen über die dynamischen Wechselbeziehungen und systemischen Verwebungen von Körpern und Räumen in die Architekturdisziplin überführen?

Zur Beantwortung dieser Fragen werden die Sinnlichkeit und das leibliche Gebunden-Sein sensomotorischer Wahrnehmung und des Erlebens von Architektur in den Blick genommen und deren Zusammenwirken in der Erinnerung und Antizipation von Architekturen im Entwurfsprozess befragt. Die Möglichkeiten, welche der Tanz offenbart, um aus dem und mit Körper zu schöpfen und das dem Körper eingeschriebene, verkörperte und dem Körper eigene Wissen zugänglich zu machen, zum Ausdruck zu bringen und für die Architekturdisziplin fruchtbar zu machen werden untersucht.

Diese *Prélude* steht dem Text voran, um das Terrain des Forschungskontexts in groben Zügen zu kartieren und einige Ankerpunkte zur Terminologie und den Herausforderung der Unschärfe einiger Begriffe und Beschreibungen klärend beizutragen, die im Folgenden immer wieder auftauchen werden. Sie dienen der Orientierung und skizzieren den Denkraum in welchem diese Arbeit verortet ist.

Die hier gemachten kurzen Anmerkungen zur Sprache und Terminologie des nachfolgenden Textes werden selbstverständlich keineswegs allen Aspekten der Komplexität des Versprachlichens nichtsprachlicher Wissensformen – oder mit Polanyi gesprochen, dessen, was »wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen«,<sup>1</sup> – letztgültig gerecht. Doch ich hege die Hoffnung, dass sie die grundlegenden Absichten dieses Versuchs der Sprachfindung für das Nicht-Sagbare oder nur schwer zu verbalisierende deutlich machen mögen. Es ist mir ein Anliegen, Einblick in meinen Prozess der Findung von Sprache und Vokabular zu geben, um anhand dessen zu bezeugen, welche Entscheidungen mich zur Wahl bestimmter Formulierungen und Begriffe bewogen hat.

## TERMINOLOGIE

Im Folgenden wird all zu oft vom *Körper* die Rede sein. Wenngleich ich diese zumeist im Sinne der Definition des Leibes, als Modus des Körper-Seins und als »die Natur, die wir selbst sind«<sup>2</sup> anspreche, möchte ich – abgesehen von den Passagen die sich explizit auf den phänomenologisch geprägten Leib-Begriff und die entsprechenden theoretischen Positionen und Diskurse beziehen – beim Begriff des Körpers bleiben, da dieser in unserer Alltagssprache weit präsenter ist, als der des Leibes. Außerdem ist es mir ein Anliegen deutlich zu machen, dass mein Nachdenken *über den, durch den* und *mit dem* Körper nicht einen vermeintlich herausgestellten spezifischen Aspekt des Körpers mit dem Begriff des Leibes be-

---

<sup>1</sup> Polanyi, Michael: 1966, S. 14.

<sup>2</sup> Böhme, Gernot: 2019.

schreibt, sondern dass der uns vertraute und uns alltägliche, der physische ebenso wie der sinnliche Körper in all seinen vielfältigen Aspekten angesprochen ist. Als Körper sind im Nachfolgenden also die physisch-materiellen Körper unseres Verfasst-Seins, die Leiblichkeit des Körperseins, die Sinnlichkeit und Somatik des Körper-Erlebens sowie die vielfältigen Modi des Körpers und Verkörpert-Seins als Daseinsform, sämtlich unter dieser schlichten, alltäglichen Benennung zusammengefasst, um deutlich zu machen, dass es deren Facettenreichtum, Vielfältigkeit und Mehrdeutigkeit stets mitzudenken gilt.

Weiter werden unterschiedliche Dimensionen des Wahrnehmens und des gestaltenden Zum-Ausdruck-Bringens beschrieben. Diese sind insgesamt dem Feld der *Ästhetik* zugeschrieben, wobei ich mich vorrangig auf die ursprüngliche Wortbedeutung der *Aisthesis* als »Lehre von der Wahrnehmung bzw. vom sinnlichen Anschauen«<sup>3</sup> beziehe. Da ich mich weniger der Ästhetik im Generellen sondern vielmehr konkret und exemplarisch den ästhetischen Praktiken, der ästhetischen Forschung oder den ästhetischen Epistemen zuwende, liegt eine besondere Herausforderung darin, diese nicht synonym zu verwenden, sondern gegeneinander zu schärfen. Dabei ist es mir ein Anliegen eine möglichst präzise Differenzierung vorzunehmen zwischen ästhetischen Praktiken – als Arbeitsformen des sinnlichen Wahrnehmens und des gestalterischen Schöpfen aus der Erfahrung verinnerlichter und verkörperter sinnlicher Wahrnehmungen und ihrer assoziativen und kreativen Erweiterungen des entwürflichen oder künstlerischen Prozesses – und der ästhetischen Wissenskonstitution im Baumgarten'schen Sinne der *Aisthesis* als »Lehre von der sinnlichen Erkenntnis«, als »*scientia cognitionis sensitivae*«,<sup>4</sup> welche er der Logik, also einer »Lehre von der Verstandeserkenntnis«<sup>5</sup> an die Seite stellt. Dabei interessiert mich das Ineinander-Greifen von Erleben und Erfahrung, Erinnerung und Vergegenwärtigung, Imagination und Antizipation sowie deren Verankerung im Empfinden und Wissen des Körpers, der ihr Sensorium, Speicher und Medium gleichermaßen ist, sowie ihr Gegenstand, Werkzeug und Ergebnis.

Der von Alex Arteaga bereits 2010 mit seinem Beitrag »Künstlerische Forschung. Ästhetische Praxis als Sense-Making« im Rahmen eines Abendvortrags der *Schering Stiftung Berlin* aufgeworfenen Frage »kann die ästhetische Praxis als Forschung verstanden werden [und] in welcher Hinsicht ist zum einen die Produktion von Kunst als schöpferischer Prozess und zum anderen das Erfahren von Kunst eine Form der Erkenntnisgewinnung?«,<sup>6</sup> nehme ich mich vom Körper her an und untersuche sie im Kontext der Architekturdiziplin. Zentral ist dabei für mich, nicht etwa die ästhetische Praxis als Forschung umzudeuten, sondern das Wissen »sinnlicher Erkenntnis« herauszuarbeiten und sowohl anhand ästhetischer Praktiken als auch vor dem Hintergrund unterschiedlicher Forschungs- und Wissensdiskurse zu reflektieren. Bereits an dieser Stelle sei betont, dass es sich hier nicht um künstlerische Forschung handelt, sondern um ein qualitatives und ästhetisches Forschungsvorgehen, welches das Ineinander-Wirken von Wahrnehmung und Gestaltung, Eindruck und Ausdruck, Prozess und Ergebnis oder Perzeption und Konzeption untersucht.<sup>7</sup>

In vielen Bereichen dieser Forschung stellt sich die Herausforderung ähnliche Begriffe zu unterscheiden, sie also möglichst differenziert und nicht synonym zu verwenden: Neben Körper, Leib und Verkörperung, *Aisthesis* und Ästhetik, betrifft dies außerdem die Themenkomplexe erleben, erfahren und empfinden oder Erinnerung, Vergegenwärtigung und Antizipation. Hiermit sind unterschiedliche Grade der Verinnerlichung von Sensationen und Wahrnehmungen angesprochen sowie deren Weise sich dem Körper einzuschreiben, ihre Spuren im Wissen und Gedächtnis des Körpers zu hinterlassen oder diese Spuren nachzuzeichnen und auf sie zurückzugreifen.

<sup>3</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Ästhetik>, abgerufen am 03.11.2011.

<sup>4</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb: 1750/58, zit. n. Kutschera, Franz von: 1988, S. 1.

<sup>5</sup> Kutschera, Franz von: 1988, S. 1.

<sup>6</sup> <https://scheringstiftung.de/de/projektraum/kuenstlerische-forschung-aesthetische-praxis-als-sense-making/>, abgerufen am 03.11.2022.

<sup>7</sup> Der Begriff der ästhetischen Forschung wird hier entlang seiner Eingrenzung oder Definition nach Helga Kämpf-Jansen: »Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung«, 2012; Alex Arteaga: »Aesthetic Research«, in: *Architectures of Embodiment: Disclosing Fields of Intelligibility*, 2020; sowie im Sinne des Entwerfens von Wissenschaft als eine Form ästhetischer Praktiken, wie von Sabine Ammon und Eva Maria Forschauer vorgestellt in »Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurforschung der Architektur«, 2013, verstanden; detaillierte Ausführungen hierzu finden sich nachfolgend in den Kapiteln I.4.1 WISSENSKONTEXT UND I.5.2 METHODE.

Mit dem *Erleben* beschreibe ich den Prozess des Einwirkens von Wahrnehmungen und das Aufnehmen der Lebenswelt und des eigenen Darin-eingebunden-Sein als ein In-Resonanz-Treten mit der Welt. Es benennt ein aktives Sich-Einlassen auf die Gegebenheiten und ist stets an eine zeitliche Entwicklung oder Dauer gebunden. Dabei handelt es sich um einen konstitutiven Prozess, welcher die Erlebenden als Akteur:innen einschließt und auch das Erlebnis nicht als etwas von sich aus Gegebenes erachtet, sondern als etwas, das sich im Erleben selbst konstituiert: »Das Erlebnis steht nicht als Objekt dem Auffassenden gegenüber, sondern sein Dasein für mich ist unterschieden von dem, was in ihm für mich da ist.«<sup>8</sup>

Nach Wilhelm Diltheys Theorie der Kulturwissenschaften wird der Begriff des Erlebnisses gegenüber dem der Lebensphilosophie insofern präzisiert, als dass Erlebnisse hier als Bezeichnung für geisteswissenschaftliche Forschungsgegenstände herangezogen werden, wobei Erlebnisse »nur aus der Perspektive der Erlebenden« verstehbar sind und ihnen somit ein hoher Grad der Subjektivität eigen ist.<sup>9</sup>

Hervorzuheben ist zudem, dass ein Erlebnis gleichermaßen die Gegebenheit wie den Akt beschreibt, also »sowohl für den Akt wie für den Inhalt eines Ereignisses oder einer Situation, die wir an uns und um uns erfahren« steht.<sup>10</sup> Dabei kann es sich sowohl um das Erleben reeller Gegebenheiten handeln, als auch um das Rekapitulieren und Nachvollziehen von Erlebnissen aus Erinnerung und Vorstellung; »Erlebnisse können als gegenwärtige wahrgenommen oder als Erinnertes oder auch Erzähltes vergegenwärtigt werden.«<sup>11</sup>

In Bezug auf die Architektur beschreibt das Erleben ein Sich-Einlassen auf die Gegebenheiten eines Bauwerks, eines Raumes oder einer stadträumlichen Situation, wobei »entscheidend ist, *wie* man Architektur erlebt.«<sup>12</sup> Das Erleben ist stets ein In-Dialog-Treten mit der Umgebung:

»Jeder kann spüren, wenn er einen Raum betritt, wie sein Raumgefühl, seine persönliche Raumsphäre sich mit dem Raum einzulassen versucht, sich zögernd ausdehnt oder gleich ausgreift, den Raum einnimmt und durch die räumliche Erstrecktheit des eigenen Ich den Raum in seinen verschiedenen Richtungen und Formen ausfühlt und ausfüllt.«<sup>13</sup>

Eben diese Resonanzbeziehung zwischen dem Raum und den ihn Erlebenden ist leiblich verankert. Das Spüren des Raumes, das Empfinden von Wohlbefinden oder Unwohlsein, sind leibliche Reaktionen und sind weniger die Einzelheiten und Elemente, welche den architektonischen Raum konstituieren, die hier wahrgenommen werden, als vielmehr die Ganzheit seiner Erscheinung, seine Anmutung und Atmosphäre, die wirken und gespürt werden; »auch diese Elemente sieht er [der Erlebende] zwar alle, aber was er hauptsächlich erlebt, ist der Raum als Gesamterscheinung, und zwar nicht nur als geformtes Volumen, sondern auch in einem bestimmten Charakter, mit den beteiligten Personen und der besonderen Atmosphäre, der er sogleich beim Betreten des Raumes, ohne Einzelheiten zu unterscheiden, als Gesamteindruck ausgesetzt ist.«<sup>14</sup> Diese Beschreibung schließt an die lebensphilosophische Sichtweise an, der zufolge »der Ausdruck auf das Erleben der Zuständlichkeit beschränkt« wird, wobei »die Gegenstände [...] nur insoweit [als erlebte gelten], als sie in die Zustände des erlebenden Subjekts einbezogen sind und nicht als von ihm getrennt registriert werden.«<sup>15</sup>

Die phänomenologische Perspektive offenbart das Erleben dieser »Gesamtheit als Raum« und stellt diese »vor allem als leibliches Im-Raum-Sein« heraus.<sup>16</sup> Darin wird die Intentionalität als ein weiterer Aspekt aktiven Involviert-Seins deutlich, da »dieses ›als‹, das in der Phänomenologie die Intentionalität zum Ausdruck bringt, mit der wir jeder Wahrnehmung ihren Inhalt zuweisen auch angibt, ›als‹ was für einen Raum wir ihn erleben.«<sup>17</sup> Das bedeutet auch, dass die Hinwendung zum Erleben damit einher geht, eine subjektiv-situative Perspektive einzunehmen, sich also darauf einzulassen Architekturen »als Situationen [zu] erleben«, sodass »die Rolle von baulichen Elementen durch eine Beschreibung unseres Umgangs mit ihnen besser erklärt [wird] als durch eine Objektbeschreibung«. Damit wird die Architektur nicht als

<sup>8</sup> Dilthey, Wilhelm: 1910, zit. n. Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe: 2013, S. 199.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe: 2013, S. 199.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 87; Akzentuierung der Autorin.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe: 2013, S. 199.

<sup>16</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 87.

<sup>17</sup> Ebd.

Gegebenheit betrachtet, sondern das Augenmerk liegt auf dem In-Relation-Treten mit der Architektur und der Art und Weise wie und als was wir sie erleben.<sup>18</sup>

Die Fokussierung auf das Erleben löst Objektivierungstendenzen auf und gibt Gelegenheit dazu, die persönliche – und somit individuelle und diverse – Perspektive in den Vordergrund zu stellen. Infolgedessen wird nicht von einer objektiven, an sich gegebenen Welt zu der ich mich als Wahrnehmende und Erlebende hinwende ausgegangen, sondern davon, dass das Erleben von Welt und die Art und Weise wie ich meinen lebensweltlichen Kontext, mich selbst und beide in Beziehung mit einander erlebe im Vordergrund steht. Von besonderem Interesse ist, wie diese mit einander in Resonanz stehen, einander wechselseitig bedingen und dass sie dadurch nicht losgelöst von einander betrachtet werden können. Dieser Ansatz geht von einem dynamischen Selbst- und Weltverhältnis aus, das situativ-subjektiv eingebunden, prozesshaft und veränderlich, also im Wortsinn des Erlebens als lebendiges, lebhaftes und gelebtes Wahrnehmen zu denken ist.

Dem gegenüber beschreibt *Erfahrung* eine Wahrnehmungsdimension, die über die Zeitlichkeit des Erlebens hinausreicht und welche die Sedimentation und Verinnerlichung des Erlebens, dessen Verdichtung oder die Verwebung unterschiedlicher Erlebnisse benennt. Erfahrung bildet den Fundus verinnerlichter Erlebnisereignisse zu einem dem Körper eingeschriebenen und mit dem Körper ebenso wie in der Emotions- und Kognitionsverarbeitung prozessierten Wissen. Der Erfahrungsschatz gesammelter Erlebnisse und die Vernetzung gelebter Erfahrungen bilden den Fundus, aus dem wir in der Gestaltung schöpfen, vor dessen Hintergrund gegenwärtige Erlebnisse abgeglichen werden und der es erlaubt sinnlich über den derzeitigen Moment hinauszureichen; das heißt Erinnerungen zu vergegenwärtigen oder zukünftige Wahrnehmungen – beispielsweise im Prozess architektonischen Entwerfens – zu antizipieren.

Insbesondere aus der Bezugnahme auf englischsprachige Quellen ergibt sich eine besondere Schwierigkeit, Erleben und Erfahrung nicht synonym zu verwenden, da hier beide als *experiencing* oder *experience* beschrieben sind. Daran anknüpfend offenbart die Etymologie des Wortes den exemplarischen Charakter von Erlebnissen und Erfahrungen: der Wortstamm *experiri*, der als *versuchen*, *experimentieren* oder *erproben* beschrieben wird.<sup>19</sup> Oder *experientia*, das in der weiteren Sprachentwicklung als ein Erfahrungswissen, als »knowledge gained by repeated trials« übersetzt wird. Und schließlich *experience* als »observation as the source of knowledge«, als »actual observation; an event, which has affected one« beschrieben.<sup>20</sup> *Experience* beschreibt demnach also die eigentliche Beobachtung, welche im Weiteren sowohl in Erfahrungswissen resultiert, als auch in dem Ereignis, das auf die Wahrnehmenden einwirkt. Der doppelte Wortsinn der Beschreibung des Ereignisses selbst sowie der Akt seines Wahrnehmens und Darin-involviert-Seins, der sich im Deutschen bereits andeutet, wird aufgrund der Deckungsgleiche des Wortes im Englischen noch deutlicher. Erlebnis und Erleben, das Erfahrungsereignis sowie das Sammeln von Erfahrungen sind hiermit gleichermaßen benannt.

Weiter stellt die Etymologie des Wortes *experience* einen Zusammenhang mit dem Experimentellen und Versuchsweisen her. Sie macht damit deutlich, dass es sich hierbei nicht um abgeschlossene Handlungen oder Selbst- und Weltbeziehungen handelt, sondern um prozesshafte Begegnungen, die exemplarisch, versuchsweise oder als Experiment ein temporäres, situatives und subjektives Ereignis der Wechselbeziehung von Welt und Selbst beschreiben. *Experience* ist also einerseits in Bezug auf die Wissenskonstitution stark an die Repetition von Einzelereignissen und deren Verdichtung durch Wiederholung gebunden und andererseits eng mit den Sinnen verknüpft, da es eben ein sinnliches Einwirken bzw. sinnliches Berührt- und Angesprochen-Sein ist, bei dem es sich um weniger involvierte Reaktionen auf sinnliche Reize handelt – anders als bei einer Beobachtung oder Wahrnehmung – was für diese charakteristisch ist.

Demzufolge bildet neben Erleben und Erfahrung die *Empfindung* eine wichtige weitere terminologische Ergänzung der unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen: Die Empfindung beschreibt das Reaktionspendant zur Wirkung. Sie benennt das Einwirken von Welt einschließlich seiner emotionalen Konnotation. Das

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 88.

<sup>19</sup> Engl. Übersetzung: to try, to test, <https://www.etymonline.com/word/experience>, abgerufen am 07.11.2022.

<sup>20</sup> <https://www.etymonline.com/word/experience>, abgerufen am 07.11.2022.



Einwirken einer Situation löst eine sinnliche Empfindung aus, welche aus dem Erleben der Situation selbst und den durch sie evozierten Gefühle hervorgeht. Sie beschreibt, wie wir von etwas berührt oder bewegt sind und bezeichnet damit die sinnliche Antwort auf das Einwirken von Erlebnissen und Erfahrungen, also den inneren Widerhall, den das Erlebte auslöst. Dabei resonieren unsere Gefühle auch mit dem Empfinden von Räumlichkeit, denn – wie Charlotte Uzarewicz anschließend an Herman Schmitz sagt – »Gefühle sind tatsächlich räumlich: Wenn ich mich freue, spüre ich etwas anderes, als wenn ich traurig bin. Das sind räumliche Dimensionen des Volumens. Ich fühle mich erleichtert oder bedrückt, erhoben oder eingengt«. <sup>21</sup> Die durch Empfindungen und Gefühle ausgelösten, im Körper gespürten Regungen, bilden eine Entsprechung zum Erleben von Raum; Weite und Enge, Geborgenheit und Verloren-Sein, Dynamik oder Ruhe, sind Empfindungen des Raumerlebens, die mit dem Körper und durch den Körper gelebt werden und den Empfindungen des emotionalen Erlebens in ihrer Raumbezogenheit und dem verkörperten Erleben ähnlich sind oder entsprechen.

Auch hier entstehen begriffliche Erweiterungen und Unschärfen aus der Bezugnahme auf anderssprachliche Quellen. Die englischsprachige Benennung von Empfindungen als »sensations« macht deren sinnliches Gebunden-Sein ebenso deutlich wie das Verknüpft-Sein mit dem Aufmerken: Sensationen, als Ereignisse die besonderes Aufsehen erregen, finden ihren Widerklang ins *sensations*, die ihrerseits Momente besonderen Aufmerkens und des In-Resonanz-Tretens mit den wahrgenommenen sensorischen Reizen bezeichnen.

Erlebnisse, Erfahrungen und Empfindungen sind leiblich verankert und somit dem Körper eingeschrieben. Erinnerung oder Imagination erlauben es, über den gegenwärtigen Erlebnismoment hinauszugreifen und Vergangenes zu vergegenwärtigen oder Zukünftiges vorwegzunehmen und zu antizipieren: Da wir wissen, wie wir etwas erleben, erfahren und empfinden, sind wir imstande das Erleben vergangener Ereignisse erneut abzurufen und zu rekapitulieren oder in der Imagination und Fantasie zukünftige oder nicht-reelle Ereignisse zu erdenken und uns deren Wirkung vorzustellen, indem wir aus gesammelten Erfahrungen und dem mit ihnen einhergehenden Erleben und Empfinden assoziativ eine Ahnung davon entwickeln, wie sich die erdachte Situation demzufolge anfühlen, wie wir sie erleben, wahrnehmen und empfinden würden und in welcher Weise sie sich in den Fundus unserer persönlichen Erfahrungen einfügen würde. Nur dadurch, dass wir wissen wie sich enge, weite, vertraute, befremdliche, wohltuende oder unangenehme Situationen anfühlen und welche Resonanzen sie in uns auslösen, sind wir überhaupt imstande uns andere, neue Situationen vorzustellen und deren Erleben vorauszusehen. Jede Erinnerung, Vergegenwärtigung, Antizipation oder Imagination ist demzufolge ein Zurückgreifen auf das dem Körper eingeschriebene Wissen vorangegangener Erlebnisse und Erfahrungen und wird mit dem Körper empfunden.

Daran anknüpfend wird es im Folgenden darum gehen, aufzuzeigen wie dieses Wissen des Körpers aktiv erschlossen werden kann und inwiefern der Körper selbst eine ihm eigene, jenseits der Versprachlichung liegende Ausdrucksfähigkeit besitzt, um dieses sinnliche und leiblich verankerte Wissen in ebensolcher Weise zu vermitteln.

## UNSCHÄRFE

Weitere sprachliche Herausforderungen bestehen für die beiden Hauptbezugspunkte dieser Arbeit, nämlich das Feld der Architektur und das choreografische Werk von Sasha Waltz. In beiden versuche ich zwar möglichst präzise zu unterscheiden und werde womöglich doch nicht umhin kommen, manchmal aufgrund der Unschärfe der Trennung in synonyme Verwendungen unterschiedlicher Aspekte zu verfallen, sodass hiermit als Absichtserklärung mein Anliegen der Differenzierung vorangestellt sei:

Der Begriff der *Architektur*, der häufig global verwendet wird, differenziert sich in die Bereiche der Architekturdiziplin als Forschungs-, Lehr- und Praxisfeld und die Benennung der Bauwerke und der räumlichen Gefüge der gebauten Lebenswelt. Im Zentrum der Architekturdiziplin steht das architektonische Denken, die Gestaltung im Architekturentwurf sowie die Arbeitsweisen der Architekturdiziplin, die sich vielfältiger Medien und Methoden bedienen, um Fragestellungen der Gestaltung und Konstitution der

---

<sup>21</sup> Uzarewicz, Charlotte im Gespräch, in: Voigt, Katharina: 2020, S. 329.

gebauten Umwelt auf unterschiedlichen Maßstabsebenen zu bearbeiten. Die Architekturprofession hingegen umgrenzt das Feld des Architekt:innenberufs. Als Architekturen sind Bauwerke verstanden und sowohl deren materielle Verfasstheit als auch die von ihnen gefassten und sich zwischen ihnen und um sie herum ergebenden Räume beschrieben. Dabei steht die Materialität im Vordergrund; das Bauwerk als materialisiertes Objekt, als architektonischer Körper und volumetrisches Element im Stadtraum, das diesen gliedert und darin als Materialkörper verortet ist und sich als Masse gegenüber dem Raum darstellt. Dem gegenüber steht der Begriff des Raumes, der als Pendant der Materialität des Gebäudes beschrieben wird. Der Raumbegriff umfasst dabei Innen- und Schwellenräume sowie den öffentlichen Raum.

Doch Materialität und Raum werden nicht nur in Bezug auf die Architektur sondern auch im Hinblick auf den Körper angesprochen. Unterschiedliche Perspektiven des Körpers offenbaren auch diesen als materiell oder raumhaltig, als Masse oder Gefäß, als volumetrisch skulpturalen Körper oder als ein raumhaltiges Gefüge.<sup>22</sup> Weiter werden Raumbeziehungen des Körpers angesprochen, wobei einerseits die Relationen und das physische oder sinnliche In-Beziehung-Treten des Körpers mit dem Raum angesprochen ist, andererseits die raumbildenden Eigenschaften des Körpers in Bewegung oder im Ausdruck von Gesten und Gebärden sowie die bereits angesprochenen Räume des Körpers selbst.

In Bezug auf den Tanz besteht eine besondere Herausforderung darin zwischen der konzeptionellen Perspektive der Choreografin Sasha Waltz, der Handlungs- und Erfahrungsperspektive der Tänzer:innen der Company Sasha Waltz & Guests sowie zusätzlich der Erlebnisperspektive der Zuschauer:innen zu unterscheiden. Insbesondere in Bezug auf die choreografisch-tänzerischen Aspekte fällt diese Unterscheidung jedoch mitunter schwer, da die Grenzen zwischen choreografischem Impuls, konzeptioneller Entwicklung und dem gemeinsamen künstlerischen Prozess, sowie gestalterischer Interpretation und Aneignung durch die Tänzer:innen fließend sind. Häufig kann nicht eindeutig gesagt werden, was individuelle Entscheidungen der Choreografin und was in der Gemeinschaft der Company und der Zusammenarbeit von Sasha Waltz, den Tänzer:innen sowie weiteren Künstler:innen und am Konzeptions-, Proben- und Produktionsprozess beteiligten Personen getroffene Entscheidungen sind. Der Frage nach Autor:innenschaft und Beteiligung im künstlerischen Prozess kommt in den Tanzwissenschaften der letzten Jahre eine zunehmend größere Bedeutung zu. Ohne diese Diskurse hier im Einzelnen aufzugreifen, möchte ich doch deutlich machen, dass die Grenzen zwischen individueller und kollektiver künstlerischer Praxis in der Zusammenarbeit von Choreograf:innen und Tänzer:innen fließend sind und hervorheben, dass Sasha Waltz mit der Benennung der Company als »Sasha Waltz & Guests« seit jeher die Eigenständigkeit der Künstler:innen mit denen sie zusammenarbeitet herausstellt und hier Menschen unterschiedlicher künstlerischer Sparten und Disziplinen sowie Akteur:innen verschiedener Arbeitsfelder des Produktionsbetrieb versammelt.

Wenngleich es mir ein Anliegen ist, deutlich zwischen der konzeptionellen Perspektive der Choreografin und Regisseurin Sasha Waltz und den Handlungsperspektiven der anderen am künstlerischen Entwicklungsprozess beteiligten Personen zu unterscheiden, wird es nicht immer möglich sein, eindeutig zwischen der Person Sasha Waltz und der Company Sasha Waltz & Guests zu trennen, wenn es um Arbeitsweisen, Prozesse, Entscheidungsfindungen und dergleichen geht, sodass diese mitunter synonym benannt werden. Weiter können auch die Konzeptions- und Handlungsperspektive nicht gänzlich von der Rezeptionsperspektive unterschieden werden, da sich beispielsweise im Fall der in-situ Performances der Dialoge-Projekte als Inaugurationen öffentlicher Gebäude die Perspektiven vermischen: Alle Akteur:innen sind hier in ihrer jeweils spezifischen Weise – choreografisch, tänzerisch oder betrachtend – mit dem Erforschen, Erleben und Erkunden des architektonischen Raums befasst. Auch die Körper im Raum sind sämtlich integraler Bestandteil der Präsenz, Anwesenheit und Beeinflussung der Wahrnehmungsweise. Sie werden als Sensorium, Medium und Modus des Wahrnehmens und Erkundens Teil des performativen Prozesses.

Ich mache es mir zwar zur Aufgabe die unterschiedlichen Perspektiven des Raum-, Körper- und Tänzerlebens herauszuarbeiten, möchte aber deutlich machen, dass diese keineswegs als von einander unabhängig sondern als mit einander verwoben und einander wechselseitig bedingend zu denken sind.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu: II.1 MODI DES KÖRPERS; II.2 KÖRPER IN DER ARCHITEKTUR; II.3 PERSPEKTIVEN DES KÖRPERS.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu: III. RELATIONEN DES KÖRPERS.

## POSITIONIERUNG

Wie bereits aus der vorbeschriebenen Definition von Erleben, Erfahrung und Empfindung deutlich wird, ist es zentral für diese Forschung die vermeintliche Objektivität von Wahrnehmung und damit einhergehende Objektivierung der Welt zu Wahrnehmungsgegenständen infrage zu stellen. Mit dem Befragen des sensorischen, sinnlichen und körperbasierten Erlebens und der Absicht, das Wissen und die Kenntnis des Körpers herauszuarbeiten, ist eine involvierte Perspektive des Schreibens insofern unumgänglich, als die persönlichen, situativ-subjektiven Erfahrungshorizonte in dieses Nachdenken einfließen und dieses maßgeblich prägen. Das gilt für meine eigene Erlebnisperspektive ebenso wie für die jener Personen, auf die ich Bezug nehme; allen voran Sasha Waltz, Takako Suzuki und Sofia Pintzou, die im Interview zu Wort kommen.

Im Folgenden sind die explizit das eigene Wahrnehmen, Erleben und Empfinden betreffenden Passagen bewusst in Ich-Perspektive geschrieben, um deren individuellen, subjektiv-situativ gebundenen Charakter deutlich zu machen. Zwischen übergeordneter Distanziertheit und persönlicher Teilhabe erstreckt sich ein Spektrum unterschiedlicher Grade des schreibenden Involviert-Seins, das von der nüchternen Darstellung bestehender Diskurse, über die Deskription von Wahrnehmungs-, Konzeptions-, Handlungs-, Erlebnis- und Ausdrucksweisen bis hin zur Reflexion bestimmter Aspekte vor dem eigenen Erfahrungshorizont persönlicher, subjektiv-situativ verankerter ästhetischer Erlebnisse, sinnlicher Erkenntnisse und verkörperter Wissenskontexte reicht.

Dementsprechend wird sich auch der Duktus der Sprache im Laufe des Textes bewegen und wird dynamisch und veränderlich sein. Mal ist die eingenommene Perspektive des Schreibens distanziert, nimmt Abstand zu dem Besprochenen und unternimmt den Versuch von einer möglichst wenig involvierten Warte zu analysieren, möglicherweise universelle Charakteristiken herauszuarbeiten oder zu reflektieren. Mal ist sie zutiefst persönlich, da subjektiv-situativ gesammelte Beobachtungen und Erfahrungen in Form von Wahrnehmungsmomenten, Berichten des Erlebens oder Spuren künstlerischer Prozesse beschrieben werden. Dazwischen wird auch sprachlich ein Spektrum unterschiedlicher Grade des Involviert-Seins ausgehandelt, zwischen Ich-Perspektive, deskriptiver Beobachtung, analytischer, erörternder oder diskursiver Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Positionen, selbstbezogener Reflexion des Herausgearbeiteten vor dem eigenen Erlebnis- und Erfahrungshintergrund oder resümierender Reflexion von distanzierter und möglichst neutraler Warte, im Aushandeln der unterschiedlichen, mit einander in Beziehung gesetzten und vernetzten zu Wort kommenden Positionen.

Damit verbunden ist die Frage nach der Positionierung:<sup>24</sup> Wie stark bin ich involviert? Welche Rolle nehme ich als Schreibende ein? In welche Relation begeben mich in Bezug auf das respektive verhandelte Themenfeld? Aber auch: Vor welchem Erfahrungshorizont schreibe ich, inwiefern ist mein Denken durch meinen persönlichen Erfahrungshorizont und meine individuelle verkörperte Identität geprägt und wie gelingt es, diese subjektiv-situativ verankerten Aspekte intersubjektiv zu vernetzen und die Vielheit diverser verkörperter Identitäten einzubeziehen?

Donna Haraway hat eindrücklich gezeigt, dass Wissen grundsätzlich nicht als unabhängig von der Subjektivität und dem situativen Kontext der es konstituierenden Person zu denken ist und dass also Wissen selbst *situier*t ist.<sup>25</sup> Entlang dieser Situierung von Wissen stellt Haraway entschieden die Objektivierungsbestrebungen wissenschaftlicher Forschungsperspektiven infrage. Der Position der Objektivierenden stehen laut Haraway die »verkörperten Anderen« gegenüber; also jene Personen, »denen es nicht erlaubt ist *keinen* Körper zu haben, keine beschränkte Perspektive und damit auch keinen unausweichlich disqualifizierenden und belastenden Bias in ernstzunehmenden Diskussionen«.<sup>26</sup> Was Donna Haraway als feministische Perspektive des Forschens herausstellt, betrifft alle Forschungs- und Lebensbereiche. Weiter macht sie jedoch deutlich, dass diese Dichotomie der in die Diskurskonstitution Eingeschlossenen und der Anderen – die Einteilung in Objektivierende und Objektivierte, Benennende und Benannte binäre Strukturen fortsetzt, anstatt ihnen mögliche Alternativen entgegenzuhalten.<sup>27</sup> Der Behauptung dieser »verkörperten wissenschaftlichen Objektivität« stellt Haraway »situiertes Wissen« als eine »feministische Ob-

<sup>24</sup> Vgl. hierzu: Haraway, Donna: 1995, S. 80ff., insbesondere S. 85.

<sup>25</sup> Haraway, Donna: 1995.

<sup>26</sup> Ebd., S. 73.

<sup>27</sup> Zur Terminologie der »Benennenden« und »Benannten« vgl. Kübra Gümüşay: 2021, S. 63.

ektivität«<sup>28</sup> entgegen und »argumentiert für die Verortung und Verkörperung von Wissen«,<sup>29</sup> da, wie sie sagt, diese Vision von Objektivität zudem im Widerspruch stehe zu dem, »wie wissenschaftliches Wissen tatsächlich hergestellt wird«,<sup>30</sup> nämlich von konkreten Personen, in konkreten situativen Kontexten und aus einer verorteten und verkörperten partialen Perspektive. Haraway beschreibt es als einen zentralen Prozess einer feministisch und sozialkonstruktivistisch begründeten Perspektive diese »Objektivitätslehre« zu »demaskieren«, da diese »unseren erwachenden Sinn für kollektive historische Subjektivität und Handlungsfähigkeit und unsere ›verkörperte‹ Darstellung der Wahrheit bedrohten«,<sup>31</sup> hält es dennoch für zu kurz gegriffen, nur bei diesem Infrage-Stellen zu bleiben und eine ebenso exklusive Gegenperspektive zum Objektivitätsbestreben zu etablieren, sondern entwickelt ihre Vorstellung des *situierten Wissens* als ein integratives Modell von Wissen als intersubjektives, mitunter kollektives Netzwerk unterschiedlicher Partialperspektiven; als »ein Netzwerk erdumspannender Verbindungen, das die Fähigkeit einschließt, zwischen sehr verschiedenen – und nach Macht differenzierten – Gemeinschaften Wissen zumindest teilweise zu übersetzen« und das »die Erklärungskraft moderner kritischer Theorien« heranzieht in der Frage, »wie Bedeutungen und Körper hergestellt werden, nicht um Bedeutungen und Körper zu leugnen, sondern um in Bedeutungen und Körpern zu leben, die eine Chance auf eine Zukunft haben«. Haraway fordert »ein feministisches Schreiben des Körpers« und ein Bewusstsein für die Körper- und Kontextgebundenheit sowie die damit einhergehende Partialität und Partikularität unserer Perspektiven.<sup>33</sup>

Die von Haraway geforderte Perspektive feministischer Objektivität handelt »von begrenzter Verortung und situiertem Wissen«, da sich diese »dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken« bewusst annimmt und das Gebunden-Sein der Perspektive an den Standpunkt und den Horizont der Betrachter:innen – wie es anhand der Perspektivlehre des Zeichnens besonders deutlich wird – explizit thematisiert und berücksichtigt.<sup>34</sup>

Als Alternative eines relationalen oder den Dichotomien von richtig und falsch, wissenschaftlich oder nicht-wissenschaftlich unterliegenden Forschens, das aus einer Position der Macht oder des Unterworfen-Sein heraus agiert, plädiert Haraway für »eine Vielfalt partialen, kritischen Wissens, das die Möglichkeit von Netzwerken aufrechterhält, die in der Politik Solidarität und in der Epistemologie Diskussionszusammenhänge genannt werden«,<sup>35</sup> wobei sich die »Positionierung« als »die entscheidende wissensbegründende Praktik« offenbart. Das bedeutet einen Standpunkt einzunehmen und sich in Beziehung zu anderen wissenskonstituierenden Positionierungen zu begeben, also sich mit diesen vielfältigen partialen Perspektiven zu vernetzen und sich innerhalb dieses Gefüges der Verortung der eigenen Positionierung bewusst zu sein, indem das Gebunden-Sein jeder Perspektive an den gewählten Standpunkt verantwortungsvoll berücksichtigt wird; denn »ich kann den eigenen Standpunkt nicht an einen anderen Ort verlegen, ohne für diese Bewegung verantwortlich zu sein«. <sup>36</sup>

Die Frage, »was weiß ich über ein bestimmtes Themenfeld?«, gilt es also demnach dahingehend zu präzisieren, was ich von meinem Standpunkt, aus meiner Warte, vor dem Hintergrund meiner Erfahrung und innerhalb des durch meine partiale Perspektive abgedeckten Wissenskontexts wissen kann, und damit ein situiertes Wissen zu befragen, welches die Subjektivität und Partialität der Perspektive, berücksichtigt, ihr Gebunden-Sein an die Positionierung eines Standortes und die Vorstellung des Subjekts als mit seiner Umgebung verbunden, in sie eingebunden und darin verkörpert anzunehmen.

Die Vernetzung diverser partialer Perspektiven bleibt nicht ohne Widersprüche und Brüche; doch eben hierin liegt ihr großes Potenzial: Es geht nicht darum Eindeutigkeit, Allgemeingültigkeit oder Generalisierung anzustreben, sondern vielmehr darum Ambivalenzen und Ambiguitäten einzuschließen, ja ambiguitätstolerant zu sein, und so ein »rationales Wissen« zu befördern, das die »Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen« einzuschließen imstande ist. Damit wird eine Wissensform begründet, die »sich aus der kritischen Positionierung in einem nicht-homogenen, geschlechterspezifisch differenzierten sozialen Raum« ergibt und mit dem Verantwortungs-

---

<sup>28</sup> Haraway, Donna: 1995, S. 80.

<sup>29</sup> Ebd., S. 83.

<sup>30</sup> Ebd., S. 74.

<sup>31</sup> Ebd., S. 77.

<sup>32</sup> Ebd., S. 79.

<sup>33</sup> Ebd., S. 82.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., S. 84.

<sup>36</sup> Ebd., S. 85.

bewusstsein für die eigene Kontextualität in diesem Raum und die Perspektiven multipler Subjekte einhergeht. »Rationales Wissen« ist demzufolge keineswegs »frei von Engagement«, das heißt, es beansprucht nicht, wie Haraway sagt, »von überall und folglich von nirgendwo herzukommen und frei von Interpretation zu sein«, sondern wird im Gegenteil als ein »Prozeß fortlaufender kritischer Interpretation zwischen ›Feldern‹ von Interpretierenden und Dekodierenden« begriffen, welche stets kontextuell verortet und durch diese Positionierung determiniert sind. Das eigene Engagiert-Sein in der Wissenskonstitution ist darin eingeschlossen und geht einher mit »eine[r] unstillbare[n] Neugier auf Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen«.<sup>37</sup>

Diese involvierte Perspektive schließt die Subjektivität des Erlebens und die Individualität des eigenen Erfahrungshorizontes ebenso ein wie die Verkörperung und dem Körper eingeschriebene Verankerung von Wissen und resultiert in Wissensvorstellungen, die insofern dynamisch, beweglich und lebendig sind, als dass sie von Subjekt zu Subjekt verschieden und auch innerhalb der eigenen Subjektivität vielfältig und veränderlich sind. Sie beziehen sich auf eine »Sicht von einem Körper aus, der immer ein komplexer, widersprüchlicher, strukturierender und strukturierter Körper ist«.<sup>38</sup> Die Vernetzung der Komplexität dieser subjektiven und intersubjektiven Perspektiven stellt eine besondere Herausforderung dar, der ich mich mit dieser Arbeit jedoch bewusst stellen möchte.

Das Negieren der Körpergebundenheit und Körperbezogenheit des Denkens und der Wissensproduktion kommt besonders stark in der von Descartes geprägten Körper-Geist-Dichotomie zum Ausdruck. Es zeigt sich aber – in mehr oder weniger subtiler Weise – auch weiterhin in unserer Vorstellung von einem abstrakten, theoretischen Wissen, das einer konkreten Welt und dem mit dieser verbundenen praktischen Handlungswissen gegenübergestellt wird. Diese Auffassung befördert die Vorstellung, dass Wissen übergeordnet und universell sei und dadurch von der konkreten lebensweltlichen Realität getrennt. Sie negiert dadurch jedoch die eigentliche Verbundenheit von körperlichem und kognitivem Wissen.

Die Phänomenologie, in deren Zentrum das Überkommen eben dieser Dichotomie von Körper und Geist steht und die, nicht zuletzt in Wechselbeziehung mit den Erkenntnissen der Neurowissenschaften, das Bewusstsein dafür schärft, dass Körper und Geist als wechselseitig verwoben, als »embodied mind« ebenso wie als »eminded body«<sup>39</sup> zu denken sind, akzentuiert zusätzlich die Körpergebundenheit von Wissen, welche auch Donna Haraway als Teil der Situierung von Wissen herausstellt. Weiter macht Michael Polanyi mit seiner Definition des impliziten Wissens, nämlich »daß wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen«,<sup>40</sup> deutlich, dass es jenseits der Versprachlichung, also jenseits der Deutungs- und Bedeutungsebene, ein Wissen des Körpers gibt, das im Körper und mit dem Körper zum Ausdruck kommt. Die Forschung zu diesem Wissen des Körpers – so meine für diese Arbeit impulsgebende These – bedarf eines Einbeziehens der Denkweisen des Körpers, des physischen Denkens und der Eigenheiten des Wissens vielfältiger verkörperter Identitäten.

## VERORTUNG

»Your body is an experience collector. Your life is a Zeitgeist«, sagt die amerikanische Autorin Lidia Yuknavitch in ihrer Anleitung zum »corporeal writing«, also dem Schreiben unter Einbeziehung des Körpers oder gar eines Mit-dem-Körper-Schreibens.<sup>41</sup> Sie macht damit deutlich, dass Wissen nicht nur gegenwärtig, sondern insbesondere auch vor dem Hintergrund der eigenen, dem Körper eingeschriebenen und verkörperten Erfahrung situiert ist und dass es im raum-zeitlichen Kontext und Zeitgeist des eigenen Lebens verankert ist. In diesem Sinne setzt Yuknavitch, wie es Paula Kohlmann formuliert, »nicht nur ihren Körper, der Erfahrungen in sich sammelt, ins Zentrum ihres Schreibens sondern beschreibt damit auch jeden Körper als wertvolles Archiv einer ganz bestimmten Zeit und Perspektive«.<sup>42</sup>

Das wechselseitige Durchdrungen-Sein des lebendigen, erlebenden Körpers und der erlebten Lebenswelt, welche den raum-zeitlichen Kontext für diese Erfahrungen bildet, rückt den Körper – anders als es

<sup>37</sup> Ebd., S. 90.

<sup>38</sup> Ebd., S. 89.

<sup>39</sup> Vgl. Varela, Francisco; Thompson, Evan T.; Rosch, Eleanor: *The Embodied Mind: Cognitive Sciences and Human Experience*, 1992.

<sup>40</sup> Polanyi, Michael: 2016 [1966]: S. 14.

<sup>41</sup> Yuknavitch, Lidia, zit. n. Kohlmann, Paula: Oktober 2022.

<sup>42</sup> Kohlmann, Paula: »Corpo-reality. Zum Verhältnis von Körperwissen und Performativer Sprache« Beitrag zum Symposium *Bodies Move Differently in Presence* am Lehrstuhl für Bildende Kunst, Technische Universität München, TUM School of Engineering and Design, 24.–25.10.2022.

die Wissenschaftstradition einer Trennung von Körper und Geist nahelegt – ins Zentrum und offenbart sein besonderes Potenzial als integraler Bestandteil des Hervorbringens von Wissen. Sie verdeutlicht die Notwendigkeit den Körper mitzudenken oder vielmehr noch vom Körper her und mit dem Körper zu denken. Für Paula Kohlmann eröffnet sie eine Legitimation, das Schreiben mit dem Körper in Verbindung zu bringen, denn, so resümiert sie, »es ist relevant, was Du in Deinem Körper erlebst« und das gilt es in das eigene Schreiben einzubinden.<sup>43</sup>

Das Ausbilden dominierender Diskurspositionen und das Herstellen eines Hierarchiegefälles von einer, wie sie Paula Kohlmann nennt, Perspektive in der ein vermeintlich »neutrales, also körper- und standortloses Wissenschaftssubjekt universell gültige Ergebnisse erzeugt«, über einem kontext-, körper- und standortgebundenen Wissen, stellt diese behauptete übergeordnete Perspektive über das aufgrund seiner Partikularität und seinem an das Konkrete und Exemplarische gebundene und dadurch begrenzte, situierte Wissen und diskreditiert dieses nicht selten zu einer subjektiven Einzelposition. Dass ich selbst mein Schreiben über den Körper im Kontext feministischer Diskurse verorte, kommt nicht von ungefähr: Das Potenzial feministischer Diskurse liegt in der Dekonstruktion der erstgenannten Behauptung vermeintlicher Neutralität und eröffnet die Möglichkeit Wissen neu zu denken und das Spektrum der Wissenskonstitution zu erweitern. Das Bewusstsein für die Situativität von Wissen, für sein Körper- und Kontextgebunden-Sein steht diesem Machtgefälle gleichsam als Demokratisierungsprozess entgegen. Die kritische Auseinandersetzung mit der vermeintlichen Abstraktion, Objektivität und Universalität ermöglicht es ein Bewusstsein für die Begrenztheit von Perspektiven zu entwickeln. Es macht deutlich, dass dieses Bestreben die eigene Erlebnisrealität und Perspektive nicht einschließt. Da diese jedoch nicht zu negieren sind, wird die Unmöglichkeit einer neutralen, globalen und allgemeingültigen Perspektive jenseits einer situativen Verankerung umso mehr deutlich.<sup>44</sup>

Gegenwärtige Bestrebungen zu Prozessen des *Unlearning* machen einerseits deutlich, wie groß die Herausforderung ist, internalisierte Wissenskonzepte und Vorstellungen von Wissenskonstitution aufzubrechen und neu zu denken und zeigen andererseits Möglichkeiten auf, um durch patriarchale, genderbezogene, rassistische, klassistische oder weitere an Zuschreibungen aus Dominanzpositionen geschaffene Hierarchiegefälle aufzulösen und Wege zu eröffnen, um multidimensionale und ambigue Perspektiven in weniger reduktionistischen und determinierten Wissensnetzwerken miteinander zu verbinden.

Das Nicht-Bedenken des Körpers und der Leiblichkeit des Erlebens, Erinnerns und Antizipierens der Lebenswelt als Erfahrungskontext verkörperten In-der-Welt-Seins in der Architekturdiziplin beziehungsweise das nicht explizite Adressieren der Wechselbeziehung unterschiedlicher Vorstellungen des Körper-Seins und des Architektur-Entwerfens und -Erlebens, bilden den konkreten Anlass für diese Arbeit. Damit ist zwar nur ein kleiner, ebenso konkreter wie eingeschränkter, Aspekt in einem sehr weiten Feld der Re-Definition von Wissen angesprochen, doch hoffe ich hieran exemplarisch Wege aufzeigen zu können, wie in Arbeitsweisen ästhetischen Forschens und der Reflexion ästhetischer (Wissens-)Praktiken Potenziale des Körpers und des ihm eigenen Wissens zugänglich gemacht werden können, die über dieses exemplarische Feld hinausreicht. Ich möchte im Folgenden Möglichkeiten für das Befragen des Körpers, das Zum-Ausdruck-Bringen des Körpers und das Erschließen des ihm eigenen Wissens und seiner Kenntnis eröffnen, die dann gegebenenfalls auch für andere Forschungsfelder übertragbar sind.

Die Phänomenologie hat eben diese Trennung überkommen. Meine Forschung knüpft an diese Denktradition an und erweitert sie insofern, als dass sie nicht ein Nachdenken über die Leiblichkeit, sondern das Denken von der Leiblichkeit her und aus der somatischen Erfahrung heraus anstrebt.

## ZEITLICHKEIT

Die Diskurse an die damit angeschlossen wird, sind vergleichsweise jung. Erst seit den 1990er-Jahren wird in der Architekturdiziplin auf phänomenologische Denkweisen Bezug genommen. Mit den Schriften

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu außerdem: Voigt, Katharina: »Möglichkeitenräume der Intersubjektivität. Diverse Erlebnisperspektiven als Grundlage für den Architektorentwurf«, in: Bredella, Natalie; Hallama, Doris; Lange, Torsten: (Hrsg.): Figurationen von Gender im zeitgenössischen Architekturdiskurs, Forum Architekturwissenschaft Bd. 7, Universitätsverlag der TU Berlin, erscheint 2024.

von Steven Holl, Juhani Pallasmaa oder Peter Zumthor und anderen werden eigenständige architekturphänomenologische Positionen herausgebildet. Dabei verweben sich architektonische Gestaltung und gedankliche Reflexion zu einer sich wechselseitig bedingenden, in der Praxis verankerten Theoriebildung und theoretisch fundierten Praxologie; Gedankenwelten und gestaltende Praxis bedingen sich wechselseitig und greifen in einander. Mehr noch, die theoretische Auseinandersetzung fußt auf der praktischen Erfahrung und diese wiederum ist gedanklich durchdrungen, wie anhand von Steven Holls Beschreibung des Werkes Juhani Pallasmaas deutlich wird:

»Pallasmaa ist nicht nur ein Theoretiker, er ist auch ein brillanter Architekt mit einem großem phänomenologischen Verständnis. Er praktiziert eine Architektur der Sinne, welche zu analysieren unmöglich ist. Doch mit ihren phänomenologischen Eigenschaften bildet sie ein konkretes Gegenstück zu seinen Schriften und lässt diese zu einer veritablen Architekturphilosophie werden.«<sup>45</sup>

Wenngleich die Auseinandersetzung mit der Gestaltung von Atmosphären und damit verbunden das Befragen der Wirkweisen architektonischer Räume seit jeher integraler Bestandteil der Entwurfspraxis der Architektur ist, wird dieses implizite Gestaltungs- und Handlungswissen erst mit den Überlegungen der Architekturphänomenologie explizit gemacht. Sinnliche Erkenntnis und basierend oder bezugnehmend auf das sinnliche Erleben entwickelte Gestaltung verschmelzen in der Architekturphänomenologie zu einer die Sinnlichkeit des Erlebens und die Ästhetik des Gestaltens inkorporierenden Theoriebildung, die nicht nur in der Handlungspraxis des Entwerfens und Gestaltens sondern insbesondere in der Wahrnehmungspraxis des sinnlichen Auffassens, Erlebens und Verinnerlichens verankert ist.

Mit dieser Perspektive kommen der Aisthesis und dem verkörperten, sinnlichen Wissen besondere Bedeutung zu, sodass die Gestaltung und Wahrnehmung der gebauten Lebenswelt nicht länger losgelöst von der Leiblichkeit der sie erlebenden gedacht werden kann. Die sensorischen und sinnlichen Kenntnisse des Körper-Seins rücken in den Vordergrund und offenbaren den Körper – der in vielen vorangehenden architekturtheoretischen Konzepten vorrangig in Bezug auf seine Physis, Maße und Maßstäblichkeit, Anatomie und Form, Handlungsroutine und Funktionsabläufe berücksichtigt wurde – als Sensorium und Medium des Erlebens, als sinnlich wahrnehmenden und leiblich verfassten Körper, der mit der Architektur in Dialog tritt, dessen Präsenz den Raum prägt und dessen eigene Raumsphäre umgekehrt durch die Präsenz der Architektur, ihre Atmosphäre und Gestaltung sowie die Wirkung, die sie entfaltet, beeinflusst wird. Das sinnliche Berührt-Sein wird zum zentralen Aspekt der Aisthesis und Ästhetik von Architektur, ihres Erlebens und ihrer Gestaltung. Die sinnliche Responsivität von Architektur wird im Denken und Gestalten von Architekturen zum Leitmotiv und prägenden Thema der Architektur, ihren Wahrnehmungs- und Wirkweisen wird besondere Bedeutung beigemessen. Der Körper, auf den hier Bezug genommen wird ist der in der Phänomenologie als sinnlich erlebender und sich selbst wahrnehmender Leib definierte. Ein responsiver Körper in einer responsiven Welt; Wahrnehmender und Wahrgenommenes treten miteinander in Beziehung, treten miteinander in Dialog und sind in Resonanz.<sup>46</sup>

Diese Betonung der Sinnlichkeit und des Erlebens des Körpers nimmt zur gleichen Zeit auch im zeitgenössischen Tanz zu. Der Körper als Medium des Spürens, des Erlebens, des Zum-Ausdruck-Bringen dessen, was sich ihm als eindruckliche Erfahrung eingeschrieben hat und das evozieren sinnlicher Resonanz im Erleben des Publikums sind Themen, die den Ausdruckstanz und daran anschließend das Tanztheater und den zeitgenössischen Tanz in Deutschland auszeichnen und prägen. Das Aufgreifen alltäglicher Situationen und Räume im Tanz und das Herstellen von Vielfältigen Beziehungen zwischen Körpern und Alltagswelten ermöglicht es mit dem Tanz und durch den Tanz die Wahrnehmung der Lebenswelt zu erweitern und zu verändern.

Der zeitgenössische Tanz, wie wir ihn heute kennen, ist eine vergleichsweise junge Kunstform. Während der Ausdruckstanz in Europa zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts seinen Anfang nahm und sich einige Aspekte aus der Zeit der Anfänge noch heute im zeitgenössischen Tanz widerspiegeln, sind es doch insbesondere die Entwicklungen und Bemühungen Einzelner, die in den letzten Jahrzehnten die jüngste Geschichte des zeitgenössischen Tanzes maßgeblich geprägt haben. Es wurden unterschiedliche Formate, Festivals und Veranstaltungen ins Leben gerufen, Schulen gegründet, Netzwerke und Gemein-

<sup>45</sup> Holl, Steven: im Vorwort zu Pallasmaa, Juhani: 2013 [2005].

<sup>46</sup> Zum Begriff der Resonanz vgl. Rosa, Hartmut: 2017 [2016].

schaften gebildet und Compagnien gegründet. Diese Entwicklung zeichnet sich in der gesamten westlich geprägten Welt ab; in den Vereinigten Staaten etwas früher als in Europa und in Europa in einigen Ländern stärker ausgeprägt, als in anderen. In Deutschland entstand seit den 1980er-Jahren eine Tanzwelt, die für die jungen Tanzschaffenden heute selbstverständlich und nicht mehr wegzudenken ist, während sie vor einigen Jahrzehnten noch undenkbar war.

Einen markanten Wendepunkt der deutschen Tanzgeschichte bilden das Schaffen und das Werk von Pina Bausch. Ihre Arbeit und die Gründung des *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* im Jahr 1973 waren prägend für vieles, was in den Folgejahren in Deutschland im Tanz entstand. Ihre besondere Arbeitsweise des Fragenstellens und des konkreten Befragens der Tänzer:innen ermöglichte es ihr, zum Wesentlichen und zu den Themen ihrer Zeit vorzudringen, die es ihr ermöglichten Situationen des Alltags im Tanz aufzugreifen und auszuhandeln. Pina Bausch selbst beschreibt diese Arbeitsweise als den Versuch zum eigenen Empfinden vorzudringen und als einen iterativen Prozess der Hinführung durch das Befragen der Tänzer:innen, der mitunter auf sehr konkrete Antworten stößt:

»Ich versuche, zu fühlen, was ich fühle. Das ist eigentlich ein ganz genaues Wissen, das ich aber sprachlich nicht formulieren kann. Ich versuche, es einzukreisen. Ich stelle Fragen. Hier in der Gruppe. Und ab und zu treffe ich etwas, was mit dem zu tun hat, was ich suche. Das weiß ich dann. Dann krieg ich einen kleinen Zipfel zu fassen. Ich mache noch kein Stück, sondern ich sammle erstmal nur Material. Ich frage selten etwas direkt. Ich frage immer nur um Ecken rum. Denn wenn die Fragen plump sind, können die Antworten auch nur plump sein.«<sup>47</sup>

Diese Arbeitsweise prägt seit Anfang der 1980er-Jahre das Schaffen von Pina Bausch als eine sehr konkrete Methode. Doch auch ihre davor entstandenen Arbeiten der 1970er-Jahre sind durchzogen von einem tänzerischen Befragen der alltäglichen Erfahrungswelten und Empfindungen. Auch die Ästhetik der Stücke greift Alltägliches auf, das in Szenografie, Kostüm und Bewegung zum Ausdruck kommt. Diese künstlerische Sprache, die in dieser Weise hier in Deutschland ihren Anfang nimmt, wirkt in viele nachfolgend entstehende Werke unterschiedlicher Künstler:innen hinein. »Café Müller« mag eines der Stücke sein, die den Umgang mit alltäglichen Räumen, ihrer Machart, ihrer Ausstattung und ihrem Mobiliar im Tanztheater verankert haben, an das später Arbeiten wie Anne Teresa de Keersmaekers »Rosas danst Rosas« oder Sasha Waltz' »Travelogue«-Trilogie ästhetisch recht unmittelbar anknüpfen.<sup>48</sup>

Ende der 1980er, Anfang der 1990er-Jahre entstanden in Deutschland viele der Tanzformate und Netzwerke, die bis heute maßgeblich die Tanzszene prägen und maßgeblich zu deren Entwicklung und Bestärken beigetragen haben. Landesverbände für zeitgenössischen Tanz, Tänzer:innen- und Choreograf:innen-Gemeinschaften, Förderstrukturen und kulturpolitische Vertretungen des zeitgenössischen Tanzes, Festivals und Formate des Austauschs für professionelle und Laien Tänzer:innen werden in dieser Zeit ins Leben gerufen.<sup>49</sup>

## SASHA WALTZ & GUESTS

Der Beginn des Schaffens von Sasha Waltz fällt in diese Zeit der intensiven Gründung von Orten, Institutionen, Netzwerken, Programmen und Formaten des zeitgenössischen Tanzes, von denen viele – ebenso wie das Wirken von Sasha Waltz – bis heute Bestand haben. Bereits Anfang der 1990er-Jahre ging Sasha Waltz für das Tanzstudium aus Karlsruhe nach Amsterdam, an die *School for New Dance Development*, bevor sie sich Mitte der 1980er-Jahre »der postmodern geprägten, im interdisziplinären Austausch arbei-

<sup>47</sup> Bausch, Pina, in einem Portrait von Alice Scharzer, in: EMMA 7/1987, <https://www.emma.de/artikel/tanztheater-pina-bausch-264046>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>48</sup> Pina Bausch / Tanztheater Wuppertal: »Café Müller«, Uraufführung am 20. Mai 1978 im Opernhaus Wuppertal; Anne Teresa de Keersmaeker / Rosas: »Rosas danst Rosas«, Uraufführung anlässlich des Kaaitheater Festival, Mai 1983 im Théâtre de la Balsamine in Brüssel, Sasha Waltz / Sasha Waltz & Guests: »Travelogue I – Twenty to eight«, Uraufführung am Grand Theater in Groningen am 16. September 1993; »Travelogue II – Tears break fast«, Uraufführung am 26. Oktober 1994, Podewil Berlin; Travelogue III – All ways six steps«, Uraufführung am 20. Mai 1995 in der SchauBurg am Elisabethplatz in München.

<sup>49</sup> 1989: Gründung *Tanz im August* in Berlin; 1990 Gründung *BRDance*, ab 1994 als *Tanplattform Deutschland* alle zwei Jahre an unterschiedlichen Orten; 1991: Gründung *Tanzwerkstatt Europa* in München; 1996 Gründung *Tanznetz*, [www.tanznetz.de](http://www.tanznetz.de); 2005–2010 *Tanzplan Deutschland*, Initiative der Kulturstiftung des Bundes zur Förderung des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland; seit 2006 Tanzkongress Deutschland, Kulturstiftung des Bundes, anknüpfend an die in den 1920er-Jahren begründete Tradition der »Tänzerkongresse« als Versammlung der Tanzschaffenden in Deutschland; sowie viele weitere Förderformate und Programme, die sich bis heute stetig weiter entwickeln oder neue Orte dazugewinnen.



tenden New Yorker Tanzszene« anschloss.<sup>50</sup> Als sie dann Anfang der 1990er-Jahre nach Berlin kam, war sie zunächst als ›Artist in Residence‹ am Künstlerhaus Bethanien tätig, entwickelte daran anschließend an unterschiedlichen Orten eigene Arbeiten in Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler:innen, bevor sie dann 1993 gemeinsam mit Jochen Sandig die Compagnie *Sasha Waltz & Guests* gründete.

Gemeinsam haben sie in den letzten drei Jahrzehnten nicht nur zahlreiche Dialog-Projekte und Produktionen der Bühnenstücke und Choreografischen Opern realisiert, sondern auch unterschiedliche Orte des Tanzes in Berlin gegründet, betrieben und etabliert. So eröffneten sie 1996 die Produktions- und Spielstätte der *Sophiensæle*, die schnell »eine wichtige Lücke in der Berliner Kulturlandschaft« schlossen und bis heute »eines der wichtigsten frei produzierenden Theater Europas« sind.<sup>51</sup> Anschließend an die Zeit am Hackeschen Markt und der Gründung der *Sophiensæle* kamen Sasha Waltz und Jochen Sandig 1999 an die *Schaubühne am Lehniner Platz*. Mit ihrer »Verpflichtung [...] als Mitglieder der künstlerischen Leitung war die *Schaubühne am Lehniner Platz* das erste Ensemble- und Repertoiretheater in Deutschland, das den zeitgenössischen Tanz als gleichberechtigten Partner des Schauspiels etablierte.«<sup>52</sup> In diesem Rahmen fanden Künstler:innen und Choreograf:innen aus dem nationalen und internationalen Kontext Gelegenheit ihre Arbeit zu zeigen oder in Koproduktionen mitzuwirken; »internationale Künstler wie Emio Greco/Pieter Scholten, Christine de Smedt, Sidi Larbi Cherkaoui und Benoît Lachambre wurden an die Schaubühne eingeladen, um Gastchoreographien zu entwickeln [und] bedeutende Choreographen wie Alain Platel, Meg Stuart, Jérôme Bel, Gilles Jobin und William Forsythe gaben Gastspiele oder arbeiteten an Koproduktionen.«<sup>53</sup> Während in den *Sophiensælen* Arbeiten mit einer starken Verankerung in der Ästhetik, den Räumen und Objekten des Alltags entstanden, wie die Stücke der »*Travelogue*«-Trilogie, 1993–95, und »*Allee der Kosmonauten*«, 1996, sowie »*Zweiland*«, 1997, und »*Na Zemlje*«, 1998, prägte die Arbeit an der Schaubühne eine Entwicklung, die immer weiter von der Gegenständlichkeit des Tanztheaters weg führte; zunächst mit »*Körper*«, uraufgeführt im Januar 2000, sehr konkret die Physis und Physikalität des Körpers adressierte,<sup>54</sup> über »*S*«, uraufgeführt im November 2000, das den Fokus vermehrt auf die Prozesshaftigkeit und Wandelbarkeit des Körpers legt und schließlich mit »*noBody*« 2002 die Transformation, Auflösung und Abstraktion des Körpers hervorhob.<sup>55</sup> Dieses Austarieren zwischen Konkretem und Abstraktion spiegelt sich dann im Weiteren auch in der »choreografischen Installation« »*insideout*«, die in Koproduktion mit der *Kulturhauptstadt Europas Graz 2003* entstand, wider. Die gemeinsame Realisierung der Opern-Produktion »*Dido & Aeneas*« mit der Akademie für Alte Musik Berlin, die im Winter 2003/2004, in Koproduktion mit dem Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, der Opéra de Montpellier und der Staatsoper Berlin, markierte den Beginn einer erneuten Unabhängigkeit der Compagnie; das führte dazu, dass »seit Sommer 2004 [...] Sasha Waltz & Guests als unabhängige Compagnie wieder der Dreh- und Angelpunkt sowohl von Sasha Waltz und Jochen Sandig als auch von den mit ihnen assoziierten Choreographen und Künstlern« ist.<sup>56</sup> Ab seiner Gründung 2005 wurde das von Jochen Sandig und Folkert Uhde gegründete *Radialsystem. Space for Arts & Ideas* zum neuen Proben- und Produktionskontext der Compagnie und das »als offener Raum für den Dialog der Künste« angelegte Haus ist bis heute Arbeitsort von Sasha Waltz & Guests, an dem zahlreiche der weiteren Produktionen der Bühnenstücke und choreografischen Opern der letzten fast zwanzig Jahre entstanden.<sup>57</sup>

Parallel zu der Erarbeitung der Produktionen, arbeitet Sasha Waltz seit Anbeginn ihrer Choreografie-Tätigkeit an sogenannten *Dialog-Projekten*, in-situ Projekten zur erkundenden tänzerischen Auseinandersetzung mit der Architektur – dem In-Dialog-Treten mit den Gegebenheiten des Ortes – und als Format offen für die Kooperation mit Künstler:innen unterschiedlicher Sparten. So entstanden sowohl in den Proben- und Spielstätten der Compagnie als auch in öffentlichen Gebäuden, wie Museen, Konzerthäusern und Sakralbauten, tänzerische Explorationen und Dialoge mit dem baulichen Kontext als in-situ Perfor-

<sup>50</sup> »Vita Sasha Waltz«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>51</sup> »1992–1999: Gründung der Compagnie und der Sophiensæle«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>52</sup> »1999–2004: Schaubühne am Lehniner Platz«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>53</sup> »1999–2004: Schaubühne am Lehniner Platz«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>54</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina: 2020, S. 106–121.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina: 2020, S. 160–169.

<sup>56</sup> »2004 bis heute«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>57</sup> »2004 bis heute«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

mances und Parcours, die durch die Räume der Architekturen führten. In der Gründungszeit fanden Ende der 1990er-Jahre mit »*Dialoge '99/I*« in den *Sophiensælen* und »*Dialoge '99/II*« im *Jüdischen Museum* die ersten großen, öffentlichen Dialoge-Projekte statt, als »eine Recherche zwischen Tanz und Architektur sowie zum Thema des menschlichen Körpers«. <sup>58</sup> Der Architektur kam dabei insofern eine besondere Bedeutung zu, als dass sie jenseits der eigentlichen Nutzung ganz für sich stand und sich die Tänzer:innen der leeren, von den Einbauten und Möblierung ihrer künftigen Nutzung und Ausstattung unabhängigen Räume annahmen und diese für sich sprechen ließen; »*Dialoge I/'99*« fand im leergeräumten Festsaal der *Sophiensæle* statt, »*Dialoge II/'99*« erforschte zwei Jahre vor der offiziellen Eröffnung die noch leerstehenden Räume des *Jüdischen Museums* von Daniel Liebeskind«. <sup>59</sup> Über die Auseinandersetzung mit dem konkreten Ort hinaus, dienten die Dialoge-Projekte zudem stets als Recherchen für nachfolgende Produktionen. So sind maßgebliche Themen der Arbeit an »*Körper*« aus den vorherigen Arbeiten im *Jüdischen Museum* entlehnt und das zur Eröffnung der Tätigkeit an der *Schaubühne am Lehniner Platz* entwickelte »*17-25/4 – Dialoge 2001*«, welches »den gesamten Innen- und Außenraum des Mendelsohn-Baus am Lehniner Platz« bespielte, bildete zudem die Recherche für »*noBody*«, das im darauffolgenden Jahr auf der Bühne der *Schaubühne* uraufgeführt wurde. In den Folgejahren entstanden zahlreiche weitere Dialoge-Projekte in sehr unterschiedlichen architektonischen Kontexten; einige in unterschiedlichen Bestandsarchitekturen an unterschiedlichen Orten auf der Welt – wie beispielsweise in Bombay, Bologna oder Bangalore, Bordeaux, Montpellier oder Paris, Venedig und Kalkutta, sowie in unterschiedlichen Gebäuden in Berlin, wie dem Palast der Republik, der Elisabethkirche oder den verschiedenen Spielstätten der Compagnie –, andere als Inaugurationen neu errichteter oder wiederhergestellter Architekturen bedeutender Kulturbauten, wie das bereits erwähnte *Jüdische Museum* des Architekten Daniel Liebeskind in Berlin, das von der Architektin Zaha Hadid geplante *MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo* in Rom, das nach Jahrzehntelangem Überdauern in ruinösem Zustand nach Plänen von David Chipperfield Architects sanierte, wiederhergestellte und durch neubauliche, restauratorische Reparaturen ergänzte *Neue Museum* in Berlin sowie die von Herzog & de Meuron Architekten geplante, auf der Basis eines historischen Kaispeichers neu errichteter Architektur der Elbphilharmonie in Hamburg mit der, sich durch den gesamten neubaulichen Aufsatz – oberhalb der über der Stadt erhobenen *Plaza* auf dem Dach des ehemaligen Kaispeichers – erstreckenden Choreografie »*Figure Humaine*« zur Eröffnung des Hauses im Januar 2017. Neben diesen prominenten Architekturen sind es die eigenen Arbeits- und Wirkungsstätten der Compagnie, die mit Dialoge-Projekten erkundet, eingeweiht und bespielt werden. So fanden in den *Sophiensælen* und an der *Schaubühne* Anfang der 2000er-Jahre die oben genannten »Dialoge« statt. Am *Radialsystem* anlässlich des Einzugs der Compagnie in die Räumlichkeiten »*Dialoge 06 – Radiale Systeme*« im Jahr 2006, sowie im Jahr 2020 anlässlich der aufgrund der politischen Maßnahmen während der Corona-Pandemie erschwerten Bedingungen für den Aufführungsbetrieb der Theater, einmal in digitaler Übertragung, einmal für ein begrenztes Publikum vor Ort »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme*« und »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme II*«.

Das Bezug-Nehmen auf den Raum findet sich im Werk von Sasha Waltz jedoch nicht nur im dialogischen Umgang mit bestehenden Architekturen, sondern überdies in der Gestaltung neuer Räume und architektonischer Objekte im Prozess der Entwicklung ihrer Bühnenstücke und choreografischen Opern. Gemeinsam mit Architekt:innen und bildenden Künstler:innen entwickelte Sasha Waltz die Bühnenräume ihrer Stücke. Architektur und Raum, Objekt und Gefüge, sind Themen, die das Werk von Sasha Waltz prägen und stets als integraler Bestandteil des Tanzes mitgedacht und konzipiert werden. Oft sind es die architektonischen Besonderheiten des Bühnenraumes, die den Charakter des Stücks und das Bewegungsrepertoire mitbestimmen, wie beispielsweise die der Architektur des *Jüdischen Museums* in Berlin entlehnte schräge Ebene der Bühnenwand in »*Körper*« oder der den Raum füllende, die Leere verdrängende und schließlich implodierende Ballon in »*noBody*«, sowie in den Operninszenierungen das Wasserbecken in »*Dido und Aeneas*«, 2005, oder das von der Installationskünstlerin gestaltete Fadenwerk in »*Matsukaze*«, 2011. Der Widerstand der Schräge, die luftgefüllte Hülle des Ballon, der Wasserwiderstand und die Schwerelosigkeit im Wasser, die verworrenen Fäden, die Hindernis und Kletterhilfe zugleich sind, sie alle beeinflussen auf ihre sehr eigene Weise die Art der Bewegung.

<sup>58</sup> »1992–1999: Gründung der Compagnie und der *Sophiensæle*«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

<sup>59</sup> »1992–1999: Gründung der Compagnie und der *Sophiensæle*«, <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 22.12.2022.

»*Sasha Waltz: Installationen, Objekte, Performances*« ist die Ausstellung anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Compagnie *Sasha Waltz & Guests* betitelt, die vom 28. September 2013 – 02. Februar 2014 am *ZKM – Zentrum für Kunst und Medien* in Karlsruhe zu sehen ist, und damit die drei zentralen Themenfelder der Auseinandersetzung von Sasha Waltz benennt: den Raum, das Objekt oder den Körper im Raum und den Körper im Tanz.

Die verschiedenen Weisen der Auseinandersetzung mit dem Raum – Bezug nehmen auf bestehende Architekturen, in Dialog treten mit den Gegebenheiten des Gebäudes, räumliche Objekte und Gefüge für den Tanz gestalten und auch tänzerische Konstellationen räumlich zu entwickeln – stehen im Zentrum der Betrachtung, wenn ich der Frage nachgehe, was sich aus Wirken und Werk von Sasha Waltz für die Architekturdisziplin lernen lässt und wie – unabhängig von dem konkreten Beispiel der Arbeit von *Sasha Waltz & Guests* – die Beachtung und Bedeutung des Körpers in der Architekturdisziplin bestärkt werden kann.

## DIVERSITÄT

Das Sprechen über den Körper betrifft im Folgenden stets den gelebten Körper und die Dimension des Körper-Seins, schließt damit selbstverständlich die Vielfalt verkörperter Identitäten ein und reicht weit über die biologischen Gegebenheiten des physischen Körpers hinaus. Demzufolge ist Körper hier auch jenseits binärer Geschlechtlichkeit und als das gesamte Spektrum von Genderidentitäten umfassend begriffen und schließt damit alle Personen gleichberechtigt ein.

Ich bin mir bewusst, dass Körper Aushandlungsorte und mitunter Schlachtfelder von Hierarchie und Unterwerfung, Identitätsausdruck und Zuschreibung, Selbstverwirklichung und Fremdbestimmung, Verwirklichung und Einschränkung, also von Dominanz und Macht, Benennung und Benannt-Sein, Zugehörigkeit und Verfremdung sind. Und wenngleich Körper nicht davon unabhängig denkbar und verhandelbar sind, wird es mir im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich sein explizit auf diese Politik der Körper einzugehen. Im Sinne der Pluralität diverser verkörperter Identitäten gilt es Körper im Folgenden also als ihrerseits nicht Ambiguität- und widerspruchsfrei zu denken.

In Bezug auf den Raum bedeuten unterschiedliche verkörperte Identitäten auch ein verschiedenes Anrecht zur Mitbestimmung und Teilhabe, denn »die Chancen, Raum zu konstituieren sind ungleich verteilt«<sup>60</sup> und neben der Auseinandersetzung mit der Vielfalt der Modi des Körpers als verkörperte Daseinsformen, wie sie nachfolgend vorgenommen wird, gilt es weiter die Vielheit einzelner Körper, die Vielschichtigkeit ihrer Individualität und Identität zu berücksichtigen. Auch hier besteht ein unmittelbarer Raum-Bezug, wie Sabine Hark deutlich macht, denn »wer sich wo aufhalten darf, für wen Sicherheit im Raum gegeben ist, wer als verletzbar gilt und wer verletzungsmächtig ist« wird durch sozio-kulturelle Setzungen und Zuschreibungen der Körper ebenso determiniert wie durch den Raum.<sup>61</sup> Gegenstand dieser Arbeit ist es jedoch zunächst die Vielfältigkeit der Modi und Perspektiven der Körper zu betrachten und deren Beziehung zur Architekturdisziplin herauszustellen.<sup>62</sup>

Körper sind niemals neutral, sondern stets konkret. Sie zeichnen sich durch ihre Eigenheit und Individualität aus und sind mit dieser als konkrete Ausdrucksformen in einer konkreten Lebenswelt verankert. Häufig wird ihre individuelle Vielfalt jedoch durch normative Klassifizierungen geprägt und mitunter determiniert. Ein großes Feld normativer Zuschreibungen der Körper macht sich an Geschlechtlichkeit und Gender fest. Daher ist es mir umso wichtiger deutlich zu machen, dass Körperlichkeit im Sinne der Leiblichkeit und Somatik als wahrnehmender und wahrgenommener Körper stets die Diversität aller Genderidentitäten einschließt und keineswegs auf die Physiologie der Körperlichkeit und der vermeintlich damit verbundener biologischer Geschlechtlichkeit reduziert ist. Daran anknüpfend ist mir daran gelegen möglichst genderneutrale oder offene Formulierungen zu wählen, die das gesamte Spektrum der Vielfalt verkörperter Identitäten umspannen.

---

<sup>60</sup> Hark, Sabine: 2015, S. 157.

<sup>61</sup> Hark, Sabine: 2015, S. 157.

<sup>62</sup> In Bezug auf die Auseinandersetzung mit genderbezogenen Perspektiven des Rechts auf und der Konstitution von Raum vgl. Voigt, Katharina: »Möglichkeitsträume der Intersubjektivität. Diverse Erlebnisperspektiven als Grundlage für den Architektorentwurf«, in: Bredella, Natalie; Hallama, Doris; Lange, Torsten: (Hrsg.): *Figurationen von Gender im zeitgenössischen Architekturdiskurs*, Forum Architekturwissenschaft Bd. 7, Universitätsverlag der TU Berlin, erscheint 2024.



## I. WISSEN DER KÖRPER

Der erste Teil legt das Thema und die Struktur der Arbeit dar. Er dokumentiert das Interesse, das der Arbeit zugrunde liegt und den Prozess ihrer Entstehungsgeschichte und Genese. Weiter werden die Vorgehensweise, Entscheidungen, Fragestellungen und Methoden, die zu den gewonnenen Einsichten geführt haben beschrieben. Die Einführung umreißt woher ich komme und mit welchem Anliegen ich mich diesem Forschungsfeld zugewandt habe. Sie beschreibt, wie ich vorgegangen bin, wie ich arbeite, welcher Methoden ich mich bediene und welche Fragestellungen ich mich angenommen habe und gibt Einblick in die Prozesse, die meine Arbeit begleitet haben.

Wenngleich die vorliegende Arbeit als solche abgeschlossen ist, dauert meine Tätigkeit in den hiermit eröffneten Themenfelder weiter an und reicht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus. Mein Interesse an den hier verhandelten Themen wird mich auch weiterhin sowohl in der Forschung ebenso als auch in der künstlerisch gestaltenden Praxis begleiten. Umso wichtiger war es allerdings im Prozess der Erarbeitung – in dem Wissen um die notwendige Beschränkung des Themas zugunsten von dessen Beherrschbarkeit und der Eindeutigkeit der Fragestellung, des Prozesses und der Ergebnisse sowie insbesondere in Bezug auf deren folgerichtiges und schlüssiges Ineinandergreifens – den Fokus möglichst entschieden einzugrenzen und das konkrete Forschungsvorhaben und -anliegen gegenüber übergeordneten und generellen Interessen, Anliegen und Zielen in der Auseinandersetzung mit der Wechselbeziehung von Körper und Raum, Gesellschaft und gebauter Lebenswelt, somatischen und raumbezogenen Praktiken, Bewegung und Raum, Tanz und Architektur abzugrenzen. Dementsprechend wird hier der aktuelle und dem eingegrenzten Rahmen dieser Arbeit entsprechende Wissens- und Erkenntnisstand belegt, wenngleich sich meine weitere Arbeit zu den übergeordneten Themen und Fragestellungen darüber hinaus fortsetzen wird.

Der menschliche Körper ist Medium des Erlebens und Wahrnehmens, Modus des verkörperten In-der-Welt-Seins und Sensorium der sinnlichen Weltzugänge. Er ist der Ort, dem sich die Spuren der gesammelten Erfahrungen einschreiben und in dem sie verkörpert werden. Als Corpus, Leib oder Soma eröffnet er unterschiedliche Verhältnisse zu sich selbst und der Welt; verschiedene Körperverständnisse werden hier ebenso deutlich, wie vielfältige Aspekte des Körper-Seins, der im Körper und durch den Körper gespürten Empfindungen und der dem Körper eigenen Formen physischen Denkens. Demzufolge lassen sich Körper gleichermaßen als Medien, Ursprung und Ausdrucksform des ihnen eigenen Wissens begreifen, das in dieser Arbeit im Zentrum steht und dessen Facettenreichtum – insbesondere in Bezug auf verschiedene Perspektiven und Relationen, Dialoge und Impulse der Körper, ihrer unterschiedlichen Wissensformen und deren Wechselbeziehungen mit der Architektur – in Bezug auf unterschiedliche Dimensionen der Körper, der Verkörperung und des Körper-Seins aufgezeigt wird.

Grundlage der im Folgenden dargestellten Forschung bilden die Diskurskontexte der Architekturdiziplin sowie des zeitgenössischen Tanzes und der somatischen Praktiken. Die Doppeldeutigkeit des Körper-Begriffs – als menschlicher ebenso wie als architektonischer Körper – kommt dabei immer wieder zum Tragen, wenn es darum geht, Gemeinsamkeiten, Verbindungen, Übereinstimmungen, Ambivalenzen oder Wechselbeziehungen zwischen beiden aufzuzeigen. Dabei wird deutlich, dass architektonische und menschliche Körper oft als einander entsprechend gedacht wurden, dass Architektur- und Körperkonzepte einander mitunter gleichen oder bestimmte Körpervorstellungen mit spezifischen Anforderungen an die Architektur verbunden sind. Doch es zeigt sich überdies, dass gerade die Ränder und Säume der Verschränkung der Körper- und Raumvorstellungen – der Architektur und des menschlichen Körpers – Potenziale bergen, die neue Sichtweisen eröffnen und die möglichen Bezugnahmen zwischen Architektur und Körper – in Bezug auf übergeordnete, mitunter abstrakte Konzepte und Denkmodelle ebenso wie in Bezug auf konkrete, physische Realitäten – ermöglichen und damit deren Möglichkeiten erweitern.

Im Weiteren sind es insbesondere die Prozesse und Arbeitsweisen, Methoden und Formate, Interessen und Vorgehensweisen, um sich dem Wissen der Körper und dem Wissenskörper zu Dialogen und Impulsen zwischen Architektur und Körper anzunehmen, denen besondere Aufmerksamkeit zukommt. Während die nachfolgenden Teile ausgewählte Aspekte vertiefend betrachten, ist es hier zunächst das Anliegen, den Diskurs zum Thema sowie den Forschungshintergrund und -prozess der vorliegenden Arbeit darzulegen. Im Sinne eines Wissenskörpers der *Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper*, den es in seiner Gesamtheit zu umreißen gilt, fügen sich alle nachfolgenden Teile zu einer argumentativen Einheit zusammen, wobei nun zunächst das Wissen der Körper vorgestellt, im Anschluss unterschiedliche Dimensionen und Modi des Körper-Seins beleuchtet werden, bevor dann schließlich konkrete Perspektiven, Relationen und Dialoge der Räumlichkeit und Raumbeziehungen des menschlichen Körpers, der Körperhaftigkeit von Architektur und insbesondere der Wechselwirkungen und -beziehungen von Architektur und Körper herausgearbeitet und die Möglichkeiten spezifischer Wechselseitiger Impulse herausgestellt werden.

## I.1 EINLEITUNG

Meine Auseinandersetzung mit Themen des zeitgenössischen Tanzes hat zunächst als ein persönliches Privatinteresse begonnen, das mich zuerst ins Tanztraining und daran anschließend immer weiter in die Münchener Tanzszene hineingeführt hat. Je tiefer ich in die Arbeitsweisen, Praktiken, Diskurse und künstlerischen Positionen im zeitgenössischen Tanz eingetaucht bin umso deutlicher wurde mir eine starke Verwandtschaft zu den Fragestellungen und den Anliegen, den Herausforderungen und den Gedankenwelten der Architekturdiziplin bewusst. Doch damit offenbarte sich mir überdies ein Fehlen der Auseinandersetzung mit dem Körper und dem ihm eigenen Wissen in der Architekturdiziplin. Das Körper- und Raumwissen, das im Tanz verhandelt und miteinander in Beziehung gesetzt wird, erschien mir als eine sinnfällige Ergänzung der Praktiken und Diskurse in der Architektur, wo ich eben diese Vertiefung zur Wechselbeziehung von Körper und Raum vermisste.

Während ich mich weiter in meine eigene tänzerische Praxis vertiefte, mehr Stücke sah, unterschiedliche Formate im zeitgenössischen Tanz wahrnahm und vermehrt Einblick in die Diskurse des Tanzes und der Tanzwissenschaften erhielt, eröffneten sich für mich zunehmend vielfältigere und differenziertere Perspektiven des Körpers. Da es dabei nur selten um den Körper an sich, sondern zumeist um den Körper im Kontext und in Beziehung, in Relation zu anderen Körpern und in Dialog mit dem Raum ging, offenbarten sich für mich damit erweiterte und neue Einsichten über Raum und Körper, die ich in dieser Weise in meinem Architekturstudium, in der Gestaltungspraxis, der Forschung und den Diskursen der Architekturdiziplin bis dahin nicht gefunden hatte.

Es eröffnete sich mir eine Sichtweise, die ausgehend vom Körper den Körper selbst, sein In-Beziehung-Treten mit anderen Körpern und seinem Kontext, sein gesellschaftliches, politisches, kulturelles und philosophisches sowie sein konkretes, handlungsspezifisches oder raumbezogenes Eingebunden-Sein und seine vielfältigen Beziehungen zum Raum offenbarte. Das schärfte mein Bewusstsein dafür, dass das implizite, situative und oft prä-reflexive Wissen, welches das Architekturleben und -gestalten prägt, verkörpert, dem Körper eingeschrieben und im Körper verankert ist. Der Körper offenbarte sich damit für mich zunehmend als ein Medium und Speicher, Bewahrens- und Ausdrucksmodus eines eigenen und facettenreichen Wissensfundus, der mir insbesondere in Bezug auf die Architekturdiziplin als wertvoll und bereichernd erschien, aber auch Fragen aufwarf.

Die übergeordnete Frage, die mich seither begleitet, ist die nach der Rolle des Körpers in der Architekturdiziplin. Im Einzelnen sind es Fragen wie: Welche Rolle spielt der Körper in der Architektur? Inwieweit sind die Diskurse der Verkörperung und des Embodiment in der Architekturdiziplin berücksichtigt? Wie sind phänomenologische Überlegungen und insbesondere der Aspekt der Leiblichkeit in der Architektur verankert? Wie wird auf die Sinnlichkeit und leibliche Verankerung des Architekturlebens Bezug genommen und inwiefern sind diese Teil der Entwurfspraxis und der Architekturlehre? Welche Vorstellung vom Körper und welche Körperbilder und -konzepte werden herangezogen und der Raumkonstitution zugrunde gelegt? Inwiefern wird das Wissen des Körpers einbezogen und in welcher Weise wird diese zu großen Teilen implizite und unter der Schwelle kognitiven Wissens und Bewusstseins liegende Kenntnis explizit gemacht, vergegenwärtigt und aktiv in die Praktiken architektonischen Entwerfens eingebunden? Und ganz generell: Was lässt sich vom Körper über die Architektur lernen und wie kann das Wissen des Körpers in den Architekturentwurf eingebunden und aktiv zugänglich gemacht und erschlossen werden?

Ausgehend von einem ersten Interesse hin zu einem konkreten Forschungsvorhaben galt es diese übergeordneten und grundsätzlichen Fragen also kontinuierlich zu konkretisieren, einzugrenzen und schließlich dahingehend zu präzisieren, dass sich ein zu bewältigender Forschungsrahmen für ein Promotionsvorhaben abstecken ließ.

### I.1.1 THEMA

*Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper* untersucht die Wechselbeziehung von Körper und Raum und betrachtet diese in Bezug auf die Rolle des Körpers in der Architekturdiziplin, die erweiterten Perspektiven des Körpers, welche der zeitgenössische Tanz und insbesondere das Werk der Choreografin Sasha Waltz und der Compagnie Sasha Waltz & Guests in Bezug auf die Raumbeziehungen des Körpers eröffnen und untersucht inwiefern und in welcher Weise dieses Wissen aus dem Tanz für die Architekturdiziplin fruchtbar gemacht und in Bezug auf das Erleben und Gestalten von Architektur herangezogen werden kann. Angesprochen wird dabei das implizite Wissen der Architektur Erfahrung und -gestaltung, welches mit dem Körper und durch den Körper erlebt, dem Körper eingeschrieben, als ein Wissen des Körpers in diesem verankert, bewahrt und erinnert wird und welches eben auch mit dem Körper zum Ausdruck gebracht und vermittelt werden kann.

Die enge Beziehung und Wechselwirkung von Körper und Raum ist keineswegs neu, sondern im Gegenteil etwas das an sich gegeben ist und zwangsläufig besteht. Und doch haben Entwicklungen der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, die auf Objektivierung, Objektivität und unbeteiligte, externalisierte Perspektiven ausgelegt waren zu einer Entfremdung und dem Infrage-Stellen des Involviert-Seins mit dem eigenen Körper geführt, die mit der Vorstellung des Körpers als *res extensa*, als einer äußeren und äußerlichen Sache bei Descartes und des damit einhergehenden kartesischen Körperbegriffs als *Körperding*,<sup>63</sup> das sich nur dann – wenn überhaupt – als sinnvoll erweise, wenn »wir menschliche Körper objektivieren wie anderes auch und sie naturwissenschaftlichen Methoden unterwerfen.«<sup>64</sup> Darüber hinaus gilt es, den Körper als integralen Bestandteil seiner Lebenswelt und das Mensch-Sein als ein integratives Körper-Sein zu begreifen.

Die Phänomenologie, welche zwar in der Philosophie begründet, aber auch darüber hinaus in vielfältige weitere Disziplinen ausgeweitet ist, hat, indem sie die Wechselbeziehung des Menschen zu seiner Lebenswelt als vielschichtige, lebendige und veränderliche Gefüge der wechselseitigen Bezugnahme umreißt und das verkörperte In-der-Welt-Sein im Begriff der Leiblichkeit als eine Daseinsweise des Menschen, als sein Selbst-Sein und seinen Zugang zur Welt beschreibt, neue Perspektiven des Körper-Seins und des In-der-Welt-Seins offenbart. Bereits Maurice Merleau-Ponty beschreibt dies als einen »Haupterwerb der Phänomenologie«, nämlich »die in ihrem Begriff von Welt und Vernunft geglückte Verbindung äußersten Subjektivismus und äußersten Objektivismus«, da, wie Merleau-Ponty weiter ausführt, die »phänomenologische Welt [...] nicht reines Sein, sondern Sinn [sei], der Schnittpunkt meiner Erfahrung wie in dem der meinigen und der Erfahrungen Anderer durch dieser aller Zusammenspiel, untrennbar also von Subjektivität und Intersubjektivität«, wobei die »Übernahme vergangener in gegenwärtige wie der Erfahrung Anderer in die meine« sich zu einer »Einheit« verbinden,<sup>65</sup> welche unterschiedliche Aspekte und mitunter einander widersprüchlich gegenüberstehende Seiten und Ambiguitäten einzuschließen imstande ist. In diesem Sinne fasst die Phänomenologie auch den Leib als eine facettenreiche und keineswegs widerspruchsfreie Seins-Weise, da sie auf »die Verteidigung der Vielfalt des Besonderen und, mit Adorno zu sprechen, des Nichtidentischen« abzielt, sodass es hier »nicht *einen* Begriff des Leibes geben kann«, da diese der Vielheit subjektiver und intersubjektiver Wahrnehmungsperspektiven nicht gerecht würde und sich dementsprechend »die Frage nach dem Begriff des Leibes verwandelt in die nach der jeweiligen Berechtigung unterschiedlicher Leibbegriffe.«<sup>66</sup> Und diese stehen wiederum keineswegs für sich, sondern sind eingebunden in ihren jeweiligen Kontext, ihr In-Beziehung-Treten mit einander und mit der Welt.

Ich untersuche diese Wechselbeziehung anhand der Themenfelder der Architektur und des zeitgenössischen Tanzes und untersuche aus meiner Perspektive als Architektin die körperbasierte und körperbezogene Auseinandersetzung mit dem Raum, die Raumbezogenheit und das Einwirken des Raumes auf den Tanz am Beispiel der Arbeitsweise und des Werkes der Berliner Choreografin Sasha Waltz und ihrer Compagnie Sasha Waltz & Guests. Ich gehe der Frage nach der Rolle, Relevanz und Präsenz des Körpers – und unterschiedlicher Diskurse und Aspekte der Leiblichkeit, des Embodiments und des somati-

<sup>63</sup> Vgl. Böhme, Gernot: 2019, S. 23ff.

<sup>64</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 24.

<sup>65</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966, S. 17.

<sup>66</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 23.



schen Erlebens – in der Architekturdisziplin nach und unternehme den Versuch, das Wissen des Körpers und die Fähigkeit seines Zum-Ausdruck-Bringens und mit dem Körper und in Bezug auf Potenziale für die Architektur zu befragen.

Die Phänomenologie offenbart die leibliche Verfasstheit als Voraussetzung und integralen Bestandteil des Wahrnehmens – unserer Selbst und der Welt – und macht damit deutlich, dass das Befragen von Wahrnehmungen stets an ein Befragen des leiblichen, verkörperten Wissens geknüpft ist.<sup>67</sup> Auch haben die jüngsten Erkenntnisse der Neurowissenschaften und deren Einbindung in philosophische Diskurse und Reflexionen deutlich gemacht, dass die Potenziale phänomenologischer Perspektiven sich hier als wertvolle Möglichkeit offenbaren, um neue Wege aufzuzeigen und eine (Re-)Integration von Körper und Geist, die leibliche Verankerung von Wissen und Denken sowie Zugänge zu impliziten, dem Körper eingeschriebenen Wissensformen zu ermöglichen.<sup>68</sup> Es so gilt also nach Möglichkeiten zu suchen, um das von Polanyi angesprochene ›Mehr-Wissen‹ zu erschließen. Das heißt, es einerseits für uns selbst zugänglich zu machen, indem es validiert und als Wissen ernst genommen wird und andererseits im Austausch mit anderen und der Vermittlung dieses Wissens Wege zu finden, um es explizit zu machen und somit unsere persönlichen Eindrücke – jenseits der Versprachlichung – zum Ausdruck zu bringen. Dem zeitgenössischen Tanz ist eben diese Möglichkeit eigen, den Körper ausdrucks- und im übertragenen Sinne sprachfähig zu machen.

Zentrales Thema dieser Arbeit ist es dabei Raum- und Körperwissen mit einander in Beziehung zu bringen, wobei meine persönlichen Einsichten im zeitgenössischen Tanz und die Kenntnis der Architektur in Praxis, Forschung und Lehre wichtige Ressourcen für meine Überlegungen bilden. Das Anliegen meiner Arbeit ist davon getragen, das vertiefende, vielfältige und facettenreiche Körperwissen und Wissen über den Körper, welches dem Tanz eigen ist und welches der Tanz in vielschichtiger Weise auszudrücken und mitzuteilen vermag, in seinem Bezug-Nehmen auf den Raum zu untersuchen und für die Architektur zugänglich zu machen. Weiter sind es die phänomenologischen Denkbewegungen zur Leiblichkeit und dem verkörperten In-der-Welt-Sein, welche die Ausgangslage dieser Arbeit bilden und die zu Beginn in Grundzügen umrissen werden. In Bezug auf die Architektur wird zunächst die Rolle des Körpers und die ihm beigemessene Bedeutung und Relevanz im Verlauf der Baugeschichte reflektiert und anhand dessen bestimmte Aspekte des Körpers, denen in der Architekturdisziplin besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, herausgestellt. Eben diese Aspekte werden anschließend auf ihre Integration und Beachtung im zeitgenössischen Tanz untersucht.

Die Auseinandersetzung mit dem Werk von Sasha Waltz und den vielfältigen Zugängen zu einer tänzerischen und körperbezogenen Auseinandersetzung mit Architektur und Raum, die sie in ihren unterschiedlichen Formaten und Arbeitsweisen eröffnet, ist dabei von zentraler Bedeutung. Das betrifft zum einen die Architektur als Dialog-Partnerin des Tanzes in den in-situ Arbeiten der Dialoge-Projekte, zum anderen die Gestaltung und architektonische Konzeption des Bühnenraumes und der Bühnenobjekte, welche raumprägend für viele der Produktionen und choreografischen Opern sind und schließlich die Räume zwischen Körpern und die Körperräume, welche in der Arbeit von Sasha Waltz in besonderer Weise Einfluss nehmen auf das Bewegungsmaterial.

Für Sasha Waltz steht der Raum seit jeher in ihrer Arbeit am Anfang, denn wie sie selbst sagt; »ich denke an den Raum, noch bevor ich an Bewegung denke«,<sup>69</sup> da es für sie der Raum ist, der die »Essenz des Stücks in sich tragen« muss, der »Ausgangspunkt« ist, »Träger der Atmosphäre« und der mit seinen

---

<sup>67</sup> Die Konzepte des Körpers, des Leibes, des Soma, der Verkörperung und des Embodiment werden im Folgenden als »Modi des Körpers« im Einzelnen vorgestellt und – soweit möglich gegen einander geschärft oder vielmehr mit einander in Beziehung gesetzt. Dennoch wird es nicht auszuschließen sein, dass die Begriffe mitunter synonym genutzt werden; nicht zuletzt, da verschiedene Quellen die Terminologie in unterschiedlicher Weise handhaben. Generell liegt dieser Arbeit jedoch für alle der o.g. Begriffe die Vorstellung eines sinnlichen, erlebenden und durch seine Erfahrungen in seinem Erleben geprägten Körper zugrunde, der mit sich selbst, mit anderen Körpern, nicht-menschlichen Agenten und seiner Umwelt in Beziehung steht und durch diese Beziehungen in seinem Selbst-Sein wiederum geprägt und beeinflusst wird. Ein Körper also, der mit der Welt in Dialog tritt und durch die Resonanz dieses Dialogs in seinem eigenen Körper- und Menschsein beeinflusst und geprägt wird. Sprich ein sich selbst in der Welt und die Welt durch sich erlebender Körper.

<sup>68</sup> Vgl. hierzu: Maturana, Humberto; Varela, Francisco: 2009 [1987]; Noë, Alva: 2006 [2004]; Varela, Francisco; Thompson, Evan; Rosch, Eleanor: 1992; Damásio, António R.: 2004; Sombrun, Corine: 2021, die sämtlich neurowissenschaftliche und körperbasierte Aspekte von Selbst- und Weltwahrnehmung untersuchen und damit das zentrale phänomenologische Anliegen der Integration von Körper und Geist und das Gebunden-Sein von Wahrnehmung an subjektive Erlebnis- und Erfahrungsperspektiven anhand neuro-physiologischer Belege bekräftigen und eine philosophische Erweiterung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse anbieten.

<sup>69</sup> Waltz, Sasha im Gespräch, in: Schlagenerwerth, Michaela: 2008, S. 11.

»gesamten Gegebenheiten« in den Tanz hineinwirkt und »Einfluss« darauf nimmt, wie im Tanz mit ihm in Dialog getreten wird.<sup>70</sup> Eben diesem Schöpfen aus der Architektur als Einflussgröße und Impulsgeberin für den Tanz möchte ich eine perspektive der Anregung architektonischen Denkens durch den Tanz gegenüberstellen und Wege aufzeigen, welche das Wissen und die Sinnlichkeit des Körpers für die Architektur zugänglich machen, um das Architektur erleben differenzierter beobachten und damit präziser antizipieren und aus der gesammelten Erfahrung schöpfen zu können. Das Bezug-Nehmen auf den Körper richtet sich dabei weniger an die Körperlichkeit oder das leibliche Körper-Sein, sondern bezieht sich insbesondere auf den Körper in Beziehung; mit sich selbst, mit anderen Körpern und mit der (gebauten) Lebenswelt.

Denn ebenso wie Raum, möchte ich anknüpfend an Sabine Hark und Bezug nehmend auf Martina Löw sagen, ist auch Körper keine absolute, sondern eine »relationale Kategorie« und »entsteht« insofern ebenso »im Handeln«, als dass Körper gelebt wird, ein Daseinszustand und somit eine unausweichliche Voraussetzung unseres Zugangs zur Welt und die Ausgangslage für jedwedes In-Beziehung-Treten ist.<sup>71</sup> Denn der Körper ist nicht ohne sein Eingebunden-Sein in das Miteinander unterschiedlicher Körper und den Kontext ihrer Lebenswelt denkbar, da, wie es die dänische Choreografin und Tänzerin Mette Ingvarsten als eines der zentralen Anliegen ihrer künstlerischen Arbeit beschreibt, er nie autonom und für sich ist; »in one way or another the body is always embedded in connections, in relations to other bodies or to non-human agents that affect the body which in turn acts upon them«.<sup>72</sup> Diese Wechselbeziehung durchzieht die zeitgenössischen Arbeiten im Tanz wie wenige andere Disziplinen, wenngleich sie andere Felder gleichermaßen betrifft, beziehungsweise dort ebenfalls adressiert, artikuliert und in Betracht gezogen werden konnte. Für die Architektur mache ich es mir mit dieser Arbeit zur Aufgabe, eben diese Aspekte der Relationen des Körpers zu verdeutlichen, um Möglichkeiten und Wege zu eröffnen, die das In-Relation-Treten des Körpers mit der gebauten Umwelt, ihr Einwirken auf den Körper und sein Auffassen, Aufnehmen und Ausdrücken dieser Eindrücke herausarbeiten.

Neben der Bezugnahme auf choreografische und tänzerische Arbeiten Anderer sind es meine eigenen künstlerischen und vermittlungspraktischen Erfahrungen, die hier Berücksichtigung finden. Sie werden dokumentiert und in Bezug auf ihren Wissensgewinn für das Etablieren von Körperbezügen und der Integration körperbasierter oder -gestützter Zugänge zur Architektur reflektiert.

Dabei wird der Körper ebenso als Medium des Aufnehmens und Bewahrens von Wahrnehmungen und Eindrücken vorgestellt wie als Medium deren Ausdrückens und des Vermittelns des ihm eigenen Wissens. Es wird der Frage nachgegangen, wie wir das Wissen und die Kenntnis des Körpers in Bezug auf die Architektur und den Raum zugänglich machen können und wie physisches und raumbezogenes Denken miteinander in Beziehung gebracht werden können. Über die sensorische und erlebende Dimension des Körpers hinaus begeben sich insbesondere auf die Suche nach Wegen, um den Körper, das verkörperte Wissen und körperbasierte Praktiken und Arbeitsweisen in die Architekturkonzeption einzubeziehen. Daran anknüpfend wird herausgearbeitet, inwiefern körperbezogene oder -basierte Arbeitsweisen Möglichkeiten bietet, um das Nicht-Sagbare zum Ausdruck zu bringen und um das Erschließen verkörperten Wissens im Architekturentwurf und der Gestaltungspraxis zu präzisieren. Im Zentrum dieser Arbeit steht also die Frage wie Erlebnis- und Erfahrungskennntnis beobachtet und aktiv in den Architekturentwurf eingebunden werden kann. Ich untersuche in diesem Zusammenhang insbesondere körperbezogene und sinnliche Dimensionen impliziter Wissensformen. Gegenstand dieser Promotion ist die Untersuchung der reziproken Wechselwirkung von Architekturwahrnehmung und -gestaltung mit besonderem Augenmerk auf deren sinnliche und verkörperte Dimension.

Anknüpfend an meine vorangegangene Arbeit, die mit *Sterbeorte. Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, eine sehr spezifische Perspektive verkörperten Erlebens und der Transformation von Körperlichkeit am Ende des Lebens in den Blick genommen hat, richte ich nun den weiter gefassten Blick grundsätzlich auf das körperbasierte Erleben und begeben mich mit dieser Arbeit auf die Suche nach Möglichkeiten, um das Verkörpert-Sein von Erleben, Erfahrung, Erinnerung und Antizipation für die Entwurfs- und Gestaltungspraxis der Architektur zugänglich und implizites Entwurfswissen aufgrund seiner

<sup>70</sup> Ebd., S. 11f.

<sup>71</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Julia Elena Thiel (Hrsg.): 2015, S. 156.

<sup>72</sup> Ingvarsten, Mette in: Bojana Cvejić: [https://www.metteingvarsten.net/texts\\_interviews/self-organizing-systems-stickiness-and-mental-resistance/](https://www.metteingvarsten.net/texts_interviews/self-organizing-systems-stickiness-and-mental-resistance/), abgerufen 17.10.2022.

leiblichen Dimension und Verankerung mit somatischen und körperbasierten Praktiken zugänglich zu machen und diese verstärkt in die Praktiken architektonischen Entwerfens einzubinden oder zumindest diesbezügliche Indizien und Hinweise in künstlerischen Positionen des zeitgenössischen Tanzes und Ergebnisse somatischer Praktiken aufzuzeigen.

Da das Erleben von Architektur stets ein multisensorisches und ein das gesamte sinnliche Spektrum des Körpers ansprechendes ist, birgt der Körper das Potenzial, das Wissen über die Wirk- und Wahrnehmungsweisen von Architekturen zu vertiefen und zu erweitern: Indem wir besser verstehen, wie wir unsere (gebaute) Lebenswelt erleben, empfinden und die Erfahrungen ihrer Wahrnehmung aufnehmen und verkörpern, so die These dieser Arbeit, ermöglichen körperbasierte Zugänge und Ausdrucksformen verstärkt auf das implizite Wissen des Körpers über den Raum zuzugreifen und sinnliche, phänomenologische und individuelle Erlebnisformen in der Gestaltung von Architekturen und dem Entwurfsprozess zu integrieren.

Implizit tun das Architekt:innen seit jeher, indem sie aus ihrer Erfahrung und ihrer Erinnerung schöpfen, künftige Erfahrungen in der Gestaltung im Entwurf antizipieren und damit auf das Bezug nehmen, was sie aus dem verkörperten Erfahrungswissen über Raum in die eigene Gestaltung und den Architekturentwurf überführen. Denn nur da wir wissen wie wir bestimmte räumliche Situationen erleben, welche Sinneseindrücke und Empfindungen sie evozieren und wie wir ihre Atmosphäre und ihr Erleben auffassen, sind wir überhaupt in der Lage Künftiges zu antizipieren und im Entwurfsprozess zu gestalten und dabei ihr künftiges Erleben vorwegzunehmen. Diese Kapazität ist eng mit der Sinnlichkeit und Leiblichkeit des Körpers, mit der Verkörperung von Erfahrungen, Erlebnissen und Empfindungen und dem impliziten Wissen des Körpers verknüpft; dass wir nämlich »mehr wissen, als wir zu sagen wissen«. <sup>73</sup> Um diesem stillschweigenden Wissen näher zu kommen, gilt es also – so die zentrale These meiner Arbeit – sich auf die Suche nach Wegen zu begeben, um dieses auszudrücken, ohne es versprachlichen zu müssen. Dem Körper kommt dabei besondere Bedeutung und Relevanz zu.

### I.1.2 FORMAT

Die besondere Herausforderung dieser Arbeit besteht darin, implizites und »nicht sagbares« <sup>74</sup> Wissen zugänglich und verfügbar zu machen. Der klassische Promotionsrahmen als Monografie in Textform, wie er für die architekturtheoretischen, -geschichtlichen oder ingenieurwissenschaftlichen Forschungsarbeiten besteht, kommt hier an seine Grenzen und wirft die Frage nach der Integration nicht-sprachlicher Elemente auf. Da also das klassische Promotionsformat für diese Arbeit zu kurz greift, war demzufolge das Entwickeln des Formats integraler Bestandteil dieser Arbeit. Die Entscheidung für die Forschung an der disziplinären Schnittstelle zwischen Architektur und zeitgenössischem Tanz sowie der Versuch diese thematisch zu verweben und transdisziplinäre Arbeits- und Forschungsweisen zu finden, die das erlauben, beförderte ebenso die Auseinandersetzung und eigens entwickelte Definition von Methode und Format, die es im Prozess der Bearbeitung stetig weiter zu präzisieren und zu klären galt. Ein eigenständiges Format der Dokumentation und Reflexion, der Wissenskonstitution und -vermittlung zu finden, das dem Gegenstand meines Forschens gerecht wird, war dementsprechend integraler Bestandteil meines Tuns.

Wenn im Weiteren von den Körpern die Rede ist, so geschieht gerade die Verwendung des Plurals in dem Bewusstsein um die Doppeldeutigkeit des Körperbegriffs – des menschlichen Körpers als Physis, Leib oder Soma, Gefäß und Ort des Sammelns und Bewahrens von sinnlichen Eindrücken, Erlebnissen, Erfahrungen und Erinnerungen sowie Medium der Antizipation des Künftigen; der architektonische Körper, seinerseits vielfältig in seiner Körperhaftigkeit, als Masse und Volumen, als Gefäß und durchlässige Haut der Schwelle zwischen innen und außen, als Konglomerat unterschiedlicher, gefasster Räume, als Material des Gebäudes und Behältnis oder Projektionsfläche vielfältiger Phänomene der Materialität ebenso wie der Erscheinung; dauerhafte oder flüchtige, wie Machart, Fügung, Oberfläche, Textur und Farbigkeit, Gestalt oder Bewegungsimpuls Temperatur, Licht und Schatten, Weichheit, Durchlässigkeit oder Porosität, Trockenheit oder Feuchte, Anschmiegsamkeit, Glätte oder Rauheit und dergleichen mehr. Die Dialoge und Impulse zwischen diesen unterschiedlichen Weisen der Körperlichkeit, der verkörperten Präsenz und des Körperseins sind weit wesentlicher für meine Überlegungen und mein Forschen, als es die disziplinären Zuordnungen und Zuschreibungen sind. Körper als vielfältige Erscheinungs- und Seins-

---

<sup>73</sup> Polanyi, Michael: 2016 [1966], S. 14.

<sup>74</sup> Ebd.

Formen aufzufassen, ihre jeweiligen Zusammenhänge und Wechselbeziehungen herauszuarbeiten und – vom abstrakten Konzept bis hin zum konkreten Material und den lebendigen Phänomenen der An- oder Abwesenheit, Präsenz oder Veränderung, Begrenzung oder Räumlichkeit – ihre Vielfalt und Ambiguität zu untersuchen, ist zentrales Anliegen.

Auf der Suche nach Möglichkeiten, um der perzeptiven und gestalterischen Komplexität der Architektur und des zeitgenössischen Tanzes gerecht zu werden, stach zunächst ins Auge, dass beide maßgeblich durch das Erleben raum-zeitlicher Abfolgen und Gefüge geprägt sind, für die es adäquate Formen der Dokumentation und Beschreibung zu finden galt. Abbildungen und textliche Beschreibungen werden diesen nur begrenzt gerecht. Allerdings können Texte – wenn sie nicht analytisch distanziert Sachverhalte darstellen, sondern deskriptiv, poetisch oder in einer, die Assoziation der Leser:innen anregenden Weise eine sinnliche Dimension des Lesens und des imaginativen Eintauchens in das Gesagte eröffnen – die Möglichkeit bieten, sinnliche Zugänge zu Erlebnisbeschreibungen, Wahrnehmungsbeobachtungen oder dem Nachvollzug bestimmter somatischer Praktiken oder verkörperter Empfindungen zu eröffnen. Auch Abbildungen können, wenn ihre Auswahl weniger auf eine die dokumentarische Wiedergabe des Sachverhalts, als auf das Vermitteln einer ästhetischen Erfahrung hinzielen. Um also die Vielfalt und Sinnlichkeit der Körper in all ihrer Komplexität und Ambiguität thematisieren und ansprechen zu können, gilt es nach meiner Einschätzung, die distanzierte Perspektive des Nachdenkens, Forschens und Schreibens *über* Körper aufzugeben – oder zumindest durch andere Erzählstränge zu ergänzen – und die Körper selbst anzusprechen, das Denken und Forschen der Körper ins Zentrum zu rücken und so das Wissen der Körper durch die Körper zu erkunden und zum Ausdruck zu bringen.

Zu diesem Zweck fügen sich im Gesamtverlauf der Arbeit Wahrnehmungsbeobachtungen zwischen den Fließtexten, die entweder eigene Erfahrungen deskriptiv wiedergeben, anhand von Scores – wie sie im zeitgenössischen Tanz als Anleitung somatischer oder performativer Explorationen genutzt werden – eingeführte Wahrnehmungseinladungen und Beobachtungen künstlerischer Arbeiten ein. Parallel zum Text bilden sie eigene ästhetische/ästhetische Erzählstränge und komplettieren in ästhetischer und sinnlich erfahrbarer Weise die Argumentation des Fließtexts. Der Strang der Wahrnehmungsbeobachtungen lädt dabei zur Teilhabe an meiner Wahrnehmungsperspektive ein und lässt Einblicke in exemplarische Beobachtungen zu Kunstwerken unterschiedlicher ästhetischer Praktiken zu, die meine abstrakten Überlegungen begründen und deren konkrete Verankerungen bilden. Anhand der Abbildungen werden die eigentlichen Artefakte – über die Beschreibung meiner subjektiv-situativ verankerten Perspektive hinaus überdies für die Leser:innen sichtbar und ermöglichen die eigene Betrachtung des gezeigten Teilaspekts des vorgestellten Werks.

Die Wahrnehmungsbeobachtungen und künstlerischen Positionen können als integraler Bestandteil der Gesamtarbeit gesehen, aber auch davon unabhängig als ein eigenständiges Narrativ betrachtet werden. In letzterem Fall ließen sich die unterschiedlichen ästhetischen und ästhetischen Belege im Verhältnis zum Textkorpus dieser Arbeit auffassen, wie eine Ausstellung im Verhältnis zu dem entsprechenden Ausstellungskatalog: Während in der Ausstellung die Exponate und Artefakte weitgehend für sich sprechen und nur von kurzen textlichen Notizen begleitet sind, welche deren Lesart in poetischer oder informativer Weise ergänzen, ermöglicht die Lektüre des zugehörigen Katalogs vertiefende Einblicke in begleitende zeitgeschichtliche, soziokulturelle oder -politische, theoretische oder diskursive Positionen, welche zusätzliche Wissensdimensionen eröffnen. Sie befördern eine Kontextualisierung der ausgestellten Werke und der Künstler:innen die sie hervorgebracht haben oder erlauben eine über das sinnliche Erleben der Kunstwerke hinausreichende, kognitive Reflexion und kunsttheoretische Auseinandersetzung. Über das im Werk Ausgedrückte hinaus eröffnet der Katalog also eine erweiterte Perspektive, die zusätzliche Wissensformen und Forschungsfelder integriert und das dem Kunstwerk immanente Wissen in anderer Weise explizit macht und zusätzliche Formen findet, um es zum Ausdruck zu bringen. Die eingefügten Wahrnehmungsmomente belegen Momente besonderen Aufmerkens in der ästhetischen Erfahrung oder ästhetischen Praxis und komplettieren das Narrativ der Arbeit in sinnlicher Weise. Dabei werden einerseits Kunstwerke und Positionen unterschiedlicher Sparten und Disziplinen hinzugezogen, um das Gesagte zu verdeutlichen und andererseits Aspekte des Werkes von Sasha Waltz & Guests sowie der Beiträge der eigenen künstlerischen Praxis in besonderer Weise hervorzuheben. Dementsprechend erhebt die Darstel-

lung ausgewählter künstlerischer Positionen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern belegt meine persönliche, dieser Arbeit zugrundeliegende, sie begleitenden und ihr eigene Perspektive.

Während die Wahrnehmungsbeobachtungen also vornehmlich meine Erlebnisperspektive belegen oder anhand von ausgewählten künstlerischen Positionen ästhetische Zugänge zu den mich begleitenden Bild- und Wahrnehmungswelten eröffnen, sprechen die Scores – als Einführung in die Arbeitsweisen somatischer Praktiken und das Ermutigen zum Sammeln körperbasierter Erfahrungen oder dem Erkunden somatischer Perzeptionserfahrungen – Wahrnehmungseinladungen an die Leser:innen aus, um ihnen so Gelegenheit zu geben bestimmte Aspekte körperbasierten und somatischen Erlebens wörtlich am eigenen Leib und durch den eigenen Körper nachzuvollziehen. Sie laden dazu ein, den Wechselbeziehungen von Körper und Raum nachzuspüren und sich somit das Gesagte in der sinnlichen Erfahrung zu erschließen. Wahrnehmungsbeobachtungen und -einladungen sind typografisch hervorgehoben und treten somit aus dem Fluss des Fließtexts heraus. Im Verlauf der Arbeit können die Wahrnehmungsbeobachtungen und -einladungen also sowohl im argumentativen Zusammenhang mit dem Fließtext gelesen werden, in welchen sie – zunächst nur punktuell und im weiteren Verlauf der Arbeit mit zunehmender Verdichtung – eingeschoben sind, als auch jeweils entlang der Stränge ihrer Zugehörigkeit. Das heißt, neben der Möglichkeit übergeordnete, theoretische Überlegungen und Reflexionen gemeinsam mit Wahrnehmungsbeobachtungen und -einladungen zu lesen, besteht auch die Möglichkeit dem jeweiligen Textverlauf gleicher Typografie zu folgen und so entweder ausschließlich den argumentativen Fließtext zu lesen oder den Beobachtungen meines Wahrnehmens nachzugehen oder die gezeigten künstlerischen Positionen selbst zu betrachten und deren multisensoriellem Erleben nachzugehen, oder sich auf den Strang der Wahrnehmungseinladungen zu beschränken und somit die Struktur der Arbeit und ihre Themenvielfalt ausschließlich zu verkörpern und durch den Körper greifbar zu machen.

Im Prozess des Schreibens ist mir zunehmend deutlich geworden, dass ich meinem Anliegen – den Körper anzusprechen und zum Sprechen zu bringen – nicht mit einem *Über-den-Körper-Sprechen* gerecht werden kann. Ich habe mich auf die Suche nach Möglichkeiten begeben, um meine Erlebnisperspektive in der Beschreibung ausgewählter Wahrnehmungsmomente zugänglich zu machen und durch das Gewähren von Einblicken in die Arbeitsweise meiner Lehr- und Vermittlungspraxis in Architektur und Tanz die Möglichkeit zum sinnlichen Nachvollzug des Gesagten geben kann. Aus dieser Bestrebung sind die Scores der Wahrnehmungseinladungen entstanden, welche den Text durchziehen und den Leser:innen Gelegenheit geben, das Gesagte selbst zu verkörpern und sich so die beschriebenen Sinnzusammenhänge sinnlich mit dem Körper zu erschließen.

Diese Einladungen geben zudem Einblick in meine konzeptuelle und choreografische Arbeitsweise zur Vermittlung raumbezogenen Körperwissens, wie ich es in der künstlerischen Praxis, beispielsweise in der Erarbeitung von *»Espaço.Som.Corpo«* im September 2018 im *Teatro Thalia* in Lissabon gemeinsam mit Barbara Galli-Jescheck, in *»Transposition x Pinakothek der Moderne«* im Rahmen des *Kunstarealfests* im Juli 2019 in der gemeinsamen Choreografiearbeit mit Barbara Galli-Jescheck und der gemeinsamen Konzeptentwicklung mit Barbara Galli-Jescheck und dem Künstlerduo von *Uncertain Proportion*, Nicolas Drössel und Simon Schankula, in Zusammenarbeit mit Tänzer:innen der freien Szene des zeitgenössischen Tanzes in München realisierte. Ebenso in der kollektiven konzeptionellen und choreografischen Zusammenarbeit mit Barbara Galli, Simone Lindner und Lara Paschke, aus der heraus in Zusammenarbeit mit Tänzer:innen und Musiker:innen der freien Szene im Tanz in München *»playing places«* im Juli 2022 auf dem Max-Josephs-Platz in München entstand.

Außerdem finden sich diese somatischen Zugänge zur Sinnlichkeit des Selbst- und Welterlebens des Körpers in meiner Vermittlungstätigkeit in Workshops und universitärer Lehre wieder, wie beispielsweise in dem am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten sowie im Rahmen des Lehrauftrags der Frauenbeauftragten der Architekturfakultät der Technischen Universität München gemeinsam mit Virginie Roy realisierten Seminarzyklus, 2018–2020. Oder in dem Gastbeitrag an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien mit dem Vortrag *»Architektur als Impulsgeberin für den Tanz«* und dem Workshop zu *»Raumtypologien im Tanz«*, im September 2021, sowie dem gemeinsam mit Maureen Zollinger entwickelten und realisierten Workshops zu *»Dynamic Relations«* zwischen Körper, Raum und Umwelt, im Rahmen des *Kaleido Retreat* im September 2022 zum kuratorischen Leitthema *Metamorphosis*. Zuletzt flossen viele dieser Kollaborationen und Arbeitsweisen mit dem Beitrag des Independent Project *»Experiencing*

*Sense(s)*« zur Trienal de Arquitectura de Lisboa im Oktober 2022 zusammen, das ich initiiert und gemeinsam mit Barbara Galli-Jescheck, Virginie Roy und Maureen Zollinger umgesetzt habe. Auszüge des Prozesses sowie der Ergebnisse einiger dieser Projekte werden auch im Folgenden zu finden sein.

Doch zur Betrachtung künstlerischer Beispiele des zeitgenössischen Tanzes werden hier insbesondere die Arbeiten von *Sasha Waltz & Guests* herangezogen – nicht meine eigenen. Der Einblick in meine eigene künstlerische und Vermittlungspraxis dient hingegen dem Zweck, nachvollziehbar zu machen, aus welchem eigenen Verständnis heraus ich die Arbeit von *Sasha Waltz & Guests* beobachte und welche Erfahrungen es mir ermöglichen, einen empathischen, wenn auch als Unbeteiligte von außen auf das Werk gerichteten Blick einzunehmen. Auf Grundlage der herausgearbeiteten Rollen und Charakteristiken, die dem Körper in unterschiedlichen Phasen oder Perspektiven der Architekturgeschichte zugeschrieben und beigemessen werden – wie sie im Kapitel »Perspektiven der Körper« ausgearbeitet sind – und der damit verbundenen verschiedenen Körpermodi und -vorstellungen, ergibt sich meine in der Betrachtung des Werkes von *Sasha Waltz & Guests* eingenommene Perspektive:

Dass ich nämlich auch hier nach unterschiedlichen Weisen der tänzerischen Bezugnahme auf und Auseinandersetzung mit den Architekturen im Rahmen der Dialoge-Projekte suche und die mit diesen einhergehenden verschiedenen Weisen des Körper-Seins herausstelle. Während ich in diesen Beobachtungen ausgewählter Sequenzen also der Frage nachgehe, in welcher Weise die Architektur auf den Körper einwirkt und wie dieser aus diesen Impulsen schöpft, stelle ich mir im letzten Teil – als Pendant dieser Untersuchung und aufbauend auf die Wechselbeziehung zwischen dem Körper-Sein in der Architektur und dem, wie die Architektur auf den Körper einwirkt – die Frage, in welcher Weise der Körper in die Architekturdiziplin hineinwirkt und welche Entwurfsweisen und Architekturentwürfe aus diesem Impulsgeben des Körpers und seines Wissens für die Architekturdiziplin abgeleitet werden könnten.

Dabei geht es keineswegs darum eine Hierarchisierung oder Wertung zwischen unterschiedlichen Wissens- und Medienformen vorzunehmen, sondern im Gegenteil, die Vielfalt unterschiedlicher Wissensformen miteinander zu vernetzen und so aufzuzeigen, wie wertvoll deren In-einander-Wirken und ihre wechselseitige Verknüpfung sein kann, um verschiedene Wahrnehmungs-, Sinngewandungs- und Sinnesdimensionen anzusprechen und um verschiedene Wissensformen in ihren genuinen Ausdrucksformen zu vermitteln. Das Eröffnen sinnlicher Zugänge und Belegen ästhetischer und ästhetischer Positionen, welche das Gedachte und Verbalisierte ergänzen oder erweitern, ermöglicht es das im Fließtext Gesagte zu ergänzen oder von einer anderen (Wahrnehmungs-)Warte aus beleuchten und somit zu deren erweiterter Zugänglichkeit beitragen, indem nicht-sprachliche, multimediale und von formalen Zwängen freie Ausdrucksformen eröffnet werden.

Das explizite Interesse am sinnlichen und leiblichen Erleben, der Verkörperung von Erfahrung und dem somatischen Empfinden von dem Körper eingeschriebenem Wissen in der Rekapitulation oder Vergegenwärtigung von Erinnerungen oder der Antizipation des Künftigen, habe ich nach Wegen gesucht, um das sinnliche Erleben von Körper und Raum und die sich darin vollziehende untrennbare Verknüpfung von Aisthesis (im Wortsinn der Wahrnehmung) und Ästhetik (im Sinne einer aus der Wahrnehmung schöpfenden Ausdrucks- und Gestaltungsform) sowohl sinnlich als auch thematisch ansprechen lassen. Als Ergebnis dieser Überlegungen ist eine Arbeit entstanden, die sich dem einem textilen Gewebe gleich aus unterschiedlichen einzelnen argumentativen, narrativen, ästhetischen und ästhetischen Fäden aus der Vielheit der Einzelheiten zu einer Einheit verflocht.

Je mehr sich der Fokus in den späteren Kapiteln auf künstlerische Arbeitsweisen, Positionen und Werke stützt, umso stärker verdichten sich die Wahrnehmungsmomente und ästhetischen Belege impliziter Wissensstände. In der abschließenden Reflexion mache ich es mir zur Aufgabe sowohl die textlichen als auch die nicht-sprachlichen Teile dieser Arbeit miteinander zu verknüpfen, deren In-einander-Greifen zu resümieren und beide Anteile mit einander zum Gesamtergebnis dieser Arbeit zu verweben. Mit einander zu einem komplexen Geflecht unterschiedlicher Wissenszugänge verwoben, in dem verschiedene Wissensformen und Erkenntnisweisen ineinander fließen, deren Eigenheiten in je spezifischer Weise vermittelt werden – indem der Fließtext von Körpern spricht, während die Wahrnehmungsbeobachtungen das Nachvollziehen subjektiv-situativ verankerter Erfahrungen ausgewählter künstlerischer Positionen und deren Beschreibung zugänglich machen und die Wahrnehmungseinladungen explizit die Körper anspre-

chen und die Leser:innen einladen sich dem Wissen ihrer Körper zuzuwenden – fügt sich der gesamte Textkörper zu einem Gewebe, das sowohl als eine aus unterschiedlichen Richtungen und Strängen verflochtene Einheit bildet, in dem aber andererseits auch ausgewählte Stränge oder Fäden der Argumentation im Einzelnen nachverfolgt werden können.

## WAHRNEHMEN UND BEOBACHTEN

Der Verlauf des Fließtexts wird durch deskriptive Beobachtungen und Beschreibungen meiner subjektiv-situativ verankerten Wahrnehmungen ergänzt, die mit diesem strukturell verwoben sind und das Gesagte anhand exemplarischer künstlerischer Positionen sowie verbalisierter Beobachtungen und Wahrnehmungsbeschreibungen ausgewählter persönlicher Architektur-, Tanz- und Körpererfahrungen greifbar machen. Sie durchziehen den gesamten Textverlauf und erweitern diesen um eine, gegenüber dem sonstigen Textkörper, poetischere oder prosaische Weise des Schreibens. Als Einschübe im Verlauf des Textflusses gelesen, ergänzen sie das Gesagte um konkrete Beispiele ausgewählter künstlerischer Arbeiten. Dabei belegen sie meine Perspektive der anhand dieser exemplarischen Belege gesammelten Wahrnehmungen und Beobachtungen und machen diese für einen ästhetischen und ästhetischen Nachvollzug der Leser:innen zugänglich.

Darüber hinaus kann der Strang der Wahrnehmungsbeobachtungen jedoch auch – von seinem Eingeflochten-Sein in den Fließtext unabhängig – als Kontinuität gelesen werden, die anhand meiner persönlichen Wahrnehmungsperspektive konkrete Beispiele für unterschiedliche Facetten der menschlichen und architektonischen Körper aufzeigt und diese sinnlich und sinnhaft nachvollziehbar macht. Sie heben sich, in gleicher Weise wie dieser Text, typografisch vom Fließtext ab.

Einer Ausstellung vergleichbar sind hier ausgewählte künstlerische Positionen versammelt und kuratorisch miteinander in Beziehung gebracht. Dabei handelt es sich einerseits um ausgewählte, gewissermaßen als Sinnbilder des Gesagten herangezogene Artefakte ganz unterschiedlicher künstlerischer Praktiken, die an einigen wenigen Stellen auftauchen, um die meinem Denken zugrundeliegenden Konzepte zu illustrieren. Andererseits sind es vor allem choreografisch-tänzerische Positionen von *Sasha Waltz & Guests* sowie Belege der Erfahrung meiner eigenen somatischen Praxis und Beispiele, die dem Kontext meiner akademischen Lehre entstammen, wo ich in Seminaren und Entwurfsprojekten meine Arbeitsweise und mein Bestreben, das architektonische Denken explizit mit dem Körper in Beziehung und durch den Körper zum Ausdruck zu bringen vermittele. Eben dieses Bestreben spiegelt sich überdies in den Beschreibungen zum Erleben ausgewählter architektonischer Situationen wider, die dem Anliegen folgen, den Wiederhall und die Spuren, die im Körper durch Architektur Erfahrungen evoziert werden, zu verdeutlichen und das Architektur erleben *durch den Körper* anhand konkreter Beispiele nachzuzeichnen.

Anschließend an den Gedanken der Ausstellung bieten die gezeigten Arbeiten und die geteilten persönlichen Beobachtungen außerdem für die Leser:innen – die hier stets auch Betrachter:innen der gezeigten Kunstwerke sind – die Möglichkeit diese ihrerseits in ästhetischer und ästhetischer Weise aufzufassen und so ihre eigenen Wahrnehmungen, Beobachtungen und Assoziationen ins Lesen einzubringen. Die hierin anklingende Möglichkeit das Gesagte mit dem eigenen Körper in Bezie-



hung zu bringen, ist im dritten Erzählstrang - in dem unterschiedliche Wahrnehmungseinladungen und Einführungen in exemplarische somatische Praktiken die Leser:innen explizit an das Erleben, Spüren und Verkörpern des Gesagten heranführen - noch prägnanter und intensiver präsent.<sup>75</sup> Die Wahrnehmungsbeobachtungen hingegen machen deutlich, welche Wahrnehmungen und Assoziationen mein Denken geprägt und Anlass für meine Auffassung der »Dialoge und Impulse zwischen Architektur und Körper« gegeben haben. In diesem Sinne belegen die in dieser Weise vorgestellten Beobachtungen die meinen Überlegungen zugrundeliegenden Bezugspunkte und Vorstellungen; sie verankern diese in den konkreten, greifbaren verkörperten Sinneserfahrung und deren Beschreibung.

Die grundsätzliche, der Auswahl herangezogener künstlerischer Positionen sowie der Art und Weise ihrer Beobachtung zugrunde liegende Frage lautet: wo und wie zeigt sich - für mich - das Gesagte und Erdachte am Beispiel konkreter künstlerischer, insbesondere architektonischer oder tänzerischer Positionen, und wie kann es - für andere - vermittelbar gemacht werden, sodass sich für sie nicht nur intellektuelle sondern ebenso sinnliche und ästhetische Zugänge zu dem Gesagten eröffnen? Dieses übergeordnete Bestreben wird in den einzelnen Kapiteln durch spezifischere, themenbezogene Fragestellungen ergänzt und präzisiert:

### **Wissen der Körper**

Mit den Einschüben der Wahrnehmungsbeobachtungen - sowie der Wahrnehmungseinladungen - in den Fluss des Textes, komme ich meinem Bedürfnis nach, nicht nur über Körper zu sprechen, sondern vielmehr die Sinnlichkeit, das Wahrnehmen und Beobachten, Erleben und Spüren der Körper explizit anzusprechen. Adressiert werden dabei die sich durch den Körper offenbarenden Wissenszugänge und das ihm eigene Wissen, das heißt konkret die Kapazität des Körpers wahrnehmend und beobachtend aufzunehmen, Eindrücke zu sammeln und diese verkörpert zu bewahren, sie im Erinnern zu vergegenwärtigen und durch den Körper zu spüren und zum Ausdruck zu bringen.

### **Dimensionen der Körper**

Die Ausführungen zu den verschiedenen Modi der Körper und die mit ihnen einhergehenden, unterschiedlichen Seins- und Wahrnehmungsweisen der Körper, werden durch künstlerische Arbeiten komplettiert, die deren Charakteristiken oder mit ihnen verbundene Phänomene verdeutlichen, um so die diesen Dimensionen der Körper zugrundeliegenden Gedankenkonzepte greifbar, nachvollziehbar und sinnlich erfahrbar zu machen.

---

<sup>75</sup> Vgl. hierzu »Erleben und Spüren«, anschließende Einführung in die Wahrnehmungseinladungen.

### **Perspektiven der Körper**

Die Rolle der Körper in der Architektur und die Weisen, wie diese in der Architekturdisziplin aufgegriffen werden, sind durch Belege architektonischer Bezugnahmen auf den Körper und Körper in Beziehung mit der Architektur verdeutlicht. Die Architektur der Körper befragt hingegen, um welche Körper es sich dabei handelt, wie diese den jeweiligen Perspektiven zugrunde liegen und wie sie in die Architekturdisziplin hineinwirken; beziehungsweise, wie sie aufgegriffen und wie auf sie Bezug genommen wird.

Hier werden exemplarisch jeweils drei ausgewählte künstlerische Positionen beschrieben, die diese verdeutlichen: Dabei handelt es sich um jeweils eine sinnbildliche Konkretisierung des Gesagten, eine performative, tänzerische oder andere künstlerische Position, die einen bestimmten Aspekt prägnant verkörpert, verräumlicht oder anderweitig verdeutlicht, sowie eine Arbeit, beziehungsweise ein Aspekt einer Arbeit, von *Sasha Waltz & Guests*, in dem die verhandelte Perspektive zum Ausdruck kommt. Durch diese kontinuierlichen Bezugnahmen auf das Werk von *Sasha Waltz & Guests* ergibt sich eine Kontinuität der Einblicke in Arbeitsweisen, Positionen und Artefakte des choreografischen Oeuvre von Sasha Waltz, die den Gesamtverlauf des Textes stetig begleiten.

### **Relationen der Körper**

Alle hier vorgestellten künstlerischen Positionen, ihr Wahrnehmen und Beobachten, verdeutlichen die Wechselbeziehungen architektonischer und menschlicher Körper. Hier kommt den Fragen nach dem ›wie‹ besondere Bedeutung zu; wie wirken die Bezugnahmen der Architekturdisziplin auf den Körper und die diesen zugrunde liegenden unterschiedlichen Körpervorstellungen ineinander? Wie treten die menschlichen Körper mit der Architektur in Beziehung, wie schreibt sich das Erleben und Erinnern der Architektur den Körpern ein, in welcher Weise hinterlässt es in ihnen seine Spuren, gibt Bewegungsimpulse, berührt sie oder gibt Anlass zur Berührung, wirkt auf die Körper ein oder wird verkörpert?

### **Dialoge der Körper**

In diesem Kapitel verschiebt sich die Erzählperspektive und der Fließtext der fortlaufenden Argumentation wird von Gesprächen abgelöst, in denen insbesondere die Wahrnehmungsweisen und Beobachtungen der Gesprächspartnerinnen zu Wort kommen. Aufgrund des argumentativen und sprachlichen Duktus sind diese zwar typografisch dem Fließtext zugewiesen, enthalten jedoch auch vielfältige Anteile der Wahrnehmungsbeobachtungen der Gesprächspartnerinnen, die aus der Konzeptions- und Handlungsperspektive Arbeitsweisen und Werke von *Sasha Waltz & Guests* reflektieren.

### **Impulse der Körper**

Der grundlegenden Doppeldeutigkeit des Körperbegriffs – als sowohl architektonischer, als auch menschlicher Körper – kommt besondere Aufmerksamkeit zu. Beide Sichtweisen werden anhand des konkreten Materials und der Phänomene der Körper miteinander verschränkt. Haut und Skelett, Masse und Raum, Filigranität und Materie, Leichtigkeit und Schwere, Weichheit und Widerstand, Feuchte, Wärme, Trockenheit, Kälte, Glattheit oder Porosität sind Aspekte, die hier anhand des menschlichen Körpers, ihrer Wechselbeziehung mit dem Raum und in Bezug auf ihre Potenziale für die Architekturdiziplin herausgearbeitet werden. Die Beobachtung bezieht sich hier zumeist auf die Phänomene selbst und stellt deren Charakteristiken heraus.

Anmerkung: Im Verlauf der Arbeit wird der Anteil der Wahrnehmungsbeobachtungen und -einladungen kontinuierlich zunehmen, da dem Erfahrungs-, Erlebnis- und Körperwissen ebenso wie dem konkreten Material und den sinnlichen und somatischen, greifbaren Phänomenen der Körper immer mehr Bedeutung beigemessen wird.

Mit dem Anliegen, die Distanziertheit eines Sprechens *über Körper* aufzubrechen und den Körper direkt anzusprechen, einzubeziehen und das ihm eigene Wissen als ein Denken des Körpers in das Nachdenken über Körper zu integrieren, durchziehen Wahrnehmungseinladungen und Anleitungen zu somatischen Praktiken als dritter Strang der Narration den gesamten Textverlauf. Ebenso wie der vorbeschriebene Strang der in den Fließtext eingeschobenen Wahrnehmungsbeobachtungen, ist auch dieser mit dem Gesagten verwoben und fügt sich mit dem argumentativen Text und den eingeflochtenen Beobachtungen zu einem Gesamtgewebe, das vielfältige Zugänge zu den Wechselbeziehungen architektonischer und menschlicher Körper in all ihren unterschiedlichen Modi, Dimensionen, Perspektiven und Relationen auf vielfältige Weise eröffnet und die sich zwischen ihnen ergebenden Dialoge und Impulse herausstellt. Im Gesamtverlauf sind die, den Körper direkt adressierenden, Einladungen zum somatischen Erleben und Spüren des Körpers und dem verkörperten Nachvollziehen von Erfahrungen, Erinnerungen und der Antizipation von Vorstellungen in gleicher Weise typografisch gesetzt wie dieser Text und heben sich dadurch von den sonstigen Textsträngen ab. Sie können dementsprechend auch losgelöst vom sonstigen Text als Kontinuum unterschiedlicher somatischer Praktiken, Übungen und Wahrnehmungseinladungen gelesen und verkörpert werden.

Während der Strang der Wahrnehmungsbeobachtungen – einer Ausstellung entsprechend – zum Betrachten und multisensoriellen Erfahren der vorgestellten künstlerischen Positionen und meiner damit verbundenen oder assoziierten Beobachtungen und deren Beschreibung einlädt,<sup>76</sup> ist der Erzählstrang der Wahrnehmungseinladungen eher dem Format eines Workshops verwandt: Hier wird der Körper direkt angesprochen und in somatische Praktiken und Übungen zum Gewähr-Werden verkörperter Erfahrungen eingeführt. Es sind Einladungen, welche die Leser:innen auffordern ihre rezeptive Rolle für einen Moment zu verlassen und sich durch eine perzeptive und explorative inneren Haltung dem eigenen Erleben und Spüren zu öffnen. Hier geht es darum, sich einem – im eigentlichen Wortsinn – experimentellen Erkunden und Ausprobieren der verkörperten Kenntnis und dem Wissen des eigenen Körpers zuzuwenden.

Wissen verkörpern, das Wissen des Körpers explizit und vermittelbar machen und den Körper als einen *Body of Knowledge* – einen wissenden und kenntnisreichen Körper ebenso wie als Teil eines übergeordneten Wissenskörpers – aufzufassen, sind Anliegen, die diese Einschübe zur Initiation verkörperter und somatischer Erfahrungen motiviert haben. Die Wahrnehmungseinladungen sind Impulse für eine Aktivierung des Körpers im Lesen und für das Lesen; um das Gesagte am eigenen Leib zu spüren und den, durch das Gelesene ausgelösten Empfindungen, Erlebnissen und Resonanzen im Körper und durch den Körper nachzuspüren. Ergänzend zu einem Sprechen von und Nachdenken über Körper – sowie dem Bezeugen und multisensoriellen Auffassen unterschiedlicher Weisen, Aspekte und Phänomene des Körper-Seins anhand der Wahrnehmungsbeobachtungen – handelt es sich hier um eine explizites Ansprechen der Körper und die Einladung, den eigenen Körper als ein Medium des Erlebens, des Vergegenwärtigens von Erinnerung und der Antizipation von Imagination, Fantasie und Vorstellung aufzufassen. Es geht dabei darum sowohl seine Kenntnisse im Auffassen und Aufnehmen von Eindrücken zu erkunden, wie deren Nachhall im Körper und die Spuren, die sich dem Körper einschreiben und in ihm bewahrt werden. Weiter gilt es dabei die Potenziale des Körpers für das Ausdrücken, Vermitteln und Artikulieren von insbesondere vorsprachlichen und impliziten Wissensständen zugänglich zu machen.

---

<sup>76</sup> Vgl. hierzu WAHRNEHMEN UND BEOBACHTEN, die dem Text unmittelbar vorausgehende Einführung zu den Wahrnehmungsbeobachtungen.

Ein bewusstes Zurückgreifen auf das verkörperte Wissen und das Vergegenwärtigen von Erinnerung durch den Körper ermöglichen es, zu den ursprünglichen konkreten, sinnlichen Erlebnissen und den mit ihnen verbundenen Empfindungen zurückzukehren. Daran anknüpfend sind die, sich in diesem Strang aneinanderfügenden, Wahrnehmungseinladungen Aufforderungen und Impulse, den Potenzialen und Kenntnissen des Körpers mit besonderer Aufmerksamkeit zu begegnen und diese für ihre aktive Einbindung in die Architekturdiziplin zu erschließen. Ebenso werden die Architektur- und raumbezogenen Aspekte dieser Erfahrungen für den Tanz und die Körperpraktiken im Allgemeinen fruchtbar gemacht.

Die inneren Räume des Erinnerns, Empfindens und Vorstellens sind verkörpert und werden im Körper als einem Gefäß des Bewahrens eingeschlossen. Sie zeichnen und prägen ihn durch ihre Spuren. Doch ebenso sind sie mit dem Körper (wieder-)erlebbar und lassen sich durch ihn erkunden, transformieren und zum Ausdruck bringen: Die sich dem Körper im Erleben einschreibenden Erfahrungen, werden als ein Fundus verkörperten Wissens bewahrt und können mit dem Körper und durch den Körper in sinnlicher Weise rekapituliert und vergegenwärtigt werden. Je tiefer wir uns darauf einlassen, umso detailreicher können wir in der Erinnerung die ursprünglichen Erfahrungen noch einmal erleben. Die Erinnerung ist etymologisch eng mit dem Verinnerlichten, der Innenwelt des Menschen verbunden. Doch mehr noch, ist es nicht nur eine Innenschau, sondern »Erinnerung ist das mentale Wiedererleben früherer Erlebnisse und Erfahrungen«. <sup>77</sup> Wir kehren in der Erinnerung also gleichsam zu den erinnerten Erlebnissen zurück und erleben ihre Sinneseindrücke und insbesondere die damit verbundenen Gefühle und Empfindungen noch einmal. Für die Sinnlichkeit dieses Wiedererlebens ist der Körper unabdingbar, und es ist zu ergänzen, dass Erinnerung keineswegs eine rein mentale Leistung ist, sondern vielmehr eine, die aus dem Wissen des Körpers *und* mentalen Leistungen schöpft, insbesondere aber auf erstere angewiesen ist.

Das dem Körper eigene Wissen ist essenziell für die Erweiterung und Vertiefung des Wissens über Körper, sodass somatische Zugänge als Teilaspekt des Forschens und Erkundens – des menschlichen Körpers ebenso wie seiner vielfältigen Wechselbeziehungen mit architektonischen Körpern und Räumen – unverzichtbar sind. Da diese zutiefst mit dem Erfahrungshorizont des eigenen Erlebens und den dem Körper eingeschriebenen Spuren der Erinnerung, Assoziation und der sinnlichen Eindrücke zu einem komplexen System verbunden sind, das die Eigenheiten und wörtliche Individualität – also Unteilbarkeit und Unvermittelbarkeit – der persönlichen Kenntnisse und des Wissens des eigenen Körpers auszeichnet, gilt es diese individuell und durch den eigenen Körper zu erschließen und zu sammeln, zu beobachten und auszudrücken.

---

<sup>77</sup> Meyers Lexikon, zit. n. Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Erinnerung\\_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Erinnerung_(Psychologie)), abgerufen am 23.01.2023.



Anni Albers: Tapestry, 1948.  
Digital Image © The Museum of Modern Art; Courtesy The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

## VERWEBUNG

Am oberen Rand des Gewebes bilden weiße und schwarze Fäden eine geschlossene Fläche; der Fond der schwarzen Schussfäden wird von unterschiedlich dicken hellen Kettfäden durchzogen, welche dem gewebten Band ein regelmäßiges Muster geben, wobei die dickeren weißen Fäden darin helle vertikale Streifen bilden. Unter dem Saum dieser gleichmäßig gewebten Fläche löst sich die Struktur auf in ein als Geflecht unterschiedlich breiter und langer hellerer und dunklerer Streifen in horizontaler und vertikaler Richtung auf. Das Muster lässt den Eindruck entstehen, dass es seinerseits aus unterschiedlichen Elementen gewebt wäre; beinahe monochrome schwarze und weiße Streifen überlagern sich mit Streifen unterschiedlicher Mischwerte, die sich aus verschiedenen dicken weißen und schwarzen sowie unterschiedlichen Brauntönen ergeben.

Während in der oberen Hälfte die dunklen Fäden anteilig überwiegen, sind in der unteren Hälfte die hellen Braun-, Beige- und Weißtöne in der Überzahl. Den unteren Rand bildet schließlich ein heller Saum - in gleicher Breite des eingangs beschriebenen vorrangig schwarzen oberen Rands. Auch der helle Rand ist von vertikalen Streifen durchzogen; die weißen Streifen ziehen sich bis hierhin durch. Außerdem werden zusätzlich schwarze vertikale Streifen erkennbar, die im oberen Rand nicht sichtbar waren, da sie hier in der Fläche des ebenfalls schwarzen Gewebes aufgingen.

Bei längerer Betrachtung erscheint das Gewebe wie ein Kippbild. Je länger der Blick auf den unterschiedlichen hellen Flächen in der unteren Hälfte des Gewebes verweilt, umso stärker treten auch die hellen Felder in der oberen Gewebehälfte hervor. Was in der Betrachtung von oben nach unten zuerst kaum oder nur teilweise wahrnehmbar war, wird rückblickend - nach der Betrachtung der helleren unteren Hälfte des Gewebes - umso deutlicher. Erst die Beobachtung des Gesamten ermöglicht es rückblickend erweiterte Einsichten zu gewinnen und Aspekte wahrzunehmen, die zunächst verborgen blieben oder zumindest nicht vordergründig waren.

Ebenso werden sich im Verlauf des Lesens Aspekte des bereits Gelesenen in anderer Weise oder mit mehr Klarheit erschließen, da zunächst abstrakte Überlegungen anhand konkreter Beispiele oder Belege nachvollziehbar werden, oder exemplarisch angeführte Beispiele der Wahrnehmungserfahrung oder künstlerische Arbeiten erst anhand der übergeordneten Reflexion ihre Bedeutung in Bezug auf die Argumentation offenbaren.

### I.1.3 STRUKTUR

Die Struktur der Arbeit gliedert sich im Großen in die Abfolge nach unterschiedlichen Seins-Weisen der Körper; das Wissen, die Dimensionen, die Perspektiven, die Relationen, die Dialoge und die Impulse der Körper eröffnen hier an einander anschließende und auf einander aufbauende Themenfelder, die sich in den Teilen widerspiegeln. Innerhalb der einzelnen Teile gibt es dann – in der kleinteiligeren Struktur der Unterkapitel – überdies Kontinuität von einem zum nächsten, die es erlaubt bestimmte Aspekte der Körper sowie das konkrete Material und die Phänomene des Körper-Seins und Körper-Erlebens im Verlauf der gesamten Arbeit unter verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten. Damit ergibt sich – entsprechend der in Bezug auf das Format angesprochene Verwebung – eine strukturelle Entsprechung in Bezug auf die inhaltliche Gliederung, die einerseits entlang des gesamten Textflusses und der übergeordneten Struktur der einzelnen Teilen umrissen beziehungsweise untergeordnet in der Fortschreibung unterschiedlicher Perspektiven konzipiert ist, sich aber andererseits gerade dadurch auszeichnet, dass deren jeweiliges In-einander-Greifen und die sich aus dem Verflechten unterschiedlicher Wissensstände und Erkenntnisformen zu einem facettenreichen Gefüge aller Einzelaspekte als ein Gewebe oder Netzwerk dieser verschiedenen Wissenszugänge verflechtet. Wie der Grafik auf der nächsten Doppelseite zu entnehmen ist, ergibt sich damit eine jeweils stringente Ordnung der Logik von Spalten und Zeilen – Buchteilen und Unterkapiteln –, die jeweils folgerichtig an einander anschließen und über die ihnen jeweils eigene lineare Kontinuität hinaus überdies eine komplexere Vernetzung in Querbeziehungen und wechselseitigen Verwebungen und Anknüpfungsmöglichkeiten einschließen. Hiermit sei ein kurzer Überblick zu den einzelnen Teilen und ihren jeweiligen Vertiefungen und den einzelnen Aspekten, die sie betrachten oder herausarbeiten, gegeben:

Die vorangestellte PRÉLUDE eröffnet die Themenfelder dieser Arbeit und gibt eine erste, grobe Kartographie des ihr zugrundeliegenden und durch sie weiter erschlossenen und erkundeten Wissensterrain preis, die im Weiteren kontinuierlich weiter erweitert oder verdichtet, präzisiert und komplettiert oder zu bestimmten Aspekten vertieft und konkretisiert wird.

Als WISSEN DER KÖRPER überschriebener Teil, gibt diese Einführung einen Überblick über die Hintergründe dieser Arbeit, umreißt das Interesse am Forschungsgegenstand und meinen persönlichen Bezug zu den verhandelten Themen. Sie beschreibt den Prozess, der meine Auseinandersetzung begleitet und zu dem Ergebnis der vorliegenden Arbeit geführt hat, aber auch jene peripher dazu verlaufenden Prozesse der eigenen künstlerischen Praxis, der Lehrtätigkeit und der Beratung, die parallel zu meiner Arbeit an der Promotion stattgefunden und in mein Nachdenken im Rahmen dieser Forschung hineingewirkt haben. Weiter werden hier Vorgehen, Arbeitsweisen und Methoden beschrieben und die zentralen Ergebnisse und Einsichten der Arbeit werden bereits in diesem vorangestellten Eröffnungskapitel resümierend reflektiert. Der Forschungsstand zu impliziten und körperbasierten Wissensformen wird dargelegt und dessen Bedeutung für die Architektur – für das tatsächliche Erleben der Architektur Erfahrung sowie für dessen Antizipation im Entwurfsprozess – herausgearbeitet. Aufbauend auf dieser Grundlage wird dargestellt inwiefern körperbasierte, somatische und tänzerische Praktiken erweiterte Zugänge zu diesem Wissen eröffnen und worin deren Potenziale für die Architekturd Disziplin – und insbesondere für den Architektorentwurf – liegen.

Der zweite, mit DIMENSIONEN DER KÖRPER betitelte Teil dokumentiert die Genese der Bezugnahmen auf unterschiedliche Aspekte des Körpers in der Architekturtheorie und -geschichte. Die *Modi des Körpers* führen in verschiedene Daseinsformen des Körpers und die ihnen zugrundeliegenden körpersoziologischen und -philosophischen Konzepte ein. Im Einzelnen wird hier der Körper als Corpus, als Leib, als Soma und als Verkörperung vorgestellt. Die Vertiefung macht sich in diesem Fall an dem Eintauchen in die jeweiligen Denkströmungen fest, die Wahrnehmungs- und Seins-Weisen dieser verschiedenen Dimensionen und Modi des Körper-Seins und die jeweils mit ihnen verbundenen Raum-, Körper und Wechselbeziehungen untersuchen.



PERSPEKTIVEN DER KÖRPER betrachten die Wechselbeziehung der Körpervorstellungen und des Hineinwirkens dieser in unterschiedliche Weisen der Raumkonstitution. Die den Körpern beigemessene Bedeutung wird im Kapitel der *Körper in der Architektur* herausgearbeitet und der Frage nachgegangen, in welcher Weise auf verschiedene Aspekte des Körpers in der Architekturdiziplin Bezug genommen wird und welche Entwurfsprinzipien und -haltungen daraus resultieren. Im Gegenzug geht das Kapitel zur *Architektur der Körper* der Frage nach, wie die jeweils in der Architekturdiziplin herangezogenen Körpervorstellungen konstituiert sind und welche Körperkonzepte damit verbunden ist. Die unterschiedlichen Perspektiven beschreiben als architektonische, räumliche und raumbezogene Aspekte des Körpers und deren Impulsgeben für tänzerische oder räumliche Praktiken, wobei Seins-, Handlungs- und Erlebnisperspektiven und deren Hineinwirken in die Gestaltung oder ihre Bedeutung als Ausgangspunkt für ästhetische Praktiken reflektiert werden. Hier werden die Tektonik und die Räume des Körpers – also die Raumhaltigkeit und Räumlichkeit des Körpers selbst und die Raumbeziehungen des Körpers – vorgestellt und mit den vorbeschriebenen Beziehungen des Körpers zur Architektur verknüpft. Dieser Teil der Promotion belegt den Wissensstand zu den Rollen, Bedeutungen und Zuschreibungen des Körpers im Architekturdiskurs. Teilweise werden angrenzende Diskurse der Ästhetik-Philosophie, Phänomenologie und Körpersoziologie sowie der Kunstwissenschaften und künstlerischen – insbesondere raumbezogene und tänzerische – Praktiken ergänzend hinzugezogen.

Im dritten Teil werden die RELATIONEN DER KÖRPER vorgestellt; die Wechselbeziehungen zwischen Körpern, das Verhältnis des menschlichen Körpers zur (gebauten) Umwelt und Architektur sowie die In-Beziehung-Treten mit anderen Körpern. Dabei richtet sich der Blick einerseits auf die *Architektur als Impulsgeberin*, wobei anhand exemplarischer Aspekte der eigenen choreographischen Praxis sowie der Arbeitsweisen und Ergebnisse der Einbindung somatischer Praktiken in die akademische Architekturlehre. Weiter werden die Wechselbeziehungen des menschlichen Körpers und der Architektur herausgestellt, wobei exemplarisch – anhand ausgewählter Aspekte der Produktionen und insbesondere der Dialoge-Projekte und Beiträge des Tanztagebuchs von Sasha Waltz & Guests – Prinzipien des In-Relation-Tretens mit der Architektur und durch den Körper aufgezeigt werden. Eröffnet wird dieses Kapitel mit einem Überblick der Arbeitsweisen und Werke der vergangenen dreißig Jahre des Bestehens der Compagnie *Sasha Waltz & Guests*. Es wird eine Übersicht des Gesamtwerks gegeben und dessen Raumbezogenheit herausgearbeitet. Weiter werden die Arbeitsweisen und insbesondere die den in-situ Arbeiten der »*Dialoge Projekte*« zugrunde liegenden Schaffens- und Forschungsprozesse umrissen.

Die DIALOGE DER KÖRPER schließen hier an und geben Einblick in die Arbeitsweisen, Prozesse und Ergebnisse; wobei hier einerseits die Rezeptionsperspektive und Wahrnehmungen des Publikums und der Kritiker:innen resümiert werden, andererseits Sasha Waltz selbst im Gespräch die Konzeptionsperspektive einnimmt, ihre Absichten und Intensionen vorstellt und so Einblick in ihre Sichtweise als Choreografin gibt, während außerdem Takako Suzuki und Sofai Pintzou im Gespräch jeweils aus der Handlungsperspektive der Tänzer:innen berichten und ihre Erfahrungen des Architektur- und Körpererlebens im Tanz schildern. Dabei gilt folgenden raumbezogenen Themen besondere Aufmerksamkeit: In-situ Arbeiten der Dialoge-Reihe; räumliche und raumbezogene Aspekte des Tanzes und des Körpers anhand ausgewählter Stücke; Neuverortung choreografischer Sequenzen in dem während der Corona-Pandemie entstandenen »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*«; Verorten und architektonisches Raum-Geben für den Tanz am Beispiel der Arbeitssorte der Compagnie in Berlin. Dieser Teil legt unterschiedliche Weisen des In-Beziehung-Tretens von Körper und Raum, Mensch und Bauwerk dar. Anhand der exemplarisch vorgestellten Aspekte aus dem Werk von *Sasha Waltz & Guests* und am Beispiel der eigenen choreografischen und somatischen Praxis sowie deren Einbindung in die akademische Architekturlehre werden Prinzipien der Wechselbeziehung raumbezogenen und choreografischen Denkens, architektonischer und körperbasierter Praktiken reflektiert.

Der abschließende Teil IMPULSE DER KÖRPER reflektiert die verschiedenen vorgestellten Aspekte der Wechselwirkung von Architektur und menschlichem Körper und zeigt in Bezug auf konkretes Material und Phänomenen die lebendigen Verbindungen zwischen Körper und Architektur, Erleben und Gestaltung auf. Die im Verlauf der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse zu Raumbeziehungen des Körpers werden hier als

*Potenziale des Körpers* für die Architekturdiziplin vorgestellt und exemplarisch, insbesondere in Bezug die Möglichkeiten, die sie für den Architektorentwurf bergen, hin beleuchtet. Es wird das sich wechselseitige Bedingen und Verweben von Perzeption und Konzeption, sowie der Transformation der verkörperten Erfahrung als Grundlage des eigenen Entwerfens und Gestaltens sowie die Konkretion der im Entwurfsprozess antizipierten Ideen und Vorstellungen herausgearbeitet. Dabei werden vor allem die Möglichkeiten, die der Körper für eine Präzisierung des somatisch sinnlichen Vorwegnehmens des Entworfenen in der Antizipation und das gestalterische Schöpfens aus den verkörperten Erfahrungen und Erinnerungen explizit gemacht. Ebenso wird anhand des konkreten Materials und der Reflexion bestimmter Phänomene und ihres In-Beziehung-Tretens mit dem Körper, ihrer Körperlichkeit und Verkörperung deutlich, welche Potenziale die Auseinandersetzung mit Aspekten des Architektonischen, der Räumlichkeit und Raumbezogenheit der Körper für die Körperarbeit in somatischen Praktiken und die choreografische und tänzerische Konzeptions- und Handlungsperspektive im zeitgenössischen Tanz birgt. Die abschließende Reflexion resümiert, welche Antworten gewonnen und welche Einsichten und Erkenntnisse mit dieser Arbeit hervorgebracht werden konnten.

Am Ende zeigt die CODA Erweiterungsmöglichkeiten und Extensionsfelder für die im Rahmen dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse auf und umreißt einige Aspekte möglicher Wirkungs- oder Vertiefungsfelder die sich auf Grundlage dieser Promotion weiterhin eröffnen könnten. Als zentrales Ergebnis dieser Arbeit werden Grundsätze für ein explizit vom Körper her entwickeltes architektonisches Entwerfen erarbeitet, die aus den gewonnenen Erkenntnissen der Auseinandersetzung mit Arbeitsweise und Werk von *Sasha Waltz & Guests* der kritischen Reflexion der eigenen Formate künstlerischer und vermittelnder Praxis abgeleitet sind. Anhand der in den vorangegangenen Kapiteln gewonnenen Erkenntnisse werden Möglichkeiten für eine vertiefende Integration somatischen und körperbasierten Wissens in den architektonischen Entwurfsprozess auf – sowie sich aus dem architektonischen Denken und dem Bewusstsein für die Räumlichkeit, Raumhaltigkeit und Raumbezogenheit des Körpers für die somatischen Explorationen und die künstlerischen Praktiken im zeitgenössischen Tanz.

## I.2 INTERESSE

Ein besonderes Interesse richtet sich an das Explizit-Machen impliziter Wissensformen und die Suche nach (neuen) Wegen um die Forschung in der Architekturdiziplin als einen aus den der Disziplin eigenen Fundus der Arbeitsweisen, Methoden und Medien schöpfenden Prozess der Wissenskonstitution zu begreifen und zu etablieren. Mein besonderes Anliegen ist es dabei, die aus meiner eigenen Lernbiographie und der Genese meiner künstlerischen und forschenden Praxis entstandenen Erkenntnisse zu resümieren und diese persönlichen Einsichten dahingehend zu reflektieren, sodass sie die Ausgangslage für eine generelle Wissenskonstitution zur Relation von Körper und Raum bilden.

Aus der Architektur kommend, bedarf es eines Blicks in andere Disziplinen, um das dynamische und interagierende Moment der Körper im Raum umfassend zu begreifen. Der zeitgenössische Tanz – als flüchtiger, künstlerischer Ausdruck im Moment und am Ort fixiert und in einen konkreten zeitlichen und räumlichen Kontext eingebettet – bildet einen solchen Bezugspunkt. Die transdisziplinäre Auseinandersetzung, welche Architektur mit zeitgenössischem Tanz verbindet, eröffnet die Möglichkeit, unterschiedlich begründete Interessen an verwandten Fragestellungen zu bündeln. Interesse ist dabei nicht nur geistige Anteilnahme und Aufmerksamkeit, sondern lässt gemäß des etymologischen Wortstamms *inter-esse* einen Zwischenraum entstehen, worin das Dazwischen-Sein gedankliche Freiheit und kreative Schaffenskraft befördert

In der Begegnung von Körper und Raum steht die Bewegung im Zentrum. Bewegung ist der Zugang des Körpers zur Welt, das Hinausgreifen in den Raum und das Zugehen auf die Welt die den Körper umgibt. Erst im Durchschreiten und Durchwegen werden räumliche Zusammenhänge überhaupt erst erfahrbar. Die portugiesische Choreografin Sofia Neuparth beschreibt »Bewegung« als »die Implikation Körper zu sein«.<sup>78</sup> Sie beschreibt damit eine Bedingung und ihre zwangsläufige Konsequenz in einem und eröffnet damit das gesamte Spektrum der Bewegungsmöglichkeit für einen Körper, der erst in der Bewegung seine sämtlichen Aspekte entfaltet. Eine entsprechende Korrelation besteht ebenso für die Bewegung und den Raum. Entsprechend Merleau-Pontys These, dass wir den Raum erst in der Bewegung vollständig erleben, erscheinen auch architektonischer Raum und menschlicher Körper in ebendieser Bedingtheit; es bedarf des Durchwegens eines Raumes, um ihn in Gänze erfahren zu können, bzw. des Umgehens eines raumhaltigen Körpers, um diesen vollständig begreifen zu können.<sup>79</sup>

Für den Körper im Raum gilt also die eigene Bewegung als Implikation Körper zu sein. Für den raumhaltigen Körper hingegen wird das Aufnehmen von Bewegung in seinem Innern, deren Einschließen und Konturieren die Implikation Architektur zu sein. Eben hierin liegt das Potenzial des Tanzes, oder vielmehr der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Tanz aus der Perspektive der Architektur. Denn »Tanz«, so beschreibt es Peter Weibel im Katalog der Ausstellung »Installationen. Objekte. Performances« zu Sasha Waltz' Werk anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Compagnie Sasha Waltz & Guests am Zentrum für Kultur und Medien in Karlsruhe, »ist ein Name für gesteuerte Bewegung von Körpern im Raum und damit ein kybernetischer Prozess zwischen *res extensa* und *res cogitans*«. Selbst und Welt treten hier in Beziehung und der Körper begegnet anderen Körpern und seiner Umwelt in der Bewegung. Es ist ein Dialog zwischen Körper und Geist, Eindruck und Ausdruck, Wahrnehmung und Gestaltung, den Weibel am Beispiel des Tanzes beschreibt:

»Der Körper sagt dem Geist, was er zu tun vermag und der Geist steuert den Körper, soweit er mag. [...] Das ist wichtig für die Bedeutung des Tanzes, denn wir bewohnen tatsächlich den Raum nicht durch den Geist, wir bewohnen den Raum durch den Körper. [...] Der Körper ist das Medium des Raumes und auch der Zeit.«<sup>80</sup>

<sup>78</sup> »movimento. a implicação em ser corpo«; Neuparth, Sofia: 2014, S. 5.

<sup>79</sup> Vgl. Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, frz. Original Erstveröffentlichung 1945

<sup>80</sup> Weibel, Peter: 2014, S. 5. Anmerkung: *res extensa* als Materie und *res cogitans* als Geist entsprechen hier den von Descartes geprägten Begriffsdefinition.

Damit offenbart sich der zeitgenössische Tanz als ein Schlüssel zur Erforschung und Untersuchung der Aneignung architektonischer Räume, deren körperlichen Begreifens und Erfassens. Den Körper als »Medium des Raumes« zu befragen, den Fundus seines Wissen zu erschließen und daraus zu schöpfen sowie ihn als ein Medium des Ausdrückens und Vermittelns zu begreifen, eröffnet neue Möglichkeiten für die Architekturdiziplin. Das Interesse am Wissen, der Kenntnis und den Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen des Körpers begleitet mich intensiv in meiner Arbeit in Forschung, Lehre und Praxis und begründet die Intention dieser Arbeit ein Format zu entwickeln, um das nicht unbedingt Sagbare, aber doch dem Körper eingeschriebene und mit dem Körper unvermittelt ausdrückbare Wissen zu adressieren und mich auf die Suche nach einem Format und Methoden des Forschens zu begeben, die diesem gerecht werden können.

Das transdisziplinäre Verweben von Architektur und zeitgenössischem Tanz – von Raum- und körperbezogenem Wissen – schließt unmittelbar an meine bisherigen Arbeiten an, greift vieles von dem, was mich in den letzten Jahren begleitet und beschäftigt hat auf und wird mit dieser Arbeit vertieft: Mit der Entscheidung im Rahmen einer Freien Masterthesis im Wintersemester 2014/15 der Frage nach der Gestaltung von Architekturen für das Lebensende nachzugehen, eröffnete sich für mich erstmals ein Kontext, um die Körperbezogenheit von Architektur und die Körperlichkeit des Architekturlebens bewusst zu adressieren. Mit dem »*Entwurf für ein Hospiz in München und Überlegungen zur Typologie von Sterbeorten*« ging ich der Frage nach einem den sinnlichen und körperlichen Bedürfnissen von Menschen am Lebensende und im Sterben angemessenen architektonischen Entwerfen nach. Dieses sollte die Bedürfnisse der Menschen am Lebensende, jene der sie begleitenden und ihnen angehörig Personen gleichermaßen berücksichtigen und ihren unterschiedlichen Anforderungen und Bedürfnissen an diese Architektur gerecht werden. Dabei war es mir ein besonderes Anliegen, insbesondere die Wahrnehmungs- und Bewusstseinsverschiebungen im Sterbeprozess zu thematisieren und insgesamt das leibliche Selbst- und Raumerleben als Grundlage dieses Raumgebens und Gestaltens für das Lebensende heranzuziehen und im Rahmen dieser Arbeit Grundsätze für diese Art der Architekturaufgabe zu formulieren.<sup>81</sup>

Die intensive Arbeit und Forschung zum Raumerleben am Lebensende, die mit der Masterarbeit 2015 ihren Anfang genommen hat, wurde 2021 mit der Buchpublikation »Sterbeorte. Eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur«<sup>82</sup> veröffentlicht und reflektiert, die sich insbesondere im Sterben ereignenden Wahrnehmungsverschiebungen und deren Bedeutung für die Gestaltung von Architekturen für das Lebensende annimmt.<sup>83</sup> Um einzelne Aspekte der Wechselwirkung von architektonischem Ausdruck und dem erlebten Eindruck der Architektur explizit zu machen, werden im Buch künstlerische Arbeiten herangezogen, welche diese beispielhaft belegen, oder anhand welcher diese verdeutlicht oder aufgezeigt werden können. Die ausgewählten künstlerischen Arbeiten entstammen der bildenden sowie der darstellenden Kunst. Unter den Überthemen von »Körperlichkeit«, »Transformation« und »Räumlichkeit« werden diese drei Dimensionen des Sterbens betrachtet. Die künstlerischen Arbeiten werden besprochen, indem Einblick in den Hintergrund und die Arbeitsweise der Künstler:innen gegeben, das Kunstwerk selbst verbal beschrieben und mittels Abbildungen dokumentiert wird und die sich aus der Betrachtung dieser künstlerischen Arbeit ergebenden Anknüpfungspunkte zum Lebensende und dem Sterben, sowie die daraus abzuleitenden Erkenntnisse für die Gestaltung von Architekturen für die terminale Lebensphase reflektiert werden. Bereits in diesem Zusammenhang werden im Rahmen der insgesamt zwölf Arbeiten zwei Produktionen von Sasha Waltz beschrieben: »Körper«, 2000, und »noBody«, 2002. Diese thematisieren die Körperlichkeit des Tanzes, die Wechselbeziehung von Körper und Raum, die Immaterialität des Körpers des Körpers in Bewegung sowie die materielle Beschaffenheit des Körper und seine Verfasstheit.<sup>84</sup> Diese Kapitel umreißen damit bereits die Grundzüge des hier im Weiteren ausführlich verhandelten Ineinanderwirken von Architektur und Wahrnehmenden, architektonischem Ausdruck und erlebtem Eindruck.

---

<sup>81</sup> Voigt, Katharina: »Entwurf für ein Hospiz in München und Überlegungen zur Typologie von Sterbeorten«, Freie Masterarbeit im Wintersemester 2014/15, Technischen Universität München, Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff und Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design, Prof. Dr. Dietrich Erben. <https://www.arc.ed.tum.de/eundg/lehre/master/freie-masterarbeiten/>, abgerufen 10.10.2022.

<sup>82</sup> Voigt, Katharina: 2020.

<sup>83</sup> Vgl. hierzu Voigt, Katharina: 2020, S. 267 ff.

<sup>84</sup> Voigt, Katharina: 2020, S. 106–121.

Im Anschluss an meine Masterarbeit ergab sich im Rahmen meines Auslandsstudium in Stockholm die Gelegenheit an der Dans och Cirkushögskolan mit Fragestellungen, Positionen und Diskursen des zeitgenössischen Tanzes und der Performancekunst in Berührung zu kommen. Im Rahmen des freien Seminars »Choreographing Contexts« bin ich mit Beispielen und Konzepten eines dynamischen, performativen und choreografischen Raum-Schaffens und Raum-Gebens und ephemeren Prozessen des Verortens in Berührung gekommen, die meine damaligen Vorstellungen von Architektur und Raum erweitert und meine heutige Sicht auf Architektur maßgeblich geprägt haben.<sup>85</sup>

Dieser Auftakt zur intensiven Auseinandersetzung mit Themen des zeitgenössischen Tanzes hat in den Folgejahren vermehrt Einzug in meine Arbeit gehalten und sich in der künstlerischen Praxis als Choreografin und Tänzerin mit Studio-Recherchen, in-situ Performances und Explorationen in Architekturen und im öffentlichen Raum sowie unterschiedlichen Workshop- und Vermittlungsformaten in verschiedenen Konstellationen kollegialer oder kollektiver Zusammenarbeit. Ebenso hat sich dieses Bezug-Nehmen auf den Körper in meinem Nachdenken, Forschen und Publizieren niedergeschlagen, ist in meine Tätigkeit in der akademischen Lehre der Architektur eingeflossen und hat mich zunehmend als Beraterin aus Architekturperspektive in Arbeitsfelder des Tanzes involviert, wie zuletzt in der Beratung des Bayerischen Landesverband für zeitgenössischen Tanz bei der Erarbeitung einer »Machbarkeitsstudie für ein Tanzhaus in München«, die im Sommer 2021 übergeben wurde. Auf Grundlage der im Rahmen der Machbarkeitsstudie erarbeiteten quantitativen und qualitativen Anforderungen an das Raum-Geben für den Tanz ist die Auslobung für die gemeinsam mit Prof. Uta Graff am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten betreute zentralen Masterthesis im Wintersemester 2021/22 mit dem Thema des Entwurfes für ein Tanzhaus in München am Standort der Alten Viehbank im Schlachthofviertel und an der Paketposthalle an der Friedenheimer Brücke entstanden.<sup>86</sup>

Ausgewählte Arbeiten, Beiträge und Positionen dieses Prozesses der letzten Jahre werden im Rahmen dieser Promotion dokumentiert, vorgestellt und reflektiert, da sie maßgeblich zum Wissensgewinn der Beziehung von Körper und Raum und meinem Verständnis der Potenziale des zeitgenössischen Tanzes für die Erweiterung Körper- und verkörperungsbezogener Diskurse in der Architekturdiziplin beigetragen haben. Darüber hinaus eröffnen sie die Möglichkeit, Aspekte des nachfolgend Beschriebenen anhand konkreter Beispiele deutlich zu machen.

Dem Interesse der Forschung zu disziplinären Schwellenräumen von Architektur und Tanz liegen die folgenden Fragen sowie die nachbeschriebenen Anliegen zugrunde, die mich anregen diesen Fragen nachzugehen und die Absichten und Ziele begründen, auf die ich mit diesem aktiven Einbeziehen des Körpers in die Diskurse der Architekturdiziplin hinwirken möchte.

## 1.2.1 FRAGEN

Am Beginn meiner Arbeit stand die Frage nach der Rolle des Körpers in der Architektur und nach den Potenzialen, die das differenzierte Erschließen seines Wissens für die Wahrnehmung und Gestaltung von Architektur eröffnen kann. Grundsätzlich richtet sich die übergeordnete Leitfrage dieser Arbeit an die Wechselbeziehung der Raumwahrnehmung und der verkörperten Wahrnehmungsräume. Ich frage mich: Inwiefern konstituiert die Wahrnehmung von Raum den Wahrnehmungsraum der Erlebenden und wie wirkt umgekehrt der Erfahrungshorizont erlebter Räume in die Wahrnehmung von Raum ein? Dem voran steht die These, dass wir im Prozess architektonischen Entwerfens aus dem Wissen vorangegangener Architekturerfahrungen schöpfen; denn nur da wir wissen, wie wir bestimmte räumliche Situationen erleben, sind wir imstande dieses Erleben im Entwurfsprozess zu antizipieren und Architekturen zu gestalten.

---

<sup>85</sup> *Choreographing a Context*: Fristående Kurs, Dans och Cirkushögskolan Stockholm 2015, Course Director: Anna Efraimsson; Contributors: Anna Efraimsson, MariaLind, MarieFahlin, Frida Sandström, Nasim Aghili, Gabriel Smeets, Hanna Wildow, Sandra Noeth, Kerstin Schroth. Course Description: »In the course we meet different curatorial and artistic practices. We will analyze curating from structural, social, aesthetic and political perspectives and look at its potential and role in current dance- choreography and performance ecology. This course is approaching curating as an artistic practice departing from a wide definition of choreography, curatorial practice and methods. The course will include lectures, workshops and feedback«.

<sup>86</sup> Heun, Walter; Sabo, Dr. Gabi; Sixt, Stefan; Voigt, Katharina: *Machbarkeitsstudie für ein Tanzhaus in München*, September 2021, [www.blzt.de](http://www.blzt.de), abgerufen am 10.10.2022.

Diese sehr weit gefasste Frage galt es im weiteren Prozess zunehmend einzugrenzen und zu konkretisieren, um somit imstande zu sein, spezifische Fragen zu formulieren, die auf konkrete Antworten abzielen.

Den einzelnen Teilen dieser Arbeit liegen verschiedene Teilfragen zugrunde, die sämtlich die Wechselbeziehung von Körper und Raum ansprechen, diese aber aus unterschiedlichen Richtungen adressieren: Dieser einführende Teil, der nicht nur die Arbeit eröffnet, sondern auch den aktuellen Stand der Forschung und des Wissensdiskurses zur Beziehung von Raum und Körper sowie die transdisziplinären Verwebungen von Architektur und Tanz wiedergibt, geht von der Frage nach der Rolle des Körpers in der Architekturdiziplin aus. Im Zentrum dieser Betrachtung steht die Bewegung als Form des In-Beziehung-Tretens von Körper und Raum.

Meine persönliche Erfahrung in beiden Disziplinen hat mir immer wieder deutlich gemacht, dass es im zeitgenössischen Tanz und den somatischen Praktiken ein profundes Wissen über die Beziehung des Körpers zum Raum und über das sinnliche Einwirken der (gebauten) Umwelt auf den Körper gibt, die ich in dieser Intensität im Architekturdiskurs nicht habe finden können. Mit der Zusammenfassung des dieser Arbeit zugrunde liegenden Wissensstandes gehe ich also der Frage nach, wie die körperbasierte Wahrnehmung und das dem Körper eingeschriebene Erfahrungswissen in der Architekturdiziplin aufgegriffen wird und inwieweit auf den sinnlichen, erlebenden Körper und den Körper in Bewegung Bezug genommen wird.

Am Beginn der DIMENSIONEN DER KÖRPER steht zunächst das Befragen der »Modi des Körpers«; also die Frage nach verschiedenen Daseinsformen des Körpers – Körper-Haben, Körper-Sein, Körper-Wissen, Körper-Erleben oder Verkörperung – und den ihnen zugrunde liegenden philosophischen Konzepte und Gedankenwelten. Der Fokus richtet sich auf den jeweils spezifischen Zugang zum Raum diese unterschiedlichen Modi offenbaren. Es geht hier darum aufzuzeigen, wie vielfältig die Vorstellungen von Körpern sind, welche facettenreichen und unterschiedlichen Raum-Beziehungen sich daraus ergeben und das Bewusstsein dafür zu schärfen, dass es nicht *den einen* Körper gibt, der mit dem Raum in Relation steht, sondern dass verschiedene Körpervorstellungen auch an unterschiedliche Konzepte des In-Beziehung-Tretens – mit dem Körper selbst, mit anderen Körpern, mit Architektur, mit der gebauten Lebenswelt und der Umwelt im Allgemeinen – gebunden sind.

Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen PERSPEKTIVEN DER KÖRPER fokussiert zum einen die Perspektive die Einbindung der Körper in der Architekturdiziplin und eröffnet andererseits eine Sichtweise, welche die Architektur des menschlichen Körpers – und somit gleichzeitig die unterschiedlichen, den jeweiligen Körperauffassungen, die in der Architekturdiziplin herangezogen werden zugrunde liegenden Körpervorstellungen herauskristallisiert. »Körper in der Architektur« geht also zunächst der Frage nach, wie der Körper in der Architekturgeschichte berücksichtigt wurde und welche unterschiedlichen Aspekte des Körpers und des Körper-Seins – im Sinne der leiblichen Einheit von Körperlichkeit und verkörpertem Empfinden und Wissen – und beschreibt, in welcher Weise diese in der Architektur aufgegriffen wurden. »Architektur der Körper« hingegen adressiert die verschiedenen Seins-Weisen dieser als Referenzen, Grundlagen oder Impulsgeber für das architektonische Denken herangezogenen Körpervorstellungen. Hier wird der Frage nachgegangen, welches die mit dem Körper erlebten, somatischen Pendant dieser verschiedenen vorbeschriebenen Rollen des Körpers in der Architekturgeschichte und grundsätzlich des Aufgreifens der Körper in der Architekturdiziplin sind. Die verbindende Frage, deren Beantwortung mit den Unterkapiteln der »Körper in der Architektur« und der »Architektur der Körper« erarbeitet wird, richtet sich an diese unterschiedlichen Körperkonzepte und befragt, wie diese einerseits in die Architektur einfließen und in der Architekturgeschichte repräsentiert sind und in welcher Weise sie, andererseits, tänzerischen Praktiken zugrunde liegen, mit dem somatischen Erleben und Selbstverständnis des Körper-Seins verbunden sind und auch, welche dem Körper eigene Architektur- und Raumbezogenheit sie offenbaren.

In Bezug auf die RELATIONEN DER KÖRPER stellen sich schließlich zentrale Fragen dieser Arbeit; wie sich nämlich das Wissen des Körpers verstärkt in die Architekturdiziplin integrieren und wie sich transdisziplinäre Synergien zwischen den ästhetischen Praktiken der Architektur und des zeitgenössischen Tanzes befördern lassen. Hier sichtet sich der Blick einerseits auf die »Architektur als Impulsgeberin«, die

durch sie gegebenen Bewegungssuggestionen und die Initiation bestimmter Weisen der Verkörperung des Erlebten. Es wird anhand konkreter Beispiele der eigenen Erfahrung in somatischen und choreografischen Praktiken sowie der verstärkten Aktivierung und Einbindung verkörperter Wissensformen in der Architekturlehre befragt, wie wir durch den und mit dem Körper das genuine Wissen der Architekturdiziplin adressieren, komplettieren und vermitteln können. Weiter werden in diesem Teil die Wechselbeziehungen von Körper und Architektur anhand exemplarischer Aspekte des Werkes von Sasha Waltz & Guests – insbesondere Dialoge-Projekte und Tanztagebuch – untersucht und welche Körper- und Raumbeziehungen sich hier herausarbeiten lassen. In Hinblick auf das Gesamtwerk von Sasha Waltz & Guests gehe ich hier zunächst der Frage nach, welche Raumbezüge aufgegriffen und in welcher Weise mit dem Raum gearbeitet wird. Das betrifft erstens den konkreten architektonischen Raum in den in-situ Arbeiten der Dialoge-Projekte, zweitens die Raumgestaltung und die raumbezogenen oder räumlichen Elemente der Bühnenobjekte und Kostüme sowie drittens die Raumbezogenheit der Körper, sei es in Bezug der Konstellationen und Figurationen mehrerer Körper im Raum oder der dem Körper eigenen inneren Räume, seines Raumgreifens und seines mit dem Raum In-Beziehung-Tretens.

Die nachfolgenden Interviews der DIALOGE DER KÖRPER – welche die Konzeptionsperspektive der Choreografin und die Handlungsperspektive der Tänzer:innen belegen – sind von Fragen zur Wechselbeziehung von Körper- und Raumerleben geprägt und befragen Momente besonderen Aufmerkens in der Erfahrung des Tanzes, in denen entweder das Erleben des Raumes oder das (Selbst-)empfinden des Körpers im Raum besonders eindrücklich waren. Hier steht das folgende Fragenpaar im Zentrum, zu welchem ich in Bezug auf den künstlerischen Prozess und die Konzeptionsperspektive sowie die Handlungs- und Erlebnisperspektive mit Sasha Waltz, Takako Suzuki und Sofia Pintzou gesprochen habe: Wie wird im Tanz der Bezug des Körpers zum Raum und wie der Körper selbst im Kontext des Raumes und in Beziehung zum Raum wahrgenommen? Insgesamt wird dieser – ebenso wie der vorherige – Teil von dem Fragenpaar geprägt, wie im Tanz auf die Architektur Bezug genommen wird und wie sich aus dem zeitgenössischen Tanz und durch den Körper, das ihm eigene Wissen und dessen Erschließen durch somatische Praktiken für die Architekturdiziplin lernen lässt.

Der abschließende Teil nimmt hierzu vertiefend die IMPULSE DER KÖRPER in den Blick und befragt – anhand konkreter Beispiele des Materials und der Phänomene von Architektur und Körper – die *Potenzialen des Körpers* für die Architekturdiziplin und insbesondere für das architektonische Entwerfen und Gestalten in den Blick: Aufbauend auf den vorangegangenen Kapiteln wird herausgearbeitet wie die unterschiedlichen Modi des Körperseins, die Perspektiven des Körpers, die Relationen des Körpers und die Kenntnis körperbasierter und tänzerischer Arbeitsweisen die Möglichkeiten aufgezeigt, die sich aus einer verstärkten Integration des Körpers für die Architektur eröffnen. Ich gehe dabei der Frage nach, wie sich aus der Vielfalt unterschiedlicher Körperkonzepte der Philosophie und Soziologie des Körpers sowie dem somatischen Wissen des Körpers und der leiblichen Verankerung von Erleben und Erfahrung, Erinnerung und Antizipation für die Architektur schöpfen lässt und befrage Möglichkeiten des Lernens aus dem zeitgenössischen Tanz für die Architektur und befrage transdisziplinären Verwebungen von Architektur und Tanz an ihrer Schnittstelle, beide gleichermaßen Künste des Raumes und der Zeit.<sup>87</sup> Dabei lasse ich jedoch bewusst diese übergeordnete Ebene des Befragens und Beobachtens, der Analyse und des Diskurses hinter mir und wende mich dem konkreten Material der Körper und den Phänomenen, ihrer Auffassung und des Aufgefasst-Werdens zu.

Hier gehe ich die Frage nach, wie wir konkret von dem Wissen des Tanzes und den Möglichkeiten, die der zeitgenössische Tanz für das Zugreifen auf das Wissen des Körpers und das bewusste Erleben des Körpers in Bewegung, des Körpers im Raum oder das Erleben des Raumes durch den Körper eröffnet, für die Architektur profitieren können. Was lässt sich aus der Auseinandersetzung mit vielfältigen Körperkonzepten im Tanz, mit tänzerischen und somatischen Praktiken und insbesondere aus der Betrachtung der Arbeitsweise und des Werks von Sasha Waltz & Guests für die Architekturdiziplin lernen? Wie lassen sich neue Wege beschreiten, um den Körper verstärkt in der Architekturdiziplin – und hier insbesondere in die Lehre, Vermittlung und den Entwurf – einzubinden, aus seiner Kenntnis und seinem Wissen zu schöp-

---

<sup>87</sup> Vgl. hierzu: Weibel, Peter: 2014, S. 8–30.

fen oder die ihm eingeschriebenen und in ihm verkörperten Erfahrungen in ihrer sinnlichen Komplexität zu erschließen, um sich diese im Entwurfsprozess als Wahrnehmungsempfindungen zu vergegenwärtigen. Am Beispiel ausgewählter Studierenden-Arbeiten aus verschiedenen Lehrformaten,<sup>88</sup> stelle ich die von mir entwickelten und erprobten Prozesse vor, die körperbasierte Arbeitsweisen und ein Bewusstsein für den Körper in der akademischen Lehre der Architekturdisziplin und weiteren Vermittlungsformaten ermöglichen. Dabei gehe ich das Frage nach, welche Wege sich beschreiten lassen, um die Kenntnis des Körpers, die sensorischen Kapazitäten und das profunde Wissen verkörperter Einsichten in Erinnerung, Erleben und Antizipation verstärkt in die Architekturdisziplin einzubinden.

Mein Interesse gilt grundsätzlich dem Schärfen des Bewusstseins für die Vielfalt von Körper- und Raumvorstellungen sowie dem Raum- und Körperwissen, dessen transversalem Austausch und dem wechselseitigen von- und miteinander Lernen in beiden Disziplinen, Architektur und zeitgenössischem Tanz. Im Zentrum meiner Betrachtung steht also in allen Teilen dieser Arbeit der Körper. Die für mich essenziellen Fragen, die alle Teile durchziehen – auch wenn ich mich ihrer in den einzelnen Teilen aus sehr verschiedener Perspektive annehme – sind:

Wie kann das Wissen des Körpers in der Architekturdisziplin berücksichtigt werden?

In welcher Weise kann diese zu großen Teilen implizite und unter der Schwelle kognitiven Wissens und Bewusstseins liegende Kenntnis explizit gemacht, vergegenwärtigt und aktiv in die Praktiken architektonischen Entwerfens eingebunden werden?

## 1.2.2 ANLIEGEN

Das zentrale Anliegen dieser Forschung ist es, auf eine größere Sensibilisierung für die Bedeutung und Potenziale, die dem Körper in der Architekturdisziplin zukommen. Anhand ausgewählter Beispiele aus dem choreografischen Werk von Sasha Waltz und der eigenen künstlerischen und akademischen Lehrpraxis wird Einblick gegeben in Mögliche Weisen der Einbindung des Körpers oder der Bezugnahme auf den Körper im Prozess architektonischen Entwerfens. Dabei ist es mir wichtig, das Bewusstsein dafür zu bestärken, dass Architektur als gebaute Lebenswelt den Kontext für die darin beheimateten leiblichen, verkörperten Identitäten bildet und damit stets mit dem Körper und durch den Körper erlebt wird und ebenso aus dem verkörperten und dem Körper eingeschriebenen Wissen, der verinnerlichten Erfahrung und Erinnerung schöpft.

Anlassgebend für mein Nachdenken über die Wechselbeziehung von Raum- und Körperwissen und das In-Beziehung-Setzen der Architektur- und Tanzdisziplin, war die dieser Arbeit zugrunde liegende Hypothese, dass das immanente Körperwissen die Antizipation der künftigen Architektur Erfahrung im Entwurfsprozess ermöglicht. Dass wir also erst dadurch, dass wir auf Grundlage des verkörperten Wissens darüber wie wir Architektur erleben und in welcher Weise sie auf uns einwirkt, imstande sind Architektur zu erdenken und zu konzipieren. Dieses Schöpfen aus dem verinnerlichten Wissen vorangegangener Erfahrungen und deren Transformation in assoziativen Prozessen des Referenzierens, Bezug-Nehmens und Weiter-Denkens vollzieht sich zumeist unbewusst und wird mitunter als intuitiver Aspekt der Entwurfsarbeit beschrieben, da eine besondere Herausforderung darin liegt, auf implizitem Wissen gründende Wahrnehmungen, Einsichten und Erkenntnisse oder Entwurfsentscheidungen explizit zu machen, gilt es – so meine These – sich dem Körper als Sensorium, Wahrnehmungs-, Speicher- und Ausdrucksmodus dieses Wissens zuzuwenden und Wege zu eröffnen, um die Vielfalt körperbasierter Wissenskonstitution durch den und mit dem Körper selbst zu befragen.

<sup>88</sup> Die hier vorgestellten und reflektierten Arbeiten kommen aus dem Kontext folgender Vermittlungsformate: Seminarserie »Architekturperzeption«, Wintersemester 2018/19, und »Architekturphänomenologie«, Sommersemester 2019, am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff, sowie »Architektur Erfahrung«, gemeinsam mit Prof. Mag. Virginie Roy im Rahmen des Lehrauftrags der Frauenbeauftragten der Architekturfakultät der Technischen Universität München im Wintersemester 2019/20. Workshops zu »Raumtypologien im Tanz«, als Gastdozentin an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, und zu »Dynamic Relations« im Rahmen des Kaleido Retreat 2022, gemeinsam mit Maureen Zollinger. »Experiencing Sense(s)«, Beitrag zur Trienal de Arquitectura de Lisboa 2022, als Independent Project, kuratiert von Katharina Voigt und realisiert in Zusammenarbeit mit Maureen Zollinger, Barbara Galli-Jescheck und Virginie Roy. Auftaktseminar und zentrale Masterthesis »Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz« am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten der Technischen Universität München, Wintersemester 2021/22.



Dementsprechend ist mein Forschen von der Überzeugung getragen, dass ein vertiefendes Verständnis für die sinnliche Wirksamkeit architektonischer Räume, ihr sensomotorisches, verkörpertes Erleben und das Einverleiben körperbezogener Raumwahrnehmungen maßgeblich zum Raumwissen beitragen; sowohl Architektur Erfahrung und -erinnerung als auch das gegenwärtige Erleben konstituieren und damit maßgeblich zum Repertoire erlebter Architektur Erfahrungen beitragen, aus welchem Architekt:innen insbesondere in Entwurf und Gestaltung schöpfen. Architekturlehre und -vermittlung ist immer auch Wahrnehmungsschulung. Mein besonderes Anliegen ist es, Aspekte sinnlicher Erkenntnis und deren Verankerung in Leiblichkeit und Körperwissen herauszuarbeiten, sowie deren Bedeutung für das Wahrnehmen und Entwerfen von Architektur herauszustellen.

Mein zentrales Anliegen ist es, künstlerische Strategien zur tänzerischen Auseinandersetzung mit dem architektonischen Raum am Beispiel des Werkes von Sasha Waltz & Guests herauszuarbeiten und das körperbasierte sinnliche Architektur erleben herauszustellen. Damit rückt die ästhetisch-ästhetische Dimension der Architekturdiziplin in den Fokus und eine besondere Herausforderung, welche diese gesamte Arbeit durchzieht liegt darin, dass diese nicht nur Gegenstand des Forschens ist, sondern gleichermaßen die Arbeitsweise und Methode dieser Arbeit im Sinne einer ästhetischen Forschung auszeichnet.

Ziel ist es, körper- und erfahrungsbasiertes Wissen in der Architekturdiziplin zu thematisieren und als Entwurfswerkzeug zugänglich zu machen. Also, eine vertiefende Integration und Antizipation der leiblichen und sinnlichen Raumerfahrung im Entwurfsprozess einzubinden. Wahrnehmungsschulung und Entwurfskompetenz werden in der Architekturdiziplin seit jeher in Beziehung gedacht und insbesondere gilt die Präzisierung des Wahrnehmens und Aufnehmens als wertvolle Grundlage für die eigene Fähigkeit zu Entwerfen und zu Gestalten. Dabei liegt jedoch ein deutlicher Schwerpunkt auf der Visualität: Bauwerksbetrachtung, Architekturzeichnung, bildhafte Dokumentation sprechen jeweils insbesondere die sich dem Sehen vermittelnde Dimension von Architektur an. Die genaue Betrachtung und das Überführen des Gesehenen in die Zeichnung blicken auf eine lange Tradition in der akademischen Architekturvermittlung zurück und haben ihre Gültigkeit und Relevanz bis heute beibehalten. Darin offenbart sich jedoch auch die Dominanz visueller Wahrnehmung in der Architekturrezeption und -vermittlung. Das darüber hinausgehende multisensorielle, sinnliche und ganzheitliche Architektur erleben reicht jedoch darüber hinaus, ist weniger erforscht – und aufgrund seiner Vielschichtigkeit weniger leicht zu differenzieren. Und doch nehme ich mit dieser Forschung die Herausforderung an, eben dieses Wissen zu schärfen, da es ebenso wie die Zeichnung Architekturwahrnehmung und Architekturentwurf gleichermaßen prägt, da es deren Ausgangspunkt ebenso wie deren Gegenstand ist.

Es handelt sich hierbei also gewissermaßen um eine konstruktive Kritik zur Dominanz des Bildhaften und Visuellen in der Architektur, die es sich zur Aufgabe macht Wege aufzuzeigen, die eine Integration und Berücksichtigung der Multisensorialität des Körpers und den Facettenreichtum körperbasierten Erlebens in der Architekturdiziplin bestärken und befördern: Während die visuelle Dokumentation und konzeptionelle Entwicklung von Architektur auf die Eingrenzung und Rahmung, die Festlegung eines bestimmten Standpunkts, der Perspektive und des Ausschnitts gebunden ist, ermöglicht das körperbasierte Zum-Ausdruck-Bringen des Architekturlebens und das In-Dialog-Treten des Körpers mit der Architektur eine dynamische, raum-zeitlich kontinuierliche, sensomotorische und multisensorische Form.



### I.3 KONTEXT

Die Forschung an den Rändern, in den Schwellenräumen und Überschneidungsfeldern von Architektur und Tanz betrifft die Bereiche des Wahrnehmens und Erlebens, der Konzeption und Gestaltung sowie der Konkretion und Umsetzung. Darin eingeschlossen sind außerdem die persönlichen Empfindungen dieser Realisationsprozesse, womit sich der Bogen von der Wahrnehmung des gegebenen bis hin zum Erleben des eigenen Schaffens schließt. Dementsprechend erstreckt sich der Forschungskontext über disziplinäre Grenzen hinweg und schließt verschiedene Denk- und Handlungsfelder ein.

Es sind die sinnlich und mit dem Körper aufgefassten Eindrücke, die sich dem Körper in der Erfahrung einschreiben und die mit dem Körper – wie es insbesondere am Beispiel des zeitgenössischen Tanzes deutlich wird – zum Ausdruck gebracht werden können. Dabei wird vor allem die wechselseitige Beziehung von sinnlichem Eindruck, also mit den Sinnen erfasstem und sinnlich Erlebtem, und dem ausgehend von dieser Sinnlichkeit sinngeladend geprägtem Ausdruck deutlich. Sinne und Sinn sind dabei nicht nur etymologisch miteinander verwoben, sondern bedingen einander wechselseitig: Das sinnliche Auffassen, Erleben und Empfinden bildet die Voraussetzung des Verstehens, sodass ›erfassen‹ und ›begreifen‹ wörtlich im doppelten Sinne die Prozesse multisensorischer und sensomotorischer ebenso wie kognitiver und verstandsmäßiger Erkenntnis beschreiben. Demzufolge bilden die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung, Körper und Raum die übergeordnete Trias der Forschungshintergründe, die aus tänzerischer und architektonischer Perspektive betrachtet werden.

Als Wissenshintergrund werden im Folgenden zunächst die Felder der Wahrnehmung, Visualität und Korporealität sowie des zeitgenössischen Tanzes umrissen. Weiter werden die Diskurse zum Thema und damit der aktuelle Forschungsstand skizziert. Dabei gilt der Blick dem Körper und der Sinnlichkeit in der Architektur, dem Erschließen des Körperwissens durch den und mit dem Körper sowie den Potenzialen des Tanzes, um ein physisches Denken in Bewegung und die Wechselbeziehung von Sinn und Sinnlichkeit herauszustellen. Diese werden im Weiteren als konkrete Ausdrucksformen impliziten Wissens aufgefasst und in Bezug auf ihre Bedeutsamkeit und Potenziale für die Architekturdiziplin befragt.

#### I.3.1 HINTERGRUND

Den fundamentalen Wissenshintergrund dieser Arbeit bildet die Phänomenologie zur Leiblichkeit und Raumwahrnehmung. An die im Laufe der Philosophiegeschichte herausgearbeiteten sinnlichen und sinngebenden Wechselbeziehungen von Körper und Raum, Selbst und Welt, – und insbesondere deren Dimension leiblicher Verankerung – wird mit dieser Arbeit angeknüpft. So tief diese Beobachtungen und Überlegungen der phänomenologischen Perspektiven sind und so sinnlich manche der Texte auch sein mögen, sind sie doch stets auf die Verbalisierung und Beschreibung angewiesen. Dabei neigt das Schreiben *über den Körper* dazu, das somatische Erleben *des Körpers* – und mit dem selbsterlebten Körper das Auffassen der Welt – insofern vom Körper zu entfremden, als dass nicht der Körper sich selbst ausdrückt, sondern die Sprache etwas über den Körper zum Ausdruck bringt. Um jedoch dem jenseits der Möglichkeiten des Versprachlichens liegenden Wissen ebenfalls Ausdruck zu verleihen, gilt es also, den Körper selbst ausdrucks- und damit im übertragenen Sinne sprachfähig zu machen. So differenziert und präzise auch die Beobachtungen und deskriptiven Schilderungen derselben in den Positionen architekturphänomenologischer Texte sein mögen, so nah am Körper sie auch schreiben mögen, schreiben sie doch nicht *mit dem Körper*. Es fällt auf, dass insbesondere die phänomenologischen oder ästhetikphilosophischen Texte zur Architektur, die von Architekt:innen verfasst sind, reich an Bildern und auch die rein textlichen Werke von Denker:innen anderer Disziplinen in ihrer Sprache oft bildhaft und prosaisch erscheinen, sodass sie sämtlich die Imagination und Assoziation ihrer Leser:innen und Betrachter:innen ansprechen. Beim Ernstnehmen ihrer Inhalte wird deutlich, dass sie aufgrund der leiblichen Verankerung des Erlebens stets auch den Körper ebenso ansprechen. Doch die Auseinandersetzung mit den durch

diese Werke eröffneten Positionen erfolgt in der Architekturdiziplin all zu oft als reine Denkbewegung oder allenfalls als ein implizites Darauf-Bezug-Nehmen in der Entwurfs- und Gestaltungspraxis. Ich möchte die sich hier ergebende Lücke zwischen dem gleichzeitigen Adressieren des Körpers und dem Nicht-Einschließen des Körpers schließen und Möglichkeiten aufzeigen, die den Körper selbst ins Zentrum stellen und die impliziten Prozesse seines Auffassens von Eindrücken und deren Zum-Ausdruck-Bringen explizit machen. Aus eben diesem Grund unternehme ich den Versuch, explizit die Leiblichkeit der Leser:innen anzusprechen und das Beschriebene mit dem Körper erfahrbar zu machen, um zum physischen Erfassen und Begreifen des Beschriebenen einzuladen.

Den narrativen, deskriptiven oder theoretischen (architektur-)phänomenologischen Perspektiven zur leiblichen Wechselbeziehung und Resonanz mit der (gebauten) Lebenswelt werden hiermit konkrete Lebensrealitäten des körperbasierten Erlebens architektonischer Räume an die Seite gestellt. Der Sinnlichkeit des Wahrnehmens kommt dabei besondere Bedeutung zu. Denn Architekturwahrnehmung ist multisensoriell und spricht das gesamte Sensorium und das Spektrum unterschiedlicher Sinnesempfindungen an. Wenngleich sich in vielen Teilen der Architekturdiziplin – und insbesondere in der Wahrnehmungsschulung in der akademischen Architekturlehre als Voraussetzung und Grundlage für die Vermittlung von Entwurfskompetenzen – eine Tendenz zur Dominanz des Visuellen auszumachen ist, die sich auch in vielen anderen Bereichen aufgrund der Vorrangstellung von Bildern gegenüber anderen Medien beobachten lässt, so treten demgegenüber immer wieder Stimmen hervor, die gerade non-visuelle oder multisensorielle Wahrnehmungsformen als zentral für das Architektur erleben im Speziellen oder für die ästhetische Erfahrung im Allgemeinen herausstellen. Phänomenologische, philosophische und wahrnehmungstheoretische Positionen und Beobachtungen zum sinnlichen Erleben, der Leiblichkeit und körperbasierten Multisensorialität konstituieren die Gedankenwelt und den Hintergrund dieser *Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper*.<sup>89</sup> Um die Bezugnahme möglichst konkret zu machen, richtet sich der Blick insbesondere auf die Wechselbeziehung von Räumen und Körpern im choreografischen Werk von Sasha Waltz und das, was sich davon für die Architekturdiziplin lernen lässt.

Mit einer ganzheitlichen Bezugnahme auf den Körper, die Leiblichkeit des Erlebens und die Multisensorialität verkörperter Sinnlichkeit, gilt es jedoch eben diese Dominanz der Visualität durch eine Akzentuierung der Korporalität abzulösen. Somatische Praktiken und Perspektiven des zeitgenössischen Tanzes machen deutlich, inwiefern wir Architektur und Raum an sich, ebenso wie unsere Beziehung zu diesen, mit dem gesamten Sensorium unseres Körpers und durch unseren Körper als ganzheitliche und vielschichtige Erfahrung erleben. Diese unterschiedlichen Aspekte – Architekturwahrnehmung, Visualität und Korporalität –, welche den Hintergrund meines Nachdenkens über die Wechselbeziehung Architektur und Körper bilden, seien nachfolgend kurz in ihren jeweiligen Eigenheiten umrissen.

<sup>89</sup> Werke, auf die im Weiteren Bezug genommen wird, sind – in chronologischer Reihenfolge der Erstveröffentlichung in Originalsprache – unter anderem:

1945	Maurice Merleau-Ponty	»Phänomenologie der Wahrnehmung«
1985	Michel Serre	»Die fünf Sinne«
1995	Gernot Böhme	»Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik«
1996	Juhani Pallasmaa	»Die Augen der Haut: Architektur und die Sinne«
1999	Peter Zumthor	»Architektur Denken«
2000	Jean-Luc Nancy	»Corpus«
2004	Alva Noë	»Action in Perception«
2006	Peter Zumthor	»Atmosphären. Architektonische Umgebungen. <i>Die Dinge um mich herum.</i> «
2010	Siri Hustvedt	»Mit dem Körper sehen: Was bedeutet es, ein Kunstwerk zu betrachten?«
2011	Sarah Robinson	»Nesting: Body, Dwelling, Mind«
2019	Gernot Böhmes	»Leib. Die Natur, die wir selbst sind«
2019	Hartmut Rosas	»Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung«
2019	Francesca Torzo	»Relation and Memory«
2020	Margrit Bischofs und Friederike Lamperts	»Sinn und Sinne im Tanz«
2020	Francesca Torzo	»Gestures. These Are Only Hints and Guesses. A Project for Maniera«
2021	António R. Damásio	»Wie wir denken, wie wir fühlen«
2021	Nicolai Bo Andersen	»Architecture Enactment. Understanding the Architectural Model as Embodied Participation«

## ARCHITEKTURWAHRNEHMUNG

Erst auf Grundlage des Wissens darüber, wie wir bestimmte Bauwerke, räumliche Situationen und architektonische Gefüge erleben, sind wir imstande das Erleben zukünftiger Architekturen im Entwurfsprozess zu antizipieren und diese zu entwickeln, zu konzipieren und zu gestalten, indem wir assoziativ aus den persönlichen Einsichten der gesammelten Erfahrungen und der Erinnerungen schöpfen. Diese Erinnerungen sind wörtlich verinnerlichte – und damit verkörperte und dem Körper eingeschriebene – Erlebnisse, die im Prozess des Erinnerns vergegenwärtigt und damit erneut erlebbar gemacht werden.

Durch die Körpergebundenheit des Erlebten, ist es möglich, das Erinnerte in der vielschichtigen Komplexität seines ursprünglichen ganzheitlichen, multisensoriellen und sinnlichen Erlebens zu rekapitulieren und somit in der Erinnerung zu der eigentlichen Erfahrung zurückzukehren, beziehungsweise diese zu vergegenwärtigen. Demzufolge sind wir imstande ein aktives erneutes Erleben mit dem Erinnern herbeizuführen, das es uns erlaubt, die erinnerte Situation noch einmal wahrzunehmen, zu erleben und zu empfinden. Denn Wahrnehmung ist, wie eine Vielzahl der neurowissenschaftlichen Erkenntnisse der letzten Jahrzehnte ebenso wie jüngere Strömungen der Wahrnehmungs- und Erkenntnisphilosophie deutlich machen, keineswegs ein unbeteiligtes Beobachten einer an sich gegebenen Welt und Wirklichkeit, sondern sie entsteht vielmehr durch unser wahrnehmendes Hervorbringen von Welt, sodass diese sich nicht an sich zeigt, sondern *für uns*. Anschließend an die phänomenologische Position, dass es keine Welt für uns gäbe, hätten wir keinen Leib,<sup>90</sup> arbeitet Alva Noë heraus, dass es überdies eines aktiven In-Beziehung-Tretens bedarf, um sich wahrnehmend der Welt zuzuwenden; »the world does not show up as presented on a viewing screen; it shows up as the situation in which we find ourselves.«<sup>91</sup> Demzufolge ist Wahrnehmung keineswegs passiv, sondern im Gegenteil »a way of acting«, also ein handelndes Zugehen auf die Welt, um sich diese zu erschließen und sich mit dieser durch den Prozess des Wahrnehmens zu verbinden: »Perception is not something that happens in us or to us. It is something that we do«, »we enact our perceptual experience; we act it out.«<sup>92</sup>

Demzufolge lässt sich Wahrnehmung als ein handelndes Hervorbringen von Welt beschreiben, das – wie es Francisco Varela mit seinen Überlegungen zur enaktiven Wahrnehmung begründet hat, an die Alva Noë hier anknüpft – ein Eingebunden-Sein des Menschen in sein Erleben von Welt zwangsläufig macht.<sup>93</sup> Dieses reicht weit über den visuellen Wahrnehmungszugang hinaus, schließt die vielschichtige, multisensorielle und ganzheitliche Dimension des Erlebens mit ein und offenbart das Erleben selbst als eine allumfassende, den gesamten Körper, das gesamte Sensorium und alle evozierten Empfindungen betreffende Erfahrung. Sie schließt, wie António R. Damásio deutlich macht, neben den aufgenommenen Wahrnehmungsreizen auch die damit einhergehenden oder dadurch hervorgerufenen Empfindungen ein.<sup>94</sup>

Es wird deutlich, dass Wahrnehmung und Wissen nicht etwa auf einer »reinen Vernunft« fußen – der zufolge Empfindungen und Gefühle am Denken gar nicht beteiligt seien, wie es Descartes herauszustellen suchte – sondern dass vielmehr, wie Damásio in *Descartes' Irrtum* zeigt,<sup>95</sup> Denken und Fühlen miteinander in Beziehung stehen und, mehr noch, miteinander verwoben sind; dass also »die Vernunft möglicherweise gar nicht so rein ist, wie die meisten Menschen denken oder wünschen, dass Gefühle und Empfindungen vielleicht keine Eindringlinge im Reich der Vernunft sind, sondern, zu unserem Nach- und Vorteil in ihre Netze verflochten sein könnten.«<sup>96</sup> In diesem Sinne lässt sich Wahrnehmung als das verwobene Geflecht von Sinneseindrücken, Empfindungen und deren Einbettung in den Kontext des eigenen Erlebnis- und Erfahrungshorizonts beschreiben und umreißt damit ein vielschichtiges, handelndes In-Beziehung-Treten mit der Umwelt und wird dabei durch unsere persönliche Handlungs-, Erfahrungs- und Wahrnehmungsfähigkeit beeinflusst; denn, mit Noë gesprochen, »*what we perceive is determined by what we do (or what we know how to do) [and as perceivers, we] understand, implicitly, the effects of movement on sensory stimulation, [as] our ability to perceive not only depends on, but is constituted by, our possession of this sort of sensorimotor knowledge*«. <sup>97</sup>

<sup>90</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966 [1945], S. 127.

<sup>91</sup> Noë, Alva: 2006 [2004], S. 3.

<sup>92</sup> Ebd., S. 1.

<sup>93</sup> Vgl. Varela, Francisco; Thompson, Evan; Rosch, Eleanor: 1992.

<sup>94</sup> Damásio, António R.: 2004.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd.: »Einleitung«.

<sup>97</sup> Noë, Alva: 2006 [2004], S. 1 f.

Wahrnehmung ist im Sinne dieses *enactive approach* nicht nur als ein im abstrakten Sinne angesprochenes handelndes Hervorbringen zu begreifen, sondern ganz konkret an das sensomotorische und sinnliche Erschließen von Welt, das physische Begreifen und Erfassen und ein wörtliches Zugehen auf die Welt gebunden. Alva Noë zufolge täten wir gut daran, weniger das Sehen als dominante Wahrnehmungsform und als ein Wahrnehmen par excellence zu denken, sondern das Berühren, Erfassen und Begreifen; »touch, not vision, should be our model for perception«,<sup>98</sup> as »perceiving is a kind of skillful bodily activity«,<sup>99</sup> »not a process in the brain, but a kind of skillful activity of the body as a whole«.<sup>100</sup> Das heißt, durch körperliches Erfassen und die Kapazitäten und Fähigkeiten des Körpers, sich die Welt zu erschließen, ihr in Berührung und Bewegung der Welt zuzuwenden, sowie seiner Sensibilität des Berührt- und Bewegt-Seins, ergibt sich ebenso die Fähigkeit dieses Erleben zu verinnerlichen wie jene, sich dieses in der Erinnerung erneut vergegenwärtigen zu können. Embodiment oder Verkörperung fassen eben dieses dem Körper eingeschriebene Wissen und die physisch verankerte Beziehung zwischen einem lebendigen, aktiven wahrnehmendem Selbst und einer vielfältigen, lebendigen ebenso wahrnehmenden wie wahrgenommenen Welt. Diese Wechselbeziehung liegt demzufolge in der Aktivität des handelnden und hervorbringenden Körpers begründet; »perception and perceptual consciousness are types of thoughtful, knowledgeable activity«,<sup>101</sup> »[in response to the world, which] makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction«.<sup>102</sup> Das erkenntnisbringende Erschließen von Welt geht also stets mit ihrem physischen, sensomotorischen Erschließen einher; Greifen und Fassen, Begreifen und Erfassen, Bewegen und empfundenes Bewegt-Sein sind demzufolge nicht nur etymologisch sondern bis heute sinnhaft untrennbar miteinander verbunden und bedingen einander wechselseitig. Dem Körper kommt hier eine zentrale Rolle zu, da alle Bewegung, Sinnlichkeit, Physikalität des Begreifens und Verstehens sowie das Verinnerlichen von Erfahrung und das Bewahren von Erinnerung an den Körper gebunden und dem Körper eingeschrieben sind.

Diese komplexe, multidirektionale Perspektive des Körpers – als Modus des Erlebens, als Medium, als Sensorium, als Wissenskontext und als Ausdrucksform gleichermaßen – findet bisher nur wenig Beachtung in den Architekturdiskursen. Mit dieser Arbeit soll diese Lücke geschlossen werden und die Potenziale des sinnlichen, enaktiven Wahrnehmenden und zum Ausdruck bringenden Körpers in Bezug auf die Architekturdiziplin herausgearbeitet werden. Mein zentrales Anliegen ist es, die von Alva Noë angesprochene Verschiebung des Verständnisses von Wahrnehmung vorzunehmen und nicht länger das Sehen (»vision«) als exemplarisch für die Wahrnehmung im Generellen aufzufassen, sondern »touch«, also das Berühren, Tasten, Fassen, Begreifen, Erfassen, ins Zentrum zu stellen und damit die Körperbezogenheit und verkörperte Verankerung von Wahrnehmung ebenso hervorzuheben, wie ihr zwangsläufiges Gebunden-Sein an Bewegung. Denn jedem Tasten, jedem physischen Auf-die-Welt-Zugehen, jedem Sich-Hinwenden zur Welt in Gesten und Berührungen und jedem sinnlich-taktilen sowie kognitiven Erfassen und Begreifen liegt ein Körper in Bewegung zugrunde. Und doch neigt die Wahrnehmungstheorie all zu oft – und in ihrer Geschichte all zu lange – dazu, das Sehen als eine den anderen Sinnen übergeordnete Form des Wahrnehmens aufzufassen und ihm dadurch eine Vorrangstellung zu geben, die aufgrund seines relativ hohen Abstraktionsvermögens all zu oft das leibliche Gebunden-Sein des Wahrnehmens vergessen ließ und lässt.

---

<sup>98</sup> Ebd., Klappentext.

<sup>99</sup> Ebd., S. 2.

<sup>100</sup> Ebd., Klappentext.

<sup>101</sup> Ebd., S. 3.

<sup>102</sup> Ebd., S. 1.

## VISUALITÄT

Der Wahrnehmungsschulung als Voraussetzung und Grundlage der Entwurfslehre – also der Auseinandersetzung mit Aisthesis und Ästhetik – kam stets eine zentrale Rolle in der akademischen Architekturlehre – ebenso in der Kunstvermittlung, der künstlerischen Akademie – zu. Dem Beobachten, dem inhaltlichen Durchdringen mittels (künstlerischer) Praktiken des Nachvollziehens und Analysierens, dem Herausarbeiten der Wahrnehmungsbelege oder der Präzisierung der eigenen Wahrnehmung durch die Vermittlung unterschiedlicher Analyse-Verfahren wurde und wird bis heute zentrale Bedeutung beigemessen.<sup>103</sup> Doch auch hier sind es insbesondere visuelle Aspekte des Wahrnehmens, die adressiert werden, während andere Sinnesdimensionen zwar implizit angesprochen, jedoch nicht aktiv eingebunden werden.

Architekturwahrnehmung und -vermittlung wird zumeist bildhaft vollzogen und auch in der Konzeption, Darstellung und Dokumentation von Architektur kommt der zweidimensionalen Repräsentation (Skizze, Zeichnung und Plangrafik) und dem Bild (Visualisierung, Modellfoto, Architekturfotografie) besondere Bedeutung zu, die sich außerdem im Sprachgebrauch zeigt und manifestiert. *Imagination* und *Vision* sind direkt dem Sehen entlehnte Begriffe und Konzepte, die unsere Auffassung davon, wie sich Vorstellung und Fantasie vollziehen, nämlich als etwas Bildhaftes und aus dem Bilderfundus unserer visuellen Wahrnehmungserfahrungen schöpfend – und damit weitgehend von dem Empfinden, Erleben und der vielschichtigen Sinnlichkeit des Körpers losgelöst.

Obwohl das Bild als Medium der Raumvermittlung insofern eher ungeeignet ist, als dass es stets an einen festgelegten Standpunkt gebunden und von diesem aus nur eine begrenzte Perspektive des Raumes oder Raumgefüges sichtbar machen kann, hat es sich als Medium möglichst naturgetreuer Architekturdarstellung (in Entwurf und Konzeption, Prozess und Herstellung, Dokumentation und Repräsentation von Architekturen) durchgesetzt und aufgrund der Wirkmächtigkeit und Allgegenwart von Bildern sicher auch dazu beigetragen, wie wir Architektur sehen und wie stark unser Architekturverständnis durch visuelle Kriterien bestimmt ist. Wir benennen die Architektur-Konzeption als Vorstellung im Entwurfsprozess, entwickeln Visionen für künftige Bauten und imaginieren deren konkrete Gestaltung und Umsetzung, visualisieren ihre Erscheinung und betrachten Architekturbeispiele anhand von Fotografien, Abbildungen und Plangrafiken und knüpfen damit stetig an Konzepte des Sehens an. Wir sind es also gewöhnt zu versuchen, die multisensorielle, multidimensionale Architektur Erfahrung anhand zweidimensionaler bildhafter Medien zu vermitteln und sind bemüht, die bildgebenden Verfahren dahingehend zu optimieren, dass sie möglichst ästhetisch – oder vielmehr asthetisch, also wahrnehmungsbezogen – sind und die Taktilität des Materials, seine Kälte oder Wärme, Härte, Glattheit, Rauheit oder Weiche, die strukturelle Komplexität des Raum- oder Materialgefüges oder die sinnliche und klangliche Resonanz einer Architektur im Betrachter einer Fotografie zu evozieren. Doch im Sinne des Verständnisses von Architektur Erfahrung als ein multisensorisches, den gesamten Körper ansprechendes und einschließendes Raum- und bewegungsbezogenes Erleben, ist diese Dominanz von Visualität nicht zutreffend und es gilt neue Wege zu finden, um das Bewusstsein für die Vielsinnigkeit und den Facettenreichtum des Erlebens – sowie des Erdenkens, Entwickelns, Gestaltens, Herstellens, Machens, Aneignens, Nutzens und Belebens – von Architektur zu schärfen und die Gegenwartsdiskurse zur Verkörperung und dem Wissen des Körpers in die Architekturdisziplin einzubeziehen.

In der Wahrnehmungsschulung der Architekturlehre kommt dem Freihandzeichnen und Skizzieren besondere Bedeutung zu.<sup>104</sup> Zweifelsohne sind der zeichnerische Nachvollzug und die Präzisierung der Wahrnehmung im Prozess des Zeichnens nach natürlichen Vorbildern – im Architektur- und Stadtbildzeichnen,

<sup>103</sup> Vgl. hierzu Schmid, Peter: Promotion »Architekturzeichnen. Die Münchner Zeichenschule«, 2020.

<sup>104</sup> Die Präsenz und Bedeutung des Zeichnens in der Architekturlehre ist durch die Promotion meines Kollegen Dr. Peter Schmid anhand der Münchner Zeichenschule eindrücklich dargelegt (siehe: Schmid, Peter: *Architekturzeichnen. Die Münchener Zeichenschule*, Promotion am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Technische Universität München, 2020).

Diese Schulung des Zeichnens als ein Werkzeug des Wahrnehmens, Beobachtens und Analysierens als integralen Bestandteil der akademischen Architekturlehre, als Basis für das Schulen von Entwurfskompetenz, stellt kein München spezifisches Phänomen dar, sondern findet sich in einer Vielzahl von Architekturhochschulen und -akademien, wie es Rafael Sousa Santos im Rahmen seines Promotionsvorhabens am Beispiel der Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto und des Massachusetts Institute of Technology (MIT) anhand der Sichtung der Archive und der Untersuchung der Wechselbeziehung von Zeichenschule und Entwurfspraxis zu unterschiedlichen Zeiten der Instituts Geschichte reflektiert (siehe: Sousa Santos, Rafael: <http://www.fulbright.pt/fulbrighters/bolseiros/ano-academico-2021-2022/rafael-sousa-santos/>, abgerufen am 10.10.2022).

dem Aktzeichnen oder dem zeichnerischen Erfassen von Objekten und Stilleben – sowie der damit einhergehende Erwerb der Fähigkeit der Abstraktion des Konkreten und des Umreißen komplexer und vielschichtiger Wahrnehmungserfahrungen mit wenigen Strichen wertvolle und probate Praktiken der Architekturlehre, welche neben der Präzisierung der Wahrnehmung auch ein Vermitteln von Dokumentations- und Analysewerkzeugen, von Darstellungs- und Präsentationstechniken, von Konzeptions- und Entwurfspraktiken darstellt. Doch – und an eben dieser Stelle hakt die vorliegende Arbeit ein – sie akzentuieren die visuelle Wahrnehmung und neigen somit dazu den ohnehin häufig wahrnehmungsdominierenden Seh-sinn weiter zu bestärken, sodass infolge dessen die Multisensorialität und Ganzheitlichkeit des Erlebens hinter dem Sehen zurücktritt. Anders als beispielsweise die Fotografie, die ein naturgetreues Abbild der Wirklichkeit anstrebt, ermöglicht das Zeichnen zwar ein selektives Herausarbeiten bestimmter Aspekte einer komplexen und vielschichtigen Erlebnissituation und gibt damit den Zeichner:innen Gelegenheit die Individualität ihres persönlichen situativen Erlebens zum Ausdruck zu bringen, doch sie ist insofern visuell determiniert, als dass sie das Gesehene in eine ihrerseits die Betrachtung und das Sehen adressierende Medialität der Skizze, der Zeichnung, der Grafik oder des Bildes überführt.

Eben diese Vorrangigkeit der Visualität möchte ich mit meiner Arbeit kritisch betrachten und insofern in-frage stellen, als dass sie der Vielfalt und Komplexität sinnlichen Erlebens nicht gerecht wird. Da die Do-minanz des Visuellen in der Architekturdiziplin – Lehre, Praxis und Forschung – sämtliche Tätigkeitsfel-der der Konzeption, Produktion und Rezeption einschließt und an ein vielfältiges Spektrum elaborierter Werkzeuge, Techniken und Praktiken gebunden ist, gilt es also für deren Infrage-Stellen andere Techni-ken, Arbeitsweisen und Praktiken anzuführen, die ein weniger visuell geprägtes und stärker auf andere Sinne gerichtetes Konzipieren, Gestalten und Erleben von Architektur ermöglichen. Dabei ist das Ziel dieser Arbeit nicht etwa, einen anderen Sinneskomplex hervorzuheben und dem Sehen gegenüber zu stellen, sondern die Ganzheit körperbasierten, leiblichen und somatischen Erlebens in den Fokus zu rü-cken und dementsprechend holistische körperbezogene Praktiken als Arbeitsweisen, Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen, Medien und Modi des Architekturlebens und -gestaltens vorzustellen. Das heißt auch, die Visualität als einen Teil des sinnlichen Erlebens wertzuschätzen, dabei jedoch ihre Gleichwer-tigkeit mit und ihr Eingebunden-Sein in die unterschiedlichen anderen Sinnesdimensionen des Erlebens zu betonen.

Einerseits gilt es also, die Suche nach anderen Möglichkeiten der Wahrnehmungsschulung aufzunehm-en, die als ein Äquivalent der auf eine lange Tradition zurückschauenden und bis heute etablierten Zei-chenlehre eine weniger visuell dominierte und stärker das gesamte sensorische Spektrum einschließende und das leibliche Gebunden-Sein der Wahrnehmung hervorheben. Andererseits gilt es zu betonen, dass auch die Zeichenlehre in ihrer Wahrnehmungsschulung ebenfalls über da Sehen hinausweist. Denn die visuellen Praktiken und Techniken der Architektur sind ebenso körpergebunden und ein integraler Be-standteil des körperbasierten Erlebens von Architektur, wie anhand meiner Beschreibung zum »Zusam-menhang [...] zwischen der körperbasierten Raumwahrnehmung und dem zeichnerischen Erfassen von Raum«<sup>105</sup> im Einführungstext des *Logbook Munich 05* deutlich wird:

»Zunächst einmal ist das physische Erschließen des Raumes, das Durch-einen-Raum-Gehen etwas, das dem Einnehmen eines bestimmten Standpunkts oder dem Platznehmen, um zu zeichnen, vorangeht. Wertvoll finde ich, dass man beim Zeichnen, anders als beispielsweise beim Fotografieren, nicht nur etwas abbildet, was da ist, sondern dass man sammelt, was sich einem als Gesamteindruck beim Durchschreiten der Stadt erschließt. Wenngleich man beim Zeichnen einen bestimmten Ort und damit eine spezifische Perspektive einnimmt, bleibt einem das zuvor Erlebte dennoch präsent, prägt als Ge-samteindruck das Erleben des Ortes und fließt als Stimmung oder Duktus in die Zeichnung ein. Ande-rerseits gibt es natürlich die Bewegung des Zeichnens, die eine gewisse Abstraktion und Freiheit hat. Ich glaube, der Charakter eines Ortes nimmt auch Einfluss darauf, wie ich mich bewege im Zeichnen, wie fein ziseliert ich schaffiere oder wie grob ich texturiere. [...] Da ich körperlich daran gewöhnt bin, mich in verschiedenen Positionen und an unterschiedlichen Orten zu befinden, bin ich imstande, ver-schiedene räumliche Ebenen mitzudenken und in der Zeichnung zusammenzubringen. [...] In diesem Sinne lässt sich die Zeichnung als eine Verankerung des Erlebten fassen: Ich schaue auf eine Zeichnung in einem Buch und bin gedanklich und empfindend imstande, an den Ort zurückzukehren, ihn weiter-zudenken, zu assoziieren, mich zu erinnern. Das vorbeschriebene ganzheitliche Erleben und Sich-

<sup>105</sup> Graff, Uta in: Butcher, Anthony; Lin, Sophie; Lindner, Clemens; Mirwald, Johannes (Hrsg.): 2021, S. 23.



Erschließen eines Ortes setzt sich darin fort. In der Betrachtung der Zeichnung wird die Situation greifbar und ich kann dahin zurückkehren.«<sup>106</sup>

In diesem Sinne bildet die körperliche Verfasstheit die Voraussetzung unseres Wahrnehmens, wohingegen visuelle Medien, wie die Plan, Skizze oder Zeichnung – in diesem Fall die Reiseskizze – eine Verankerung bilden, die es erleichtert das Erlebte zu vergegenwärtigen. In gleicher Weise ermöglichen es konzeptuelle Entwurfszeichnungen gewissermaßen Einladungen an das sinnliche und körperbasierte Erleben auszusprechen, indem sie die Assoziation und Bezugnahme auf bereits dem Körper eingeschriebene Erfahrungen wecken und damit eine Vorstellung des (künftigen) Erlebens des Entworfenen ermöglichen und die Antizipation dieses vorgegriffenen Erlebens evozieren.

Zeichnungen, Skizzen und Pläne sind also keineswegs unabhängig vom Körper. Vielmehr bildet das Körper-Sein ihre Voraussetzung – sowohl in Bezug auf das Erleben architektonischer Situation als auch im Wahrnehmen der Zeichnung selbst und in der Antizipation der intendierten Sinneseindrücke und ihres In-Dialog-Tretens mit dem Körper im Architekturentwurf. Das große Potenzial der Zeichnung als Werkzeug der Architekturdiziplin liegt demnach darin, dass sie es ermöglicht ästhetische Eindrücke in ästhetischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Damit überkommt sie zumindest die von Michael Polanyi angesprochene Herausforderung der Unsagbarkeit impliziten Wissens, ist jedoch auf eine mediale Übertragung des Erlebten – von den aufgefassten Wahrnehmungen und verinnerlichten Empfindungen hin zu deren zeichnerischer Abbildung – angewiesen.

Um jedoch der angesprochenen Unmittelbarkeit impliziten Wissens – und damit verbundenen, der medialen Unvermitteltheit – gerecht zu werden, stellt sich Frage, wie der Körper – als Sensorium, Speicher und Medium impliziten Wissens – selbst ausdrucksfähig sein kann. Also: Wie gelingt es das, was wir nicht zu sagen wissen, das, was dem Körper verinnerlicht, eingeschrieben und eigen ist, unvermittelt zum Ausdruck zu bringen? Oder anders gesagt: Wie können wir den Körper selbst zum ›sprechen‹ bringen und seiner Kenntnis Ausdruck verleihen?

Diese Fragen gehen mit dem Bestreben einher, eine erweiterte Wahrnehmungsschulung als Äquivalent der Zeichenlehre einzuführen. Eine Wahrnehmungslehre nämlich, die insbesondere das körperbasierte, multisensorielle sinnliche Erleben anspricht, welches zwar auch in der Zeichenlehre als dem Sehen und der Schulung des Blicks immanent begriffen, aber nicht explizit in seiner Vielfältigkeit herausgestellt wird. So wie es in der Schulung des Sehens und Darstellens der Methoden und Arbeitsweisen bedarf, um diese zu vermitteln, zu erlernen und in der Anwendung zu präzisieren, gilt es auch in Bezug auf das facettenreiche Spektrum des Zusammenspiels aller Sinne und des leiblichen und körperbezogenen Erlebens und Empfindens Praktiken und Techniken zu finden, welche das ermöglichen und die insbesondere Arbeitsweisen umfassen, die das Auffassen und Ausdrücken von Wahrnehmungen mit dem Körper elaborieren.

Zeitgenössischer Tanz, somatische und performative Praktiken halten eben diese Arbeitsweisen bereit, die es ermöglichen, die Wahrnehmungsweisen des Körpers, das In-Beziehung-Treten des Körpers mit anderen Körpern und der Umwelt sowie die Ausdrucksfähigkeit und vielfältigen Weisen des Körper-Seins ansprechen, thematisieren und herausarbeiten. Mit dem Bestreben, das Wissen des Körpers verstärkt in die Architekturdiziplin einzubinden, kommt diesen körperbasierten und körperbezogenen Praktiken besondere Bedeutung zu. Ebenso wie das Zeichnen und die Zeichnung die Wahrnehmungs- und Ausdrucksschulung im Feld des Sehens zu schulen, zu präzisieren und zu elaborieren imstande sind, so ermöglichen der somatische Körper in Bewegung und der Ausdruck dieses Körpers eine Erweiterung des sinnlichen Spektrums über das Sehen hinaus.

Bestrebungen zur Integration performativer Praktiken in der Architekturlehre oder der Erweiterung der Architekturdiziplin um performative, körperbasierte und körperbezogene Felder zeichnet sich anhand einiger Beispiele in der akademischen Architekturausbildung ab. Viele der an Kunstakademien angesiedelten Architekturstudiengänge in Deutschland ermöglichen die Erweiterung der Arbeitsweisen um ein auf den Körper bezogenes und performatives Methodenspektrum. An der *Alanus Hochschule* bilden die körperbezogene Wahrnehmungs- und Entwurfsschulung ein zentrales Thema der Grundlehre, die mit dem konkreten Umformen und Einhausen des Körpers ihren Anfang nimmt, bevor der architektonische Raum

<sup>106</sup> Voigt, Katharina im Gespräch in Graff, Uta in: Butcher, Anthony; Lin, Sophie; Lindner, Clemens; Mirwald, Johannes (Hrsg.): 2021, S. 23f.

dann über den unmittelbaren Umraum des Körpers hinaus ausgedehnt wird.<sup>107</sup> Die *Architectural Association* in London betreibt seit 2008 im Rahmen eines sogenannten *Interprofessional Studio* das Masterprogramm »Spatial Performance and Design«, das performative Arbeitsweisen als interdisziplinäre und interprofessionelle Erweiterungen der Arbeitsweisen und Praktiken der Architekturdiziplin erschließt und dessen Schwerpunkt disziplinübergreifende Raumkonstitution- und raumbezogene Projekte mit Beteiligten unterschiedlicher disziplinärer Hintergründe bilden.<sup>108</sup> Dabei wird das Anliegen verfolgt, ein von performativen und interaktiven Grundsätzen her gedachtes Entwerfen und Entwickeln räumlicher Situation zu bestärken und inter- oder transdisziplinäre Kollaborationen zu nutzen, um das Methodenspektrum architektonischer Praktiken zu erweitern und dadurch eine Schwerpunktverschiebung zu erzielen.<sup>109</sup>

Umgekehrt lässt sich in der Tanzausbildung eine Tendenz zur intensivierten Auseinandersetzung mit räumlichen und örtlichen Dimensionen des Tanzes beobachten, wie sie beispielsweise in dem von mir besuchten Kurs zu »Choreographing a Context« an der DOCH Stockholm oder dem am Hochschulzentrum Tanz (HZT) Berlin angebotenen Bachelorstudiengang »Tanz, Kontext, Choreographie«, der als einer der ersten seiner Art den Aspekt des Kontexts – und damit raum- und ortsbezogene ebenso wie sozokulturelle, historische und politische Dimensionen der Kontextualisierung – bereits in der Benennung des Studiengangs herausstellt, exemplarisch deutlich wird.<sup>110</sup>

Als Juhani Pallasmaa Mitte der 1990er-Jahre *Die Augen der Haut: Architektur und die Sinne* verfasste, schrieb er damit eine »Streitschrift, die weitestgehend von persönlichen Erfahrungen, Annahmen und Ansichten ausging«, wie er selbst sagt, und mit der er es sich zur Aufgabe macht, die von ihm beobachtete Dominanz des Sehens in der Architekturdiziplin infrage zu stellen.<sup>111</sup> Der Überlegungen zu diesem Text sind ausgelöst durch das von ihm beobachtete Bevorzugen der »visuelle[n] Wahrnehmung beim Entwerfen, in der Architekturlehre und der Architekturkritik« und die damit gleichzeitig einhergehende Vernachlässigung »anderer Sinneseindrücke«. <sup>112</sup> Eine Tendenz, die Pallasmaa, der die »Rolle des Körpers als Sitz und Ort der Wahrnehmung, des Denkens und des Bewusstseins« begreift und damit auf ein ganzheitliches, multisensorielles Erleben abzielt, als besorgniserregend empfindet, da »das hieraus resultierende Verschwinden sinnlicher und sensorischer Qualitäten aus Kunst und Architektur« sowohl deren Erfahrung als auch in der Folge deren Gestaltung verflache.<sup>113</sup>

Pallasmaa setzt sich – wie bereits der Titel des Buches erahnen lässt – für eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber dem Tastsinn ein und folgt dem Anliegen dessen Bedeutung »für unsere Erfahrung und unser Verständnis der Welt« hervorzuheben.<sup>114</sup> Damit macht er deutlich, dass die Haut als unsere Grenze und Oberfläche zur Berührung mit der Welt von zentraler Bedeutung für unserer Welt-Begegnung ist, ja dass »alle Sinne, einschließlich des Sehens [...] Erweiterungen des Tastsinns [sind]«, beziehungsweise »Spezialisierungen des Hautgewebes« und dass demzufolge »alle sensorischen Erfahrungen [...] verschiedenen Arten der Berührung [entstammen]«. <sup>115</sup> Weiter wird anhand seiner Überlegungen deutlich, dass unser Erleben von Welt und »konkrete erlebte Erfahrung« wesentlich auf zwei Wahrnehmungsweisen basieren: »haptischen Eindrücken und peripheren Seheindrücken«, als Bewegung, Berührung und ein schweifender, nicht fokussierter Blick. Diese ermöglichen es uns die Gesamtheit einer Situation sowie die Weise in welcher uns diese sinnlich berührt, aufzufassen und so eine Wahrnehmung zu ermöglichen, »die uns einbindet in das ›Fleisch der Welt‹ (Merleau-Ponty)«. <sup>116</sup> Diese Formulierung ist besonders inte-

<sup>107</sup> Vgl. hierzu Beeren, Willem-Jan, in: Mensch + Architektur 02/2020, S. 22–29. Siehe auch: Voigt, Katharina; Roy, Virginia, in: ebd. (Hrsg.): Dimensions. Journal of Architectural Knowledge: 02/2021, S. 115–162.

<sup>108</sup> Vgl. hierzu: Architectural Association, Interprofessional Studio: Programme Guide 2022–23, Master of Arts / Master of Fine Arts in Spatial Performance and Design, [https://www.aaschool.ac.uk/assets/Documentation/academicprogrammes/postgraduate/spatial-performance-design/2023\\_ma\\_mfa\\_programme\\_guide-aais.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/assets/Documentation/academicprogrammes/postgraduate/spatial-performance-design/2023_ma_mfa_programme_guide-aais.pdf), abgerufen am 20.12.2022.

<sup>109</sup> »The Master of Arts and the Master of Fine Arts in Spatial Performance and Design at the Architectural Association School of Architecture's aim is to create and define spatial arrangements and objects through performance and interaction«, [https://www.aaschool.ac.uk/assets/Documentation/academicprogrammes/postgraduate/spatial-performance-design/2023\\_ma\\_mfa\\_programme\\_guide-aais.pdf](https://www.aaschool.ac.uk/assets/Documentation/academicprogrammes/postgraduate/spatial-performance-design/2023_ma_mfa_programme_guide-aais.pdf), S. 5, abgerufen am 20.12.2022.

<sup>110</sup> Hochschulzentrum Tanz Berlin, Studiengang BA »Tanz, Kontext, Choreographie«: <https://www.hzt-berlin.de/studium/studiengaenge/ba/>, abgerufen am 20.12.2022.

<sup>111</sup> Pallasmaa, Juhani: 2013 [2005], S. 12.

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> Ebd., S. 13.

<sup>116</sup> Ebd.

ressant, da Merleau-Ponty in Ermangelung eines Leibbegriffs im Französischen, auf den Begriff des lebendigen Fleisches – *chair* – und des eigenen Körper – *corps propre* – zurückgreift und damit im Begriff des Fleisches Wahrnehmende und Wahrgenommenes einander gleichen, sodass der Leiblichkeit des Erlebenden in der Begegnung mit der Sinnlichkeit und dem sinnlichen Berühren der Welt besondere Bedeutung zukommt. Das ist auch der Grund, warum Juhani Pallasmaa dem Tast- und Berührungssinn besondere Bedeutung beimisst; denn dieser »ist diejenige Sinnesart, die unsere Welt- und Selbsterfahrung am stärksten mit einander verbindet« und somit das Wahrgenommene als erlebte Erfahrung dem Körper einschreibt und so dessen Welt- und Selbstwahrnehmung integriert:

»Mein Körper erinnert sich, wer ich bin und wo ich in der Welt bin. Mein Körper ist tatsächlich der Nabel der Welt, jedoch weniger im Sinn eines zentralperspektivischen Betrachters als vielmehr als der Ort schlechthin für die Bildung von Referenz, Erinnerung, Vorstellung und Integration.«<sup>117</sup>

Was ich an Pallasmaas Perspektive besonders eindrucksvoll finde, ist dass er das Sehen als eine spezialisierte Wahrnehmungsform von vielen – ebenso wie Hören, Riechen, Schmecken – auffasst, bei denen es sich sämtlich um Spezialisierungen oder Erweiterungen des Tastsinns handelt, die also ohne die Gesamtheit des Körpers und ohne die Erfahrung der tastenden Berührung der Haut, nicht möglich wären und dass »sogar visuelle Wahrnehmungen [...] in das haptische Wahrnehmungskontinuum des Selbst hinein- und aufgenommen [werden]«. <sup>118</sup> Zentral für die Wahrnehmung ist also nicht das Sehen, als eine spezialisierte Sonderform der Wahrnehmungsweisen, sondern das Berühren und Tasten – die Gesamtheit des Körpers – als dessen Ausgangslage und Basis.

## KORPORALITÄT

Wie aus der englischsprachigen Terminologie der Leiblichkeit als ›corporeality‹, also ›corpo-reality‹ – sprich als ›Wirklichkeit des Körpers‹ – besonders eindrücklich deutlich wird, bilden die körperliche Verfasstheit, beziehungsweise das leibliche In-der-Welt-Sein, die zwangsläufige und unausweichliche Voraussetzung für unser Erleben und Wahrnehmen von Welt. Die Wechselbeziehung von Körper und Wahrnehmung reicht soweit, dass erst das Körper-Sein überhaupt das sinnliche Erleben und begreifende Erfassen ermöglicht. Es gilt also, den Körper als Medium sinnlichen Erlebens zu begreifen und körperbasierte Praktiken der Raumexploration, des Aneignens und des Wahrnehmens von Raum zu befragen.

Die Auseinandersetzung mit dem sinnlichen Erleben des Körpers offenbart die den Raum – und über den räumlichen Aspekt hinaus Welt in all ihrer Vielschichtigkeit – Erlebenden als diejenigen, die diesen aktiv hervorbringen und für die aus ihrer eigenen Erlebnisperspektive heraus diese *entsteht* und für die sich aus ihren zahlreichen Erlebnissen heraus Erfahrung und Wissen verdichtet. Dieser Prozess vollzieht sich keineswegs passiv oder als ein äußerliches Einwirken, sondern sie wird vielmehr von den Erlebenden selbst aktiv gestaltet. <sup>119</sup> Der Körper als Medium sinnlichen Erlebens bildet die Voraussetzung, den Modus und auch den Gegenstand dieses Erlebens und ist als zentral für das Wahrnehmen zu begreifen.

Um Erlebnis- und Wahrnehmungsprozesse verstehen zu können, bedarf es der Auseinandersetzung mit dem leiblichen Empfinden und dem Einnehmen einer Perspektive, welche den Körper – und insbesondere den Körper in Bewegung – als Voraussetzung der Architekturwahrnehmung ernst nimmt, denn wie Maurice Merleau-Ponty anführt, »ist mein Leib für mich so wenig nur ein Fragment des Raumes, dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib«. <sup>120</sup> Der Begriff des Leibes ist hierbei dem Körper insofern vorzuziehen, als dass dieser die Sinneswahrnehmungen integriert, während »der Körper dagegen [...] der auf einen Gegenstand reduzierte, gleichsam von außen betrachtete Leib [ist]«. <sup>121</sup> Der Leibbegriff schließt also die Empfindung, das Sensorium und das Selbst-Bewusstsein mit ein, während der Körper deren Gegenstand oder Medium bildet; »Leib bin ich – Körper habe ich«. <sup>122</sup> Um die leibliche Dimension des Architekturlebens herausarbeiten zu können, muss die Wahrnehmung vom Leib ausgehend gedacht werden. Körperbasierte Praktiken und Arbeitsweisen eröffnen hier neue Perspektiven, die

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Vgl. Noë, Alva: 2006 [2004].

<sup>120</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966 [1945], S. 127.

<sup>121</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 185.

<sup>122</sup> Ebd.; vgl. hierzu auch Dürckheim, Graf Karlfried von: 2005.

auch das Spektrum phänomenologischer Perspektiven zur Sinnlichkeit und Leiblichkeit des Architekturerebens noch erweitern.

Der Entwurfsprozess in der Architektur steht dem Prozess deren künftigen Erlebens gegenüber: Dementsprechend bildet die Wahrnehmungsschulung in der Architektur die Basis und Voraussetzung für die Vermittlung von Entwurfskompetenzen. Denn erst das Schärfen der einen Wahrnehmung erlaubt es, diese zu dechiffrieren und die einzelnen Aspekte des Wahrgenommenen herausstellen zu können. Umso präziser die Wahrnehmenden imstande sind die unterschiedlichen Dimensionen in ihren Eigenheiten herauszustellen, umso mehr sind die als Gestalter:innen in der Lage einzelne Aspekte im Entwurfsprozess zu einer ästhetischen Gesamtkomposition zu Verbinden. Ebenso wie das Erleben und die Wahrnehmung an den Körper gebunden sind, sind auch die Fähigkeit zur Antizipation des Künftigen und dessen Gestaltung im Entwurfsprozess auf den Körper angewiesen, da diese aus der verkörperten Erinnerung und den dem Körper eingeschriebenen Spuren des Erlebten schöpfen:

»Creative imagination [in architecture] draws on experience, memory and all the information and know-how accumulated over time. It lives off – and is totally subject to – the quality of perception with which the creator studies, learns about and relates to the world. [...] The imagination is attentive. It searches and moves through countless compartments of the memory, from things produced by the self, to those visited or read about or seen in reality or in the most divers media.«<sup>123</sup>

Wahrnehmungsschulung geht demzufolge stets gleichzeitig mit der Verbesserung von Entwurfskompetenzen einher. Denn, je präziser wir fähig sind wahrzunehmen, umso facettenreicher, detaillierter und reichhaltiger ist der Wissensfundus der Erinnerung, aus dem die Vorstellung schöpft, umso differenzierter gelingt es das Intendierte im Entwurfsprozess zu antizipieren. Dabei bildet der Körper in Bezug auf die Architekturwahrnehmung und -gestaltung das Medium des Erlebens, des Bewahrens der Erinnerung ebenso wie des konzeptionellen Entwickelns von Ideen und Vorstellungen sowie die Antizipation deren künftigen Erlebens im Prozess architektonischen Entwerfens und Gestaltens. Da das Architekturereben an den Körper gebunden ist, kommt die Imagination von Architektur nicht umhin ebenfalls auf der leiblich verankerten, sinnlichen Wahrnehmung zu beruhen, welche erlebte Erfahrung und Erinnerung dem Körper einschreibt und verkörpert, während umgekehrt die Vorstellung und das Erdenken von Architekturen auf dieses verkörperte Wissen baut und aus dessen Fundus schöpft, um das Erdachte bereits in der Antizipation erlebbar zu machen.

Anknüpfend an Merleau-Pontys Formulierung, »dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib«, lässt sich folgern, dass es ebenso überhaupt keine Möglichkeit zur Vorstellung von Raum und dem architektonischen Entwerfen für mich gäbe, wenn ich keinen Leib hätte, also nicht aus dem Fundus der dem Körper eingeschriebenen Erfahrungen, ihrem sinnlichen Erleben und dem Wissen über deren Empfinden schöpfen könnte. Entsprechend zentral ist also die Rolle des Körpers für die Architekturkonzeption – und umso überraschender, dass seine eigene Ausdrucksfähigkeit nur so vergleichsweise wenig adressiert wird. Um möglichst intensiv und unvermittelt aus dem Wissen des Körpers und der verkörperten Erfahrung schöpfen zu können, gilt es Wege zu finden, um den Körper selbst ausdrucksfähig zu machen.

In seiner Kritik der Dominanz des Visuellen in der Architekturdiziplin macht Juhani Pallasmaa auch die Bedeutung des Körpers – seiner Multisensorialität und insbesondere der Taktilität und Haptik seines wörtlichen Begreifens – für die Entwurfs- und Gestaltungsprozesse der Architektur deutlich. Insbesondere »das Erzeugen computergestützter Bilder« gehe mit einem Negieren oder Verflachen »unsere großartigen multisensorischen, simultanen und synchronen Vorstellungsfähigkeiten« einher, so Pallasmaa, da es »Gestaltungsvorgang zu einem passiven visuellen Manipulationsvorgang macht«, dessen Bilderwelten nur eine »Flimmerfantasie auf unserer Netzhaut«, nicht aber ein multisensorielle sinnliches Erleben evozieren:<sup>124</sup>

<sup>123</sup> José Mateus in: Fabrizi, Mariabruna; Lucarelli, Fosco: 2019, S. 2.

<sup>124</sup> Pallasmaa, Juhani: 2013 [2005], S. 13.

»Der Computer schafft zwischen dem Gestalter und seinem Objekt Distanz, wogegen ihm Handzeichnung und Modellbau einen direkten haptischen Kontakt ermöglichen. In unserer Vorstellung befindet sich das Objekt immer gleichermaßen in unserer Hand wie in unserem Kopf, und das vorgestellte Bild wird genauso wie das projizierte physische Bild durch unseren Körper geformt. Wir befinden uns gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Objekts. Kreative Arbeit erfordert die Einheit von Körper und Geist, ihr empathisches feinfühliges Zusammenwirken.«<sup>125</sup>

Dabei bezieht sich Pallasmaa vordergründig auf die bestehenden Methoden und Arbeitsweisen der Architekturdiziplin wie Zeichnung und Modellbau. Methoden, die das gesamtheitliche Wissen des Körpers in besonderer Weise ansprechen, sind dabei ebenso wenig berücksichtigt, wie somatische Praktiken, die es ermöglichen die Selbst- und Weltwahrnehmung des Körpers zu präzisieren.

Neben diesen Überlegungen zur Architekturkonstitution formulierte Pallasmaa außerdem, dass es Architektur auch so zu entwerfen gelte, dass sie ihrerseits nicht nur das Sehen adressiere, sondern eine vielschichtige, sinnliche Erfahrung ermögliche. Denn eine »lebenssteigernde« Architektur [muss] alle unsere Sinne gleichzeitig ansprechen [...], um unser Selbstbild mit der Welterfahrung zu vereinen«. Um all unsere Sinne anzusprechen, sollte Architektur so gestaltet sein, dass sie sich in ihrer »alles umschließenden Materialität und durch den Geist und das Wesen, das sie darin verkörpert«, sowie durch »Formen und Oberflächen, die dafür geformt sind«, dadurch auszeichnet, dass sie so gestaltet ist, um mit allen »Sinnen ›berührt« zu werden.«<sup>126</sup> Das Medium des Architekturlebens sind nicht die Augen, sondern der Körper mit allen Sinnen und deren Zusammenwirken im leiblichen Empfinden.

## ZEITGENÖSSISCHER TANZ

Der Tanz – und insbesondere der zeitgenössische Tanz – hält eben diese Arbeitsweisen und Methoden bereit, die den Körper als Medium des Erlebens, Bewahrens und Ausdrückens bestärken. Die Bezugnahme auf den zeitgenössischen Tanz bietet – aus der Perspektive der Architektur – die Möglichkeit, den architektonischen Raum als Rahmenbedingungen und Voraussetzung für Bewegung, Aneignung und Handlung zu betrachten und die Resonanzbeziehung zwischen Raumwirkung und -erleben zu untersuchen. Der zeitgenössische Tanz bietet als ephemere, temporäre, prozessuale künstlerische Ausdrucksform die Möglichkeit, einer perzeptions-, erlebnis- und ereignisorientierte Auseinandersetzung mit konkret-räumlichen Architekturen. Doch hier soll es weniger um den zeitgenössischen Tanz als Kunstform gehen oder die Rezeptionsästhetische Perspektive zu tänzerischen Bühnenstücken eingenommen werden, sondern der Blick richtet sich vorrangig auf Arbeitsweisen und Praktiken des zeitgenössischen Tanzes. Dabei rücken insbesondere somatische – also den Körper selbst und mit dem Körper die Welt spürende – Zugänge in Zentrum der Betrachtung, da der zeitgenössische Tanz hier insbesondere als eine Form des Mit-dem-Körper-Wahrnehmens und -Erkundens von Architekturen, Räumen und räumlichen Konstellationen unterschiedlicher Körper aufgefasst wird.

Aus Beispielen des zeitgenössischen Tanzes lassen sich Erkenntnisse für ein körperbezogenes Raumerleben gewinnen. Das körperliche Nachvollziehen architektonischer Situationen implementiert eine ganzheitliche Wahrnehmung von Architektur, anhand welcher die konstitutive Wechselwirkung von Bewegungsfigur und baulicher Gestalt deutlich wird. Das situative sinnliche, sensomotorische und leibliche Raumerleben, die Bewegungssuggestion und sensomotorische Architektur Erfahrung sowie die körperbezogene Wirksamkeit architektonischer Räume werden im Rahmen dieser Promotion verhandelt. Insbesondere das choreographische Werk von Sasha Waltz eröffnet mögliche Wege, um Körperwissen zum Ausdruck zu bringen und es so explizit und verfügbar zu machen. Da hier die Architektur explizit als Impulsgeberin für den Tanz begriffen und in den ebenso betitelten Dialoge-Projekten das In-Dialog-Treten von Architektur und Körper, Tänzer:innen und Räumlichkeiten erforscht und tänzerisch herausgearbeitet wird, birgt ihr Werk zahlreiche sehr konkrete Anknüpfungspunkte für die Wechselbeziehung von Architektur und Tanz. Die Auswahl der Arbeiten erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern die ausgewählten Arbeiten werden herangezogen, um die herausgearbeiteten Aspekte der Bezugnahme des Tanzes auf den Raum und der räumlichen Dimension des Tanzes zu belegen, zu erläutern oder zu disku-

---

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Ebd., S. 14f.

tieren. Die Auseinandersetzung mit den Arbeiten von Sasha Waltz & Guests wird stets von der Frage geleitet, welche Erkenntnisse sich daraus für die Architektur – als Disziplin, für den Diskurs und den Architektorentwurf – gewinnen lassen und wie ein Transfer dieses Wissens des Tanzes in die Architekturdisziplin gelingen kann.

Um Möglichkeiten für das Übertragen der aus der Auseinandersetzung mit tänzerischen Praktiken im Allgemeinen und diesen Arbeiten von Sasha Waltz im Speziellen aufzuzeigen, richtet sich der forschende Blick hier weniger auf die Ergebnisse, sondern vielmehr auf den Prozess, der zu den Werken geführt hat, auf die ihnen zugrundeliegenden Überlegungen, die Themen der Probenarbeit und die Arbeitsweisen der tänzerischen Auseinandersetzung mit dem jeweiligen konkreten architektonischen Kontext. Es ist das Lernen aus den Praktiken des zeitgenössischen Tanzes, dem hier das Hauptaugenmerk gilt, um daraus mögliche Praktiken einer körperbasierten Architekturwahrnehmung und eines aus dem Wissen des Körpers schöpfenden architektonischen Entwerfens ergeben.

Daran anknüpfend ergeben sich für mich zahlreiche Fragen, die impulsgebend den Prozess dieser Arbeit durchziehen und anregen:

Wie werden architektonische Räume sinnlich, leiblich und sensomotorisch erfahren und erlebt?

Wie kann das sensuelle, assoziative und implizite Körperwissen für den Architektorentwurf zugänglich gemacht werden?

Wie können der zeitgenössische Tanz und insbesondere das Werk von Sasha Waltz neue Perspektiven auf die körperbasierte Architektur Erfahrung eröffnen? Welche Potenziale lassen sich aus den Einsichten dieser Arbeit für ein körperbezogenes architektonisches Entwerfen eröffnen?

Um Antworten auf diese Fragen finden zu können, rücken sinnlicher Körper, Leiblichkeit, Somatik und Verkörperung in den Blick und die Aufmerksamkeit gilt dem lebendigen und erlebenden Körper, dem Körper in Bewegung, in Resonanz mit anderen Körpern und der Welt; der Körper als Daseinsform, als Zugang zur Welt und als Modus des In-der-Welt-Seins. Ebenso der Körper als Sensorium, als Medium und als »Natur, die wir selbst sind«. <sup>127</sup> Der Wechselwirkung von Bewegungsfigur und -impuls, von räumlichem Ausdruck und tänzerischem Gestus sowie der sich durch den Tanz verändernden Wahrnehmung des Raumes kommen dabei in Bezug auf die Betrachtung des Werkes und der Arbeitsweisen von Sasha Waltz besondere Bedeutung zu. Um der individuellen und subjektiven Dimension des Erlebens gerecht zu werden, sind immer wieder beobachtende Beschreibungen ausgewählter Architektur- und Tanzerlebnisse in den fortlaufenden Text eingefügt. Dabei handelt es sich nicht um Interpretationen, sondern um Beschreibungen von Beobachtungen, Wahrnehmungen und davon ausgelöste Assoziationen – letzte insbesondere in Bezug auf das Nachdenken über die Räumlichkeit des Tanzes und die Bezugnahme auf den Raum.

### 1.3.2 DISKURS

Es fällt schwer, einen konzisen Stand der Forschung zum Gegenstand dieser Arbeit widerzugeben, da sie einerseits sehr breit aufgestellt ist und dadurch verschiedenen Forschungsfelder berührt und andererseits mit der Bezugnahme auf Werk und Wirken von *Sasha Waltz & Guests* sehr konkret ist. Um das Feld bisheriger Forschung zum Thema dennoch zu kartieren, gilt es sowohl die Rolle des Körpers in der Architektur und die Bedeutung von Sinnlichkeit und sinnlicher Erkenntnis für die Architekturdisziplin zu beleuchten, weiter das raum- und architekturbezogene Wissen des Körpers herauszustellen und außerdem die Aspekte der Auseinandersetzung mit der Raum- und Architekturauffassung im Tanz, der Sinnlichkeit und der sinnlichen Erkenntnis des Körpers. Außerdem gilt es den Möglichkeiten des Tanzes zum unvermittelten Ausdruck des dem Körper eigenen Wissens, des physischen Denkens und impliziten Wissen des Körpers nachzugehen. Die Begriffe und Konzepte der *Aisthesis* und *Ästhetik* sind dabei von besonderer Bedeutung, wenn es darum geht, die philosophischen Konzepte, die den Gedankenwelten dieser Arbeit zugrunde liegen, zu beleuchten.

---

<sup>127</sup> Böhme, Gernot: 2019.

## KÖRPER IN DER ARCHITEKTUR

Der Blick in die Architekturgeschichte zeigt, dass in sehr unterschiedlicher Weise auf den Körper Bezug genommen wurde und auch die Geschichte der Körper offenbart, dass unterschiedliche Zugänge zum Körper den Körper in sehr verschiedener Weise auffassen. Der Blick auf den Körper ist dabei ein analytischer, quantifizierender, der den Körper vermisst, kartographiert, seine Funktionsabläufe entschlüsselt und seine Physiognomie untersucht. Oder es ist ein empathischer Blick, der sich in die psychosozialen Strukturen hineinfühlt, die Empfindungen, Wahrnehmungen und Erlebensweisen des Körpers befragt, seine Sinnlichkeit erkundet und sein leibliches Eingebunden-Sein in die Lebenswelt nachzuvollziehen sucht. Ebenso nimmt auch die Architektur in verschiedener Weise auf den Körper Bezug, macht ihn zu ihrem Vorbild, formt seine Struktur nach, übernimmt seine tektonischen und statischen Prinzipien oder ist mit ihren Abmessungen an seinem Maß orientiert; Fuß, Schritt oder Elle sind vom Körper abgeleitete Maßeinheiten. Auch funktionale Bedingungen der Architektur sind dem menschlichen Körper entlehnt, orientieren sich an bestimmten Bewegungsabläufen der Herstellung oder Nutzung, wobei mit zunehmender Normierung von Bauteilen im Umkehrschluss auch Vorstellungen eines dementsprechenden Normkörpers einhergehen, dementsprechend die Maß-, Funktions- oder Struktursysteme angelegt sind.<sup>128</sup> Darüber hinaus ist es insbesondere die Bewegung des Körpers oder der Körper in Bewegung, der in der architektonischen Gestaltung von Räumen und insbesondere Raumzusammenhängen immer wieder besondere Aufmerksamkeit erfahren hat.

Die Integration von Bewegung als Grundlage für eine architektonische Konzeption hat mit dem frei gestalteten Grundriss, dem *plan libre* nach Mies van der Rohe, und dem *Raumplan* von Adolf Loos zwei konträre Ausprägungen und ihren Anfang genommen. Le Corbusier hat mit der *promenade architecturale* eine Übertragung städtebaulicher Prinzipien auf die Architektur vorgenommen, welche bis hin zu deren Terminologie reicht. In der Geschichte der Architektur gab es zudem eine Vielzahl von Ansätzen, das menschliche Maß zum Taktgeber für Dimensionierung und Struktur zu wählen. Bereits die antiken Architekturen und Städte sich am Menschen orientiert. Die Reichweite seiner Sinne – Bsp. Amphitheater in Bezug auf die Tragweite der menschlichen Stimme unter akustischen Idealbedingungen – und der Duktus seiner Bewegung – Bsp. das Etablieren eines regelmäßig fortlaufenden Steigungsmaßes für Treppen, welches durch in unterschiedlicher Stufenhöhe von Erklimmen bis Beschreiten einer Treppe variiert – werden hierberücksichtigt.

Die menschenbezogene Maßskala, wie sie Le Corbusier mit dem *Modulor* vorgenommen hat, ist ebenso ein moderner Beleg für eine Orientierung am menschlichen Nutzer von Architekturen, wie die von Neufert etablierte Standardisierung. Wenngleich diese Ansätze sich der Intension verschrieben haben, ein menschliches Maß in der Architektur zu verankern, so richten sich diese Konzepte doch ausschließlich an den Körper des Menschen und an dessen Dimension. Unter dem Schlagwort *Maß* heißt es in *Grundbegriffe der Architektur*:

»Es ist nicht sicher, ob die Architektur menschlicher wird, wenn die Körpermaße des Menschen zu ihrem Maßstab gemacht werden. Für das räumliche Erleben spielen Maße jedenfalls eine Rolle, allerdings nicht nur durch objektive Messbarkeit, sondern durch das Zusammenwirken mit Wahrnehmungs-, Bewegungsbedingungen und subjektiven Einstellungen.«<sup>129</sup>

Den Menschen anhand von Bewegung, der Prozesshaftigkeit produktiver und lebendiger Abläufe oder mittels seiner Handlungen in die Gestaltung von Architektur einzubeziehen, hat unter anderem Bernard Tschumi zum Gegenstand seiner architekturtheoretischen Überlegungen gemacht. »Can the geometrical spacial concept be replaced by a concept based on one's experience of space?«, fragt Tschumi und weiter: »does the experience of space determine the space of experience?«<sup>130</sup> Mit der Frage wird bereits die Andeutung einer Wechselwirkung der *Raumwahrnehmung* und des *Wahrnehmungsraums* evoziert, wie sie in phänomenologischen und wahrnehmungsphilosophischen Positionen Widerhall findet.

Die phänomenologische Perspektive ermöglicht darüber hinaus das Einbeziehen der Sinnlichkeit des

<sup>128</sup> Vgl. hierzu Neufert *Bauentwurfslehre*, erstmals erschienen 1936.

<sup>129</sup> Alban Janson | Florian Tigges, 2013, S. 199

<sup>130</sup> Tschumi, Bernard: 1999.

Architekturlebens und des leiblichen Empfindens – in der Perzeption ebenso wie in der Konzeption. Das bedeutet, sich nicht länger auf physiognomische und materielle, oder strukturelle und funktionale Aspekte zu beziehen, sondern sinnliche, sensorische und atmosphärische Bedürfnisse an den Raum zu berücksichtigen und die Architektur als Rahmenbedingung und Kontext sinnlichen Erlebens zu gestalten. Zentral wird dabei die Frage, *wie* wir sinnlich Erleben und welche Möglichkeiten uns gegeben sind, um die Auffassungsgabe unserer Sinne und das Empfinden unserer Sinneseindrücke differenziert reflektieren, verstehen und ausgehend von diesem Verstehen Architekturen gestalten zu können, die unsere verkörperte Sinnlichkeit ansprechen.

Am Beginn dieses Bestrebens steht ein Infrage-Stellen der Vormachtstellung des Sehens um sich für den Reichtum vielfältiger Sinneseindrücke zu öffnen. Dieses Herausstellen eines Sinns gegenüber den anderen, so Michel Serres, gehe mit einem »Zerschneiden« des Körpers einher, sodass die Leiblichkeit multisensoriellen Erlebens aufgelöst würde:<sup>131</sup>

»Die Abstraktion zerschneidet den empfindenden Körper; sie grenzt Geschmack, Gehör und Tastsinn aus, behält nur Gesichtssinn und Gehör, Anschauung und Erkenntnisvermögen, zurück. Abstrahieren heißt weniger den Körper hinter sich lassen als ihn ins Stücke schneiden: Analyse.«<sup>132</sup>

Eben diese Abstraktion geht mit einer zergliederten Vorstellung von Wahrnehmung und Erleben sowie deren empirischer Betrachtung und quantitativen Ermittlung und Bewertung einher, die zumeist hinter der eigentlichen Komplexität zurücksteht, die ein holistischer Zugang bieten kann. Doch wo beginnt ein solcher, weiter gefasster Zugang und wie lässt er sich umsetzen? Er beginnt, so meine These, beim Körper beziehungsweise bei der Hinwendung zur Komplexität und systemischen Vernetzung leiblichen Erlebens. Diesem gilt es dann vorrangig *durch den Körper* und *mit dem Körper selbst* nachzugehen.

Doch warum den Körper ins Zentrum stellen? Zunächst einmal weil er die Orts- und raumgebende Form unseres Selbst und damit unser Modus des In-der-Welt-Seins ebenso wie unser Ausdruck in der Welt und Zugang zur Welt ist. Weiter, da neurowissenschaftliche Studien zunehmend verdeutlichen, wie viel, was und in welcher Weise unser Körper weiß: dass nämlich vieles von dem, das wir lange für kognitive Erkenntnis hielten, auf verkörperten Prozesse basiert, dass das Begreifen und Erfassen komplexer Wissenszusammenhänge nicht nur etymologisch an unsere Kenntnis taktiler, sensomotorischer und explorativer Erfahrungen gebunden ist und dass Erkenntnis- und Verarbeitungsprozesse sich nicht nur auf neuronaler sondern ebenso auf körperlicher Ebene vollziehen.<sup>133</sup>

Die Bezugnahme auf den sinnlich erlebenden Körper hat die Architektur verändert. Es sind Positionen wie jene von Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor oder Steven Holl, die in den 1990er-Jahren die Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Gestaltung, Leiblichkeit und Architektur herausgestellt haben und damit an eine insbesondere, aber keineswegs ausschließlich, in Skandinavien verankerte Tradition der Auseinandersetzung mit der Architekturerfahrung als Voraussetzung, Bestandteil und Gegenstand des Architekturentwurfs prägen.

Der dänische Architekt, Stadtplaner und Autor Steen Eiler Rasmussen veröffentlichte im Jahr 1957 das Buch *»Experiencing Architecture«* als eine Zusammenstellung ausgewählter räumlicher Situationen und der Beschreibung ihres Erlebens und der architektonischen Qualitäten, die dieses evozieren.<sup>134</sup> Diese phänomenologische Betrachtung der Lebenswelt und das Herausarbeiten qualitativer Prinzipien der Raumgestaltung, die Rasmussen mit diesem Band erörtert, waren richtungsweisend für eine qualitative Auseinandersetzung mit der gebauten Lebenswelt. Zu beobachten, wie sich Menschen die Architektur und die Stadt aneignen, welche Räume sie als angenehm und einladend, welche als unwirtlich und abstoßend erleben, ist seitdem Gegenstand der Wahrnehmungsforschung in der Architektur und dem Bestreben sinnliche und wahrnehmungspsychologische Aspekte in der Architektur- und Stadtgestaltung zu berücksichtigen.

Rasmussens Landmann Jan Gehl hat es sich in den letzten Jahrzehnten ebenfalls zur Aufgabe gemacht das menschliche Erleben von Stadt zu befragen und daraus Grundsätze für die Stadtplanung abzuleiten.

<sup>131</sup> Serres, Michel: 1993, 5. Aufl. 2012 [frz. Orig. 1985], S. 24.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Vgl. hierzu Damasio, Antonio: 2021.

<sup>134</sup> Rasmussen, Steen Eiler: 1959.



Mit seinen langjährigen Studien und Beobachtungen hat Gehl gezeigt, dass nicht das menschliche Maß, sondern die Wahrnehmungs-, Verhaltensweisen und (Inter-)Aktionen des Menschen von besonderem Wert für die Konzeption von am Menschen orientierten räumlichen – im Fall seiner Studien städtebaulichen – Konzeptionen sind. Es sei notwendig, die Bedürfnisse des Menschen bezüglich seines Wohnens und Lebens besser zu verstehen, so Gehl, und es sei frappierend, dass das Wissen über das Habitat der Tiere weit präziser sei, als das über ein angemessenes Habitat des Menschen. Mit der Übertragung choreographischer Prinzipien in den Architekturstudien könnte eine Adaption dessen, was Jan Gehl für den öffentlichen Raum erarbeitet hat, auf die Architektur realisiert werden.<sup>135</sup>

Über diese empirischen und phänomenologischen Beobachtungen hinaus, sind es wahrnehmungspsychologische Analysen und Verfahren neurowissenschaftlicher Wahrnehmungsstudien, die in den letzten Jahrzehnten Einzug in die Architektur gehalten haben und mit Überlegungen zum Evidence-Based Design und der Architekturpsychologie insbesondere in die Bauten des Gesundheits- und Pflegesektors Einzug gehalten haben. Zahlreiche einschlägige Publikationen der letzten Jahre thematisieren die kurative Kapazität ›heilsamer Architekturen‹, ›demenzsensibler‹ oder generell auf die Wahrnehmung von Nutzer:innen ausgerichtete Architekturen.<sup>136</sup>

Das Aufgreifen menschlicher Wahrnehmungsgewohnheiten und Erfahrungen sowie die Auseinandersetzung mit der Sinnlichkeit des Erlebens kommt auch in den architekturphänomenologischen Überlegungen eine zentrale Rolle zu. Hier sind es weniger quantitative Werte der Reichweite der Sinne oder des Wahrnehmungsradius und dementsprechender Gestaltungsantworten, wie sie sich bei Jan Gehls Überlegungen zu einem menschlicheren Maßstab der Städte finden, sondern qualitative, ästhetische Aspekte des sinnlichen Erlebens und einer damit korrespondierenden Gestaltung, die angesprochen werden.

Peter Zumthor geht soweit, die Architektur selbst als eine Entsprechung des Körpers zu begreifen. Ihre Besonderheit liege darin, »dass sie Dinge, Materialien aus der Welt zusammenführt und einen Raum erschafft«.<sup>137</sup> Er erkennt darin eine Entsprechung der Architektur zur körperlichen »Anatomie«, wobei er »den Begriff Körper fast wörtlich nimmt« und die Architektur ebenso wie den Körper denkt und baut, »körperlich, als Anatomie und Haut, als Masse, Membrane, Stoff oder Hülle, Tuch, Samt, Seide und glänzenden Stahl«, wobei es Zumthor »um den buchstäblichen Körper« geht, »nicht die Idee des Körpers – den Körper, den ich berühren kann und der mich berührt«.<sup>138</sup> Ein sinnlicher Körper also, welcher der Welt in *Aisthesis* – sinnlicher Wahrnehmung und Empfindung – und ästhetischer Erfahrung begegnet.

## ARCHITEKTURÄSTHETIK

Der Begriff der Ästhetik bildet in der Philosophiegeschichte den übergeordneten Rahmen für unterschiedliche philosophische Strömungen und Schulen, die sich mit Theorien der Kunst, des Schönen und des Erhabenen oder mit der sinnlichen Erkenntnis befassen. Letztere Definition bezieht sich sowohl auf die *Aisthesis* als »Lehre der sinnlichen, körperlichen Wahrnehmung und Empfindung«<sup>139</sup> und als *Ästhetik* »Lehre der sinnlichen Erkenntnis«, wie sie Alexander Gottlieb Baumgarten beschreibt.<sup>140</sup> Diese Vorstellung der Aisthesis und Ästhetik ist phänomenologischen Überlegungen zur Verknüpfung von Sinnlichkeit und Sinnggebung, Wahrnehmung und Gestaltung nah und findet darin einen stärkeren Widerhall als beispielsweise in einer Gleichsetzung von Ästhetik und Schönheit, die sich in anderen Gedankenkonzepten findet.

Als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung und Erkenntnis – sowie als auf sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnisse zielende künstlerische Praxis des Gestaltens und Entwerfens, möchte ich ergänzen – umreißen die Aisthesis und Ästhetik ein Feld, das der Architekturdiziplin zutiefst zu eigen ist. Und doch findet sie im Architekturdiskurs eher selten Erwähnung. Was vorrangig den Umständen geschuldet sein mag, dass

<sup>135</sup> Vgl. Gehl, Jan: 2015.

<sup>136</sup> Vgl. hierzu Titel wie: Vollmer, Tanja C.; Koppen, Gemma: Die Erkrankung des Raumes: Raumwahrnehmung im Zustand körperlicher Versehrtheit und deren Bedeutung für die Architektur, Utz Verlag, München 2010. Nickl-Weller, Christine; Nickl, Hans: Healing Architecture, Braun Publishing, Salenstein 2013. Bricchetti, Katharina; Mechsner, Franz: Heilsame Architektur. Raumqualitäten erleben, verstehen und entwerfen, transcript Verlag, Bielefeld 2019.

<sup>137</sup> Zumthor, Peter: 2006, S. 31.

<sup>138</sup> Zumthor, Peter: 2006, S. 31.

<sup>139</sup> Ternez, Bernd: Zum Begriff der Wahrnehmung / Aisthesis, <http://userpage.fu-berlin.de/~miles/Aisthesis.html>, abgerufen am 25.12.2022.

<sup>140</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb: 1750/58, zit. n. Kutschera, Franz von: 1988, S. 1.

die philosophischen Überlegungen zur Ästhetik sich zumeist explizit auf die freie Kunst beziehen und damit explizit von Zweckgebundenheit und Nutzen unabhängig gedacht sind. Doch es mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass in der Architekturdiziplin ein Bewusstsein dafür fehlt, dass das Architekturschaffen eine ästhetische und durch ästhetische Arbeitsweisen wissensbefördernde Praxis ist. Der Ästhetik-Begriff taucht in den architekturtheoretischen Diskursen der letzten Zeit vorzugsweise dort auf, wo beispielsweise eine bestimmte Gestaltungssprache im Vordergrund steht. Oder wo die Eigenschaften und Charakteristiken des Materials in Bezug auf einen konstruktiven und materialgerechten Umgang abzielen, die dem Anliegen der Nachhaltigkeit und ganzheitlichen Planung oder der zirkulären Methoden der Materialgewinnung und des Bauens im Zentrum stehen. Hier steht in der Entwurfspraxis die ›Material-ästhetik‹ oder die ›Ästhetik nachhaltiger Architektur‹ im Fokus.<sup>141</sup>

Dem vermeintlichen Mangel eines Adressierens von Ästhetik im Architekturdiskurs steht allerdings die gelebte Realität der Architekturpraxis und -lehre wirkmächtig gegenüber: Denn insbesondere in Bezug auf die Gestaltungs- und Entwurfskompetenzen offenbart sich die Lehre im Architekturstudium all zu oft als Schulung und Präzisierung der Auffassungsfähigkeit. Die Differenziertheit der sinnlichen Wahrnehmung und des sinnfälligen Folgerns aus sinnlicher – also im Baumgarten'schen Sinne auf der sinnlichen Wahrnehmung beruhender – Erkenntnis ist hier von zentraler Bedeutung. Was anknüpfend an die phänomenologisch geprägte Theoriebildung der Architekturdiziplin oft unter der Beschreibung der Gestaltung von *Atmosphären* beschrieben ist,<sup>142</sup> basiert auf dem, was die Philosophiegeschichte lange vorher als das Zusammenspiel von Aisthesis und Ästhetik – eine Wechselbeziehung des sinnlichen Eindrucks und des das sinnliche Erleben ansprechenden Ausdrucks – beschrieben hat. Hierin wird umso mehr deutlich, dass eine Fähigkeit zur Gestaltung von Architekturen, die das sinnliche Erleben ansprechen, stets an das Schulen der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit und sinnlichen Sensibilität der Entwerfenden gebunden ist. Beide Themen – Ästhetik und Aisthesis – werden gleichermaßen in der Vermittlung der Architekturlehre thematisiert.

Nachdrücklich wird auf Ästhetik als ganzheitliches Konzept der Sinnlichkeit von Architektur erleben und -gestaltung im *Dänischen Pavillon* der 14. Architekturbiennale in Venedig eingegangen, dessen Ausstellung mit der Forderung eines *Empowerment of Aesthetics* von dem dänischen Landschaftsarchitekten Stig L. Andersson kuratiert wurde.<sup>143</sup> Dabei betont Andersson sein Verständnis von Ästhetik bereits im Einleitungstext – sowohl in der Ausstellung als auch im dazugehörigen Katalog:

»By the aesthetic I do not mean the beautiful or the visually pleasing; it is not about how things look. In my term aesthetics is the entire sensory apparatus of humans: All our senses and all our feelings; that what makes us feel, sense, wonder, discover, think, reflect, imagine and lead us towards new recognitions and new dialogues with each other. At once the most individual and most universally thing there is.«<sup>144</sup>

Andersson beschreibt die Ästhetik in der Architektur weiter als Gegenentwurf eines rationalisierten Planens, wie er es anhand des von der dänischen Regierung ausgelobten »DK2050«-Zukunftsszenarios der Architektur- und Stadtentwicklung beobachtet. Er fasst dessen Ambition als einseitig und dadurch unvollständig und defizitär auf, da sie sich nur auf rationalisierbare Aspekte der Architektur – »the rational, the scientific, the quantifiable« – beziehe. Doch dabei gehe etwas verloren, das ebenso notwendig sei und von dieser Einseitigkeit wegführe; »the exact complementary of the rational: the aesthetics«.<sup>145</sup> Über das konkrete Beispiel der Szenarios für die Planungszukunft in Dänemark hinaus, beschreibt Andersson die Bevorzugung des Rationalen gegenüber dem Ästhetischen als eine generelle Tendenz – und ein Problem – der Moderne und Gegenwart. Er begibt sich auf die Suche nach Beispielen der Architekturgeschichte, die einen Gegenentwurf dazu bilden und eine besondere Wertschätzung – mitunter eine Bevorzugung – des Ästhetischen gegenüber dem Rationalen belegen. Andersson stellt einen Blick auf die Architektur vor, der diese als der Komplementarität der Lebenswelt entsprechend denkt; rationalen *und* ästhetischen

<sup>141</sup> Vgl. hierzu Titel wie: Rübel, Dietmar; Wagner, Monika; Wolff, Vera (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2017. Lee, Sang: *Aesthetics of Sustainable Architecture*, NAI/010 Publishers, Rotterdam 2011.

<sup>142</sup> Vgl. hierzu: Zumthor, Peter: 2006.

<sup>143</sup> Biennale Architettura 2014, Fundamentals, <https://www.labiennale.org/en/architecture/2014>, abgerufen am 25.12.2022.

<sup>144</sup> Andersson, Stig L.: 2014, S. 9f.

<sup>145</sup> Ebd.

Prinzipien folgend, analytisch *und* sinnlich erlebbar, Logik *und* sinnliche Erkenntnis gleichermaßen ansprechend.

Stig L. Andersson findet Beispiele für ein Hervorheben des Ästhetischen in der Renaissance und im Goldenen Zeitalter Dänemarks in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Anhand ausgewählter Positionen dieser Zeiten verdeutlicht er, dass es gerade die Komplementarität von Logik und Ästhetik sei, welche beide gegeneinander verdeutliche und wechselseitig bestärke. Für den Menschen sei jedoch insbesondere die Ästhetik nahbar und anschlussfähig, da sie ihn unmittelbar und mit allen Sinnen anspreche. Das Betonen des Rationalen, so Andersson, lasse uns all zu oft das Ästhetische übersehen, doch es brauche beide Seiten, die einander ergänzen; »the one is not more important than the other; only together we can get the full understanding of the world«. <sup>146</sup> Andersson plädiert dafür, dass unsere Entscheidungen nicht nur durch rationale Argumente geleitet, sondern ebenso durch ästhetische begründet werden sollten. Das dafür notwendige Wissen, das sich auf das Ästhetische bezieht und das analytische, kognitive Wissen komplementär ergänzt, ist ein Wissen des Körpers und der sinnlichen Erkenntnis, also ein leibliches und verkörpertes Wissen. Während also rationale Argumente und Ausdrucksformen den Intellekt und das kognitive Denken ansprechen, richten sich die sinnlichen an das gesamte Sensorium des Körpers, sprechen in sinnlicher Weise zu uns und adressieren das physische Denken des Körpers.

## ARCHITEKTUR UND SINNLICHKEIT

Mit der Ausstellung im *Dänischen Pavillon* macht es sich Andersson zur Aufgabe beide Dimensionen anzusprechen: Während im ersten Raum ausgewählte Positionen und Architekturprojekte dokumentiert und reflektiert werden, richten sich die weiteren Räume der Ausstellung an die Sinne der Besucher:innen: Taktilität, Haptik, Geruch und Klang, Visuelle und Nicht-Visuelle Eindrücke werden hier anhand unterschiedlicher Materialien vermittelt. Sie verflechten sich miteinander zu einem Gesamteindruck, der unterschiedliche Anklänge und Assoziationen mit sich bringt. Der Pavillon beherbergt eine Assemblage von Sinneseindrücken; »a selection of senses, feelings and wonders, organized in the order of nature [...], my suggestion for which atmospheres we should base our future on: our cities, our countryside, our world«. <sup>147</sup> Durch dieses explizite Ansprechen der Sinne, bildet die Ausstellung eine Einladung, sie mit dem gesamten Körper zu erfahren und die vermittelten Inhalte so wörtlich am eigenen Leib zu spüren.

Die Phänomenologie beschreibt eben dieses Angesprochen-Sein des gesamten Körpers am Konzept der Leiblichkeit: Indem wir Körper sind in einer physischen Welt, stehen wir leiblich in Beziehung mit dieser Welt, treten mit ihr in Resonanz und verkörpern die Eindrücke unserer Sinne. Entsprechend sind unsere Wahrnehmungen nicht nur prägend für unsere Wahrnehmung von Welt, sondern ebenso für unsere Wahrnehmung von uns Selbst und unserem Selbst-Sein in der Welt. Die Architekturphänomenologie eröffnet Perspektiven, die Architektur und Sinnlichkeit miteinander verbinden.

Welche unterschiedlichen Weisen des Einwirkens von Architekturen auf den Körper erkennbar sind, hat Franziska Wittmann in ihrer Erforschung der *Körper in Räumen* an der Professur Gion A. Caminada an der ETH Zürich herausgearbeitet. <sup>148</sup> Dabei richtet sie den Blick auf die qualitativen Charakteristiken architektonischer Räume und beobachtet deren Einwirken auf den Menschen und insbesondere ihre »physiologische Wirkung«, sodass die Publikation eine »Sammlung [...] physiologische[r] Phänomene, architektonische[r] Entsprechungen und Beispiele aus der Architekturgeschichte« zeigt, die mit dem Ziel zusammengestellt sind, »dass sie im Sinne einer reicheren Architektur wirksam anwendbar« seien. <sup>149</sup>

Es ist eine Trias, philosophiegeschichtlich und phänomenologisch geprägter Konzepte, welche die Rolle der Sinnlichkeit in der Architektur deutlich machen: Zum einen ist es die Wechselbeziehung von Aisthesis und Ästhetik – Erleben mit den Sinnen und sinnlicher Erkenntnis sowie gestalterischem Ausdruck –, wie sie bereits beschrieben ist. Weiter sind es die ebenfalls in Beziehung stehenden Konzepte der Leiblichkeit und der Atmosphäre, wobei letzteres in der Architekturphänomenologie besonders stark aufgegriffen

---

<sup>146</sup> Ebd., S. 10.

<sup>147</sup> Ebd., S. 49.

<sup>148</sup> Wittmann, Franziska: 2019

<sup>149</sup> Vgl. Wittmann, Franziska: 2019.

Publikationsbeschreibung, <https://www.quart.ch/produkt/koerper-in-raeumen/>, abgerufen am 27.12.2022.

wurde, wenngleich es eigentlich ohne ersteres nicht denkbar ist. Letzterem gilt in dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit.

Dem Atmosphäre-Begriff voran geht die Vorstellung des Menschen als leiblich in der Welt verankert, wobei Leiblichkeit »die Natur« beschreibt, »die wir selbst sind«. <sup>150</sup> Sie wirkt auf eine Subjektivierung des Körpers hin und beschreibt einen Körper, den wir nicht »haben« – der uns also nicht in solcher Weise als Besitz gegeben ist –, sondern einen Körper, der wir »sind«; »*Körper, den ich habe – Leib, der ich bin*«. <sup>151</sup> Die Leiblichkeit reicht über die Physis des Körpers hinaus, schließt überdies die Sinnlichkeit und Wahrnehmung, das Empfinden und die Gefühle, die Selbst- und Weltvorstellungen mit ein und offenbart den Körper als erlebt und erlebend, in resonanter Beziehung mit sich selbst und der Welt. Als ein Modus des *Körper-Seins* wird dem phänomenologisch begründeten Konzept der Leiblichkeit im Folgenden noch ein eigenes Kapitel gewidmet. <sup>152</sup>

Aufgrund der Wechselbeziehung des leiblichen Empfindens und verkörperten sinnlichen Wahrnehmens mit der Atmosphäre der Architektur und des Raumes, ist es unumgänglich die Leiblichkeit des Erlebens mit in den Architekturdiskurs einzubeziehen, da das *Erleben mit dem Körper* den Körper ins Zentrum stellt. Phänomenologische Überlegungen zur Architektur tun eben das und beschreiben die Leiblichkeit des Erlebens ebenso wie die Verkörperung von Erinnerung und Empfindung. Unterschätzt werden jedoch mitunter das Wissen des Körpers selbst und die Ausdrucksfähigkeit des Körpers, die ebenfalls Teil dieses Körperkonzeptes sind. Diese werden allerdings im zeitgenössischen Tanz während der letzten Jahrzehnte vermehrt adressiert und hier wird deutlich, wie prägnant der Körper selbst sein Wissen, seine Kenntnis, Erfahrung und Empfindung auszudrücken imstande ist. Hier eröffnet die Bezugnahme auf den zeitgenössischen Tanz ergänzende Einsichten, welche den Diskurs der Architekturphänomenologie zur Sinnlichkeit und Leiblichkeit des die Architektur erlebenden und mit ihrer Atmosphäre in Resonanz tretenden Körpers um das konkrete Wissen und Denken des Körpers ergänzen. Die Eigenheiten dieses Wissens haben jüngst neurowissenschaftliche und wissensphilosophische Positionen zusätzlich bestärkt, die nahelegen, was Stig L. Andersson mit seiner Forderung des *Empowerment of Aesthetics* nahelegt, nämlich dass es rationale und ästhetische Positionen, kognitive und sinnliche Erkenntnis zu verbinden gilt, um eine ganzheitliche, die Komplementarität beider Dimensionen einschließende Perspektive zu eröffnen. Das Wissen des Körpers, wie es im zeitgenössischen Tanz herausgearbeitet wird, für die Architekturdiziplin zugänglich zu machen, ist das zentrale Anliegen dieser Arbeit.

## WISSEN DES TANZES

Die Tanzwissenschaften und die Forschung zu Somatics machen deutlich, dass dem Körper ein Wissen eigen ist, das jenseits der Grenze des bewussten Erlebens und der kognitiven Wissensbildung liegen. <sup>153</sup> Dieses Wissen bezieht sich einerseits auf den Körper selbst, andererseits auf den Körper in Beziehung – zu anderen Körpern, in sozialen Gefügen und zu seiner Umwelt, wie insbesondere die Beobachtungen der Eco Somatics verdeutlichen. <sup>154</sup> Damit besteht in den Gedanken zum Tanz und dem Choreografischen über den Körper hinaus eine Verbindung zum Raum. In dem von Susanne Hauser und Julia Weber herausgegebenen Sammelband zu *Architektur in Transdisziplinärer Perspektive* <sup>155</sup> beschreibt Sabine Huschka in ihrem Beitrag, dass »das gestalterische Potenzial choreografischer Bewegungen [...] mit Wahrnehmungsprozessen verflochten [sei], denen der Raum und das Räumlich inhärent sind«. <sup>156</sup> Weiter hebt sie hervor, es sei eine Eigenheit »bewegungstechnischer und choreographischer Praktiken«, dass diese »Existenzweisen des Körpers im und als Raum« gestalten. <sup>157</sup> Das heißt, dass also tänzerische Praktiken einerseits die Verortung des Körpers im Raum, andererseits das Bezug-Nehmend es Körpers auf den Raum – durch die Bewegung im Raum – sowie die Raumhaltigkeit, das Raumgreifen und das In-Beziehung-Treten des Körpers mit dem Raum beinhalten und diese integraler Bestandteil des Choreografierens und der Bewegung sind. Sabine Huschka eröffnet diesen Text mit einem Zitat von Maurice Merleau-Ponty,

<sup>150</sup> Vgl. Böhme, Gernot: 2019.

<sup>151</sup> Vgl. Graf Dürckheim, Karlfried: 2005, zit. n. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 185.

<sup>152</sup> Vgl. hierzu II.1.2 LEIB. ATMOSPHÄRE.

<sup>153</sup> Vgl. Hanna, Thomas: 2020 [1988].

<sup>154</sup> Vgl. Bettmann, Robert: 2009.

<sup>155</sup> Hauser, Susanne; Weber, Julia (Hrsg.): 2015.

<sup>156</sup> Huschka, Sabine in: Hauser, Susanne; Weber, Julia (Hrsg.): 2015, S. 345.

<sup>157</sup> Ebd.

anhand dessen die unmittelbare Verbindung von Leib und Raum deutlich wird und die Bewegung im Zentrum dieser Wechselbeziehung herausgestellt wird:

»Leib sein [...] heißt an eine bestimmte Welt geheftet sein, und unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum. [...] Suche ich dergestalt die Bewegung klar und deutlich zu denken, so vermag ich nie zu verstehen, daß Bewegung je für mich zu beginnen und mir als Phänomen gegeben zu sein vermag. Und gleichwohl laufe ich, habe ich allen Forderungen und Alternativen des klaren Denkens zum Trotz die Erfahrung der Bewegung [...].«<sup>158</sup>

»Leib sein« und »Leib zum Raum sein« werden damit als essentielle Erfahrungen des somatischen Erlebens des Körpers und durch das sinnliche Wahrnehmen des In-der-Welt-Seins deutlich. Weiter wird in dieser Aussage Merleau-Pontys einmal mehr die Herausforderung des Denkens der leiblichen Erfahrung und des Phänomens der Bewegung offenkundig. Diese Lücke zwischen dem *Wahrnehmen des Körpers* und dem *Nachdenken über den Körper* schließt ein »Denken des Körpers«, wie es die Überlegungen des Embodiments aufgefasst wird,<sup>159</sup> oder ein »Denken in Bewegung«, wie das Werk des Choreografen William Forsythe in dem gleichnamigen Buch über sein Werk benannt wird.<sup>160</sup>

Der Kognitionswissenschaftler Tom Ziemke macht deutlich, dass Descartes' berühmtes »cognito ergo sum« mit den Erkenntnissen des Embodiments seine Gültigkeit verloren habe, beziehungsweise in sein Gegenteil verkehrt werden müsse:

»Aus Sicht der modernen Kognitionswissenschaft würde ich den Satz umdrehen: »Sum, ergo cogito«. Das Denken ist nicht isoliert von unserem Dasein in der Welt. Unsere körperliche Interaktion mit der Umwelt bildet die Basis und das Denken baut darauf auf. Der Körper denkt gewissermaßen mit.«<sup>161</sup>

*Ich bin* – verkörpert in der Welt verankert oder wie Merleau-Ponty sagt, »Leib zum Raum« – *also denke ich*, hebt den Körper als Voraussetzung des Denkens hervor; implizites Wissen wird damit zur Bedingung und Grundlage für das Denken. Der zeitgenössische Tanz bietet Möglichkeiten dieses »Denken des Körpers« zu erschließen und implizite Wissensformen und -prozesse mit dem Körper zum Ausdruck zu bringen. Der Körper im zeitgenössischen Tanz ermöglicht es, auf sinnliche – ästhetische und aesthetische – Weise das Wissen und Denken sowie die Empfindungen und Eindrücke des Körpers herauszuarbeiten und auszudrücken. Er birgt das Potenzial die besondere Herausforderung des Explizit-Machens impliziten Wissens zu überkommen.

»Tanz ist ein Name für gesteuerte Bewegung von Körpern im Raum und damit ein kybernetischer Prozess zwischen *res extensa* und *res cognitans*. Der Körper sagt dem Geist, was er zu tun vermag und der Geist steuert den Körper, soweit er mag. [...] Das ist wichtig für die Bedeutung des Tanzes, denn wir bewohnen tatsächlich den Raum nicht durch den Geist, wir bewohnen den Raum durch den Körper. [...] Der Körper ist das Medium des Raumes und auch der Zeit.«<sup>162</sup>

Damit offenbart sich der zeitgenössische Tanz als ein Schlüssel zur Erforschung und Untersuchung der Aneignung architektonischer Räume, und konkret durch deren körperliches Begreifen und Erfassen. Sinnlichkeit und Sinngebung verschränken sich somit im Körper und sind charakteristisch für das ihm eigene Wissen.

Sinn und Sinne sind nicht nur etymologisch eng mit einander verbunden; sinnliche Erkenntnis und Sinngebung bedingen einander, da das sinnliche Erfassen und Aufnehmen stets den Ausgangspunkt für die weitere sinngebende Deutung bildet und somit Sinnlichkeit gewissermaßen die Voraussetzung und Wegbereiterin für Sinngebung und Sinnhaftigkeit ist. Ein Explizit-Machen des Zusammenhangs der Sinne und der Sinnlichkeit im Tanz machen sich Margrit Bischof und Friederike Lampert mit dem Sammelband *Sinn*

<sup>158</sup> Merleau-Ponty, Maurice, 166, S. 178, zit. n. Ebd.

<sup>159</sup> »Denken mit dem Körper«, Interview mit dem deutschen Kognitionswissenschaftler Tom Ziemke, 23.01.2014 ORF; <https://sciencev2.orf.at/stories/1732128/index.html>, abgerufen am 30.12.2022.

<sup>160</sup> Siegmund, Gerald (Hrsg.): 2004.

<sup>161</sup> Ziemke, Tom, in: »Denken mit dem Körper«, Interview mit dem deutschen Kognitionswissenschaftler Tom Ziemke, 23.01.2014 ORF; <https://sciencev2.orf.at/stories/1732128/index.html>, abgerufen am 30.12.2022.

<sup>162</sup> Weibel, Peter in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 5.

Anmerkung: *res extensa* als Materie und *res cognitans* als Geist entsprechen der Begriffsdefinition Descartes

und Sinne im Tanz. Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft zur Aufgabe.<sup>163</sup> Sie richten in ihrer Einführung den Blick auf die »Sensationen (engl. *sensations*)«, von denen, wie sie schreiben, viele verschiedene das Feld des zeitgenössischen Tanzes durchziehen: »die innerlichen und äußerlichen, die fremden und die vertrauten, die vielschichtigen und die einfachen, die spontanen und die wohl überlegten – und viele mehr«. <sup>164</sup> So nah Sinn und Sinne einander auch sprachlich sein mögen, so deutlich differenziert sich doch ihre Bedeutung von einander: Während Sinn „für alles Sinnhafte, für Einsicht, Verstand und Vernunft“ steht, beschreiben die »Sinne alles Sinnliche« sowie dessen Aufnehmen in »Erleben, Erfahrung und Wahrnehmung«. <sup>165</sup>

Die Herausgeberinnen richten in der Einleitung den Blick auf die Wissensformen, die »mit dem Körper im Tanz über *sense* und *sensation* produziert« und die, wie sie weiter ausführen, die Verkörperung erlebter Erfahrung ebenso deutlich machen, wie sie deren Erforschen ermöglichen. Das Paar Sinn und Sinne lässt sich in ähnlicher Weise auffassen, wie die Dualität von Körper und Geist. Doch mit dem Embodiment und anknüpfend an Mabel E. Todds Buch *The Thinking Body*<sup>166</sup> werden beide gleichermaßen aufgelöst und zu einem Zusammenspiel einander wechselseitig bedingender Aspekte erweitert. Neben diesem Begriffspaar wird bei Bischof und Lampert der bereits angeführte der Terminus der *Sensations* verhandelt. Die Etymologie des Wortes verweist auf das lateinische *sensatio* oder die englischsprachige *sensation* und benennt sowohl Wahrnehmungen und Einsichten, als auch Empfindungen und Gefühle sowie Ereignisse und Handlungen.

Aus der Auseinandersetzung mit den Sinnen, den Sensationen und dem Sinn offenbart einen Dreiklang unterschiedlicher Relationen des Körpers zur Welt und zu sich selbst: Erstens, das äußere Einwirken *auf den Körper*, zweitens, das Erspüren von Empfindungen und Bewegungen *im Körper* sowie drittens ein Sich-Ausdrücken *mit dem Körper*. Alle drei Kategorien zeichnen sich außerdem dadurch aus, dass sie nicht nur den Körper selbst, sondern den Körper in Beziehung beschreiben; zu seinem eigenen Erlernen und Empfinden, zu seiner Umgebung, zu anderen Körpern und dem Raum, oder aus sich heraus in der Hinwendung zu anderen. Der Ausdruck des Körpers in Bewegungen und Gesten, also ein Ausgreifen in den Raum oder ein sich Einschreiben in den umgebenden Kontext, wie es die Choreografie im eigentlichen Wortsinn bezeichnet, ist markant für die letzte der drei vorbeschriebenen Eigenheiten des Körpers in Beziehung zur Welt – und macht deutlich, welches Potenzial die Ausdrucksformen und das Wissen des Tanzes zur Vertiefung der Befragung des verkörperten Wissens beitragen können.<sup>167</sup>

»In Bezug auf die erlebte Erfahrung kann der Körper dieser Dreiteilung folgend gleichermaßen als deren Sensorium, Gegenstand und Medium beschrieben werden: Als Sensorium und Gegenstand des Wahrnehmens und Einwirkens ist der Körper auch in Bezug auf das Architekturleben als leibliche Erfahrung insbesondere aus phänomenologischer Perspektive stark verankert. Der Körper als Medium – im Sinne eines Speichers oder Trägers von Wissen gleichermaßen wie in Bezug auf dessen Ausdrücken und Vermitteln – findet weniger Berücksichtigung, ist jedoch im Diskurs zu impliziten und verkörperten Wissensformen angelegt und birgt ein besonderes Potenzial für das Ausdrücken impliziten oder nicht-sagbaren Wissens zum subjektiven Erleben und somit zu dessen Erschließen als Grundlage für den Architektorentwurf.«<sup>168</sup>

Einen Zusammenhang zwischen körperbasierten und raumbezogenen Praktiken stellt Kirsten Maar anhand ihrer Forschung zu William Forsythes choreografischen Arbeiten seit 2003, und insbesondere zu den »*Choreographic Objects*« her.<sup>169</sup> Dabei liegt für sie »das Potenzial von Choreographie und Architektur [...] im Entwerfen von Schauplätzen und Handlungsräumen«, worin sie die Ähnlichkeit beider Praktiken sieht. Sie lädt dazu ein beide – Architektur und Tanz – »nicht als abgeschlossene Werke zu denken, sondern als dynamische Gefüge von Körpern und Räumlichkeit«. <sup>170</sup> Interessant ist, dass Kirsten Maar Forsythes Einladungen zur Aneignung des Raumes mit dem Körper in Bewegung eher mit »Randgängen der Architektur« in Beziehung setzt; »von Buckminster Fullers geodätischen Sphären über Cedric Prices diagrammatische

<sup>163</sup> Bischof, Margrit; Lampert, Friederike (Hrsg.): 2020.

<sup>164</sup> Ebd., S. 13.

<sup>165</sup> Ebd.

<sup>166</sup> Todd, Mabel E.: 1980.

<sup>167</sup> Vgl. hierzu Voigt, Katharina, in: Bredella, Nathalie; Hallama, Doris; Lange, Torsten (Hrsg.): erscheint 2024.

<sup>168</sup> Voigt, Katharina, in: Bredella, Nathalie; Hallama, Doris; Lange, Torsten (Hrsg.): erscheint 2023.

<sup>169</sup> Maar, Kirsten: 2019.

<sup>170</sup> Ebd.: Klappentext; <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2377-2/entwuerfe-und-gefuege/>, abgerufen am 31.12.2022.

Zeichnungen, Bernard Tschumis *Advertisements for Architecture* oder seine *Manhattan Transcripts* bis hin zu Nikolaus Hirschs Modellversuch *Cybermohalla Hub*«, bei denen es sich sämtlich um »nicht abgeschlossene architektonische Objekte oder Bauwerke«, sondern um »interventionistische Praktiken« der Architekturdiziplin handelt.<sup>171</sup> Insgesamt richtet Maar den Blick darauf, wie das choreografische Denken des Tanzes das Denken von Architektur und Raum erweitern und verändern kann, oder aber worin die Verwandtschaften und Gemeinsamkeiten beider Perspektiven liegen. Sie macht deutlich, dass Architektur keineswegs zwangsläufig als statische Rahmenbedingung für deren Erleben und Aneignung in Bewegung gedacht und konzipiert werden muss, sondern dass auch die Architektur selbst als dynamisch und in Bewegung befindlich und aus dem choreografischen Denken heraus entwickelt werden kann, wie sie beispielsweise anhand von William Forsythes »*Nowhere and Everywhere at the same time*« in der Version der Aufführung in Hellerau am 12.09.2009 verdeutlicht:

»Fast jede noch so kleine Bewegung der Tänzerinnen und Tänzer setzt diese Pendel in Bewegung, und so schaffen sie vielfältige ineinander greifende Räumlichkeiten, die sich entsprechend der Bewegungen und Entscheidungen der Tänzer jeweils neu ergeben, vergleichbar einem beweglichen Labyrinth. Die transparente Architektur der Installation wird so zum Mobile, zum kinetischen Labyrinth, das aus fast Nichts zu bestehen scheint denn aus Licht und Fäden und den von Thom Willems komponierten Klangfeldern. Diese Schwingungen lassen den Raum selbst scheinbar schwanken.«<sup>172</sup>

Diese Beschreibung der Veränderung des räumlichen Gefüges durch die Bewegungen der Tänzer:innen macht es leicht, Verwandtschaften zu den von Bernard Tschumi entwickelten Konzeptionen bewegter und dynamischer Räume oder zu den räumlichen Verdrehungen der montierten Bildsequenzen seiner *Manhattan Transcripts* zu denken.

Eine Verbindung zwischen William Forsythes Arbeiten und Bernard Tschumis Überlegungen, die sich insbesondere in seinem Denken, aber auch in einigen seiner realisierten Bauten widerspiegeln, stellt auch Lisa Beißwanger her, die sich in ihrer Forschung – gewissermaßen als Pendant der von Kirsten Maar eingenommenen Perspektive, die sich auf die Suche nach der Beziehung von choreografischem und architektonischem Denken begibt – an ein choreografisches Denken und die Erkennbarkeit choreografischer Strukturen in der Architektur musealer Gebäude und der durch sie vermittelten Bewegungssuggestionen begibt und weiter die performative Nutzung musealer Räume anhand der »Geschichte lebendiger Kunst im Museum« untersucht.<sup>173</sup> Wenngleich es uns heute vertraut ist und selbstverständlich erscheint, dass Live-Performances in Kunstmuseen Raum finden, hat Lisa Beißwanger sich im Rahmen ihrer Promotion die Frage gestellt, ob es sich dabei »um eine neue Entwicklung handelt« und ist im Einzelnen der Frage nachgegangen »wann, wie und warum [...] die Kunst im Museum lebendig [wurde]?«.<sup>174</sup>

In ihrem Text »*Architecture and/as Choreography: Concepts of Movement and the Politics of Space*« in *Spatial Dimensions of Moving Experience* arbeitet Lisa Beißwanger einen Zugang heraus, der anschließend an die tänzerische Exploration und Auseinandersetzung mit Architekturen eine theoretische Perspektive eröffnet und das choreografische Moment der Architektur herausstellt; »using the concept of choreography as a lens to look at the underlying scripts that shape the ways in which subjects move in, and are being moved by, architecture«.<sup>175</sup> Unter anderem arbeitet sie hier die bereits angesprochene Verbindung zwischen den Anliegen des Architekten Bernard Tschumi und den Arbeiten des Choreografen William Forsythe heraus. Dabei richtet sie den Blick auf Tschumis Interesse, die Architektur auf den Menschen auszurichten, sie dabei aber nicht determinierend und funktional zu denken, sondern als Einladung für eine möglichst vielfältige Aneignung; »Tschumi thinks of architecture in close relation to its users, but instead of functionality he emphasizes an openness toward unforeseen dynamics and processes«.<sup>176</sup> Die damit angesprochenen Spiel- und Möglichkeitsräume sind von zentraler Bedeutung für die Architektur; gerade wenn es darum geht eine Architektur zu gestalten, die möglichst vielfältige Zugänge ermöglicht und die individuelle Aneignung in vielfältiger Weise zulassen, ohne beliebig zu sein.

Demgegenüber beschreibt Beißwanger Forsythes Anliegen, die Rolle des »Publikums« aufzubrechen und insbesondere mit seinen *Choreographic Objects*, aber auch einige seiner Bühnenstücke, Einladun-

<sup>171</sup> Ebd., S. 12.

<sup>172</sup> Ebd., S. 15.

<sup>173</sup> Beißwanger, Lisa: 2022.

<sup>174</sup> Ebd., Klappentext.

<sup>175</sup> Beißwanger, Lisa, in: Voigt, Katharina; Roy, Virginie (Hrsg.): 2021, S. 23.

<sup>176</sup> Ebd., S. 41.

gen an das Publikum auszusprechen, die keine unbeteiligte, außenstehende Beobachtungsperspektive zulassen, sondern das Publikum in das choreografische Geschehen involvieren, »the audience is integrated in the stage action«. <sup>177</sup> Tschumi und Forsythe begründen ihre Arbeit in sehr ähnlichen Vorstellungen der Konzeption, Aneignung, Dynamik – und damit Lebendigkeit – von Raum, die choreografische Prinzipien in das Denken und die Gestaltung von Architektur einbeziehen:

»Similar to Tschumi, Forsythe also defines space not abstractly, but as a place of negotiation between aesthetic and social processes. [...] Similar to Tschumi's *Parc de la Villette*, Forsythe's *White Bouncy Castle* turns every movement into an event. Instead of passively consuming, the audience is forced into the role of the performer.« <sup>178</sup>

Sowohl Kirsten Maar als auch Lisa Beißwanger arbeiten in ihren Studien eindrucksvoll die Räumlichkeit des Choreografischen und die Verwandtschaften choreografischen und architektonischen Denkens heraus. Die Perspektiven, die sie dabei einnehmen, sind durch ihre Verankerung in den Tanz- und Performance-Wissenschaften geprägt. Die Architekturen, auf die sie Bezug nehmen, sind räumliche Gefüge und Installationen im Tanz – wie insbesondere William Forsythes *Choreographic Objects* – oder theoretisch konzeptionelle Architekturvisionen wie jene von Bernard Tschumi. So intensiv und differenziert sie die Architektur, das architektonische Denken und den Architekturentwurf, auch einbeziehen mögen – Kirsten Maar tut das in Bezug auf die »Entwürfe und Gefüge« sehr stark – gehen sie dabei doch zumeist der Frage nach, was daraus in Bezug auf das Choreografische – die ästhetischen Praktiken des Choreografieren und das choreografische Denken und den Tanz – zu erkennen, zu lernen und zu verstehen sei.

Die Fragen, denen ich nachgehe, nehmen sich diesem Themenkomplex gleichsam aus der Gegenrichtung an: Denn bei aller Affinität zur transdisziplinären Auseinandersetzung und Forschung, lässt sich doch meine professionelle, qua Studium, Berufspraxis und Schwerpunkt in der Lehrtätigkeit gegebene Verankerung in der Architekturdiziplin nicht leugnen und sie prägt die Perspektive, welche ich einnehme, indem ich frage, was sich aus dem Wissen des Tanzes für die Architekturdiziplin lernen lässt. Das choreografische Denken und die vielfältigen Wissensformen des Körpers mit den Praktiken des Tanzes zu erschließen, halte ich für eine wertvolle Ergänzung – sowohl für die bisher vorliegenden Wissensstände zur Verwandtschaft des Choreografischen und Architektonischen anhand der oben stehenden Beispiele, als auch für das körperbasierte Erschließen impliziten Wissens in der Architekturdiziplin sowie insbesondere in Bezug auf eine mögliche Integration der Kenntnisse des Körpers im Architekturentwurf.

An dieser Stelle seien außerdem einige Bemerkungen dazu angebracht, warum ich mich auf das Werk von *Sasha Waltz & Guests* und nicht ebenso auf jene Arbeiten der von Kirsten Maar und Lisa Beißwanger untersuchten Künstler:innen wie William Forsythe und die Begründer:innen der Performance-Kunst im Museum, der nordamerikanischen Künstler:innen die Lisa Beißwanger Bezug nehme: Mein Interesse an der Arbeit von Sasha Waltz liegt insbesondere darin begründet, dass ihr Zugang zu den Architekturen, mit denen sie sich im Rahmen der Dialoge-Projekte auseinandersetzt, deren Wirkung und sinnliches Erleben betont. Nicht nur Architektur und Tanz treten hier in Dialog, sondern ebenso die Atmosphäre, die Wirkung und der Ausdruck der architektonischen Räume und deren sinnliches Auffassen sowie ihr Zumeist-Bringen mit dem Körper. Außerdem unterscheiden sich die von mir betrachteten Architekturen – die den Kontext der Dialoge-Projekte bilden – maßgeblich von den von Kirsten Maar angesprochenen Architekturkonzeptionen, die es meist nicht zur Umsetzung gebracht haben und die im Fall der Realisierung ihrerseits zumeist einen hohen Abstraktionsgrad beibehalten haben oder den in der Arbeit von Lisa Beißwanger angesprochenen Museumsarchitekturen, bei denen die Neutralität der Ausstellungsräume im Sinne eines White Cube den Architekturcharakter prägt.

Das ist beiden Architekturen, die *Sasha Waltz & Guest* mit den Dialogen tänzerisch erforschen und erkunden insofern anders, als dass es gerade die architektonischen Eigenheiten sind, die diese Gebäude auszeichnen: Die markante Architektursprache von Daniel Liebeskind oder Zaha Hadid im *Jüdischen Museum* in Berlin oder dem *MAXXI* in Rom, ebenso wie die Besonderheit des sensiblen Umgangs mit der historischen, teils stark beschädigten Bestandssubstanz des *Neuen Museum* in Berlin, wie David Chipperfield Architects sie realisiert haben, oder der eigenständige architektonische Ausdruck der von Herzog &

<sup>177</sup> Ebd., S. 41.

<sup>178</sup> Ebd., S. 41f.



de Meuron Architekten geplanten *Elbphilharmonie* machen deutlich, dass es sich hier nicht um vermeintlich neutrale Ausstellungs- und Aufführungsorte handelt, sondern dass es insbesondere die gestalterischen Eigenheiten dieser Architekturen sind, die sie auszeichnen, ihr Erleben prägen und zu den Körpern der Tänzer:innen ›sprechen‹. Es ist nicht – wie es beispielsweise bei Bernard Tschumi oder William Forsythe der Fall ist – die kybernetische Dimension der Architektur und ihres Erlebens, Aneignens und Nutzens, die ausschlaggebend für die Dialoge-Projekte ist, sondern die sinnliche Dimension der Architektur und des Architekturlebens, die aufgegriffen wird und auf die mit dem Körper im Tanz Bezug genommen wird. Ja mehr noch, die mit dem Körper herausgestellt, verdeutlicht und zum Ausdruck gebracht wird.

Es handelt sich hier nicht um die Aufführung eines Tanzstücks in einer bestimmten Architektur oder die Bespielung eines Gebäudes, sondern um ein Herausarbeiten der Qualitäten, Eigenheiten und Phänomene der Architektur mit dem Körper, um ihre körperlich-sinnliche Erkundung und das Ausdrücken ihres Einwirkens und Erlebens durch den Körper. Die Wirkung des Raumes und Assoziationen mit seiner Raumwirkung sind markante Aspekte der in-situ Projekte von *Sasha Waltz & Guests*, welche die Architektur als Impulsgeberin für den Tanz auszeichnen. Es geht nicht darum, den Tanz der Architektur einzuschreiben, sondern vielmehr darum, den Tanz aus der Architektur heraus zu entwickeln, ihr im Tanz zu begegnen, wörtlich mit ihr in Dialog zu treten. Es ist Teil dieser Projekte das Einwirken der Architektur auf den Körper ebenso ›sprechen‹ zu lassen, wie die ›Antworten‹ des Körpers, der im ›Gespräch‹ mit dem Gebäude in Resonanz tritt, bestimmte Aspekte auffasst und andere eigene Themen einbringt. Die Körper der Tänzer:innen bringen das Erleben und das Leben der Räume zum Ausdruck und eröffnen für das Publikum neue Perspektiven der Wahrnehmung eines Gebäudes, da der Tanz den architektonischen Ausdruck aufgreift, verstärkt, vermittelt und für das Publikum – durch die Einfühlung in die Tänzer:innen-Körper und die sinnliche Empathie mit ihren Architekturerkundungen – die Sinnlichkeit des Erlebens verstärkt. In diesem Sinne vervielfältigen die Tänzer:innen die Möglichkeiten des Publikums, um die Architektur wahrzunehmen, indem sie – über das eigene Architekturleben des Publikums hinaus – Gelegenheit zum empathischen, körperbasierten *Mitfühlen* und *Nachempfinden* ihrer Exploration der Architektur geben und somit nicht nur die Architektur sinnlich auf das Publikum einwirkt, sondern die Tänzer:innen diese Wirkung insofern verstärken, als dass sie mit dem Körper die Sinne und die Körper des Publikums ansprechen.

Da wir wissen, wie es sich anfühlt verkörpert zu sein, sind wir umso mehr in der Lage uns in das sinnliche, körperbasierte Erleben anderer hineinzusetzen. Dieses Mitgefühl wird besonders deutlich, wenn wir den Schmerz oder eine Verletzung eines anderen Menschen empathisch so intensiv nachzuvollziehen imstande sind, dass uns bereits die Erzählung davon schaudern lässt. Ebenso sind wir in der Lage die Empfindung der Berührung eines bestimmten Materials, das Einnehmen einer bestimmten Lage im Raum, die Dynamik einer Bewegung oder das Gewicht eines anderen Körpers gegen den eigenen Körper zu spüren, das wir bei einem anderen Menschen sehen. Die tänzerische Erkundung verstärkt somit das eigene sinnliche Erleben, ermöglicht das Spüren des Gesehenen *am eigenen Leib* und ermöglicht es so, eine intensive körperlich-sinnliche Erfahrung der Erkundung – vermittelt durch die Körper der Tänzer:innen – zu erleben, ohne selbst körperlich mit der Architektur in Beziehung zu treten. Die Fähigkeit zu dieser sinnlichen Empathie liegt im impliziten Wissen unseres Körpers begründet. Nämlich in der Kenntnis, wie sich bestimmte Materialien, Berührungen, Bewegungen, Dynamiken, Relationen zum Raum oder zu anderen anfühlen, die uns aus vorangegangenen Erlebnissen vertraut sind und auf die wir sinnlich zurückgreifen können, indem sie uns durch die Beobachtung der Tänzer:innen vergegenwärtigt werden. Medium dieser sinnlichen Rekapitulation des Raumerlebens und -erkundens der Tänzer:innen ist der Körper. So schwer oder unmöglich die Versprachlichung impliziter Wissensformen und prä-reflexiver Kenntnisse auch sein mag, umso selbstverständlicher ist es, dieses mit dem Körper und zwischen Körpern zu vermitteln.

Wie stark die Wissens- und Resonanzfähigkeit des Körpers ausgeprägt ist, wird aus der Arbeit des Herzforschers Rollin McCraty deutlich: McCraty, der am kalifornischen *HeartMath Institute* zur Kohärenz des Herzens, der Kommunikation von Herz und Hirn sowie der Erforschung von Intuition arbeitet, bezeugt mit seiner Forschung die Verankerung von Wissen – in seiner Formulierung insbesondere jene von Intuition – im Körper. Er unterscheidet dabei drei Arten von Intuition, von denen das implizite Wissen eine ist, wäh-

rend die andere als »energetische Sensibilität« und »nicht lokale Intuition« beschrieben sind.<sup>179</sup> Implizites Wissen hat nach McCratys Definition »vor allem mit solchen Dingen zu tun, die wir zwar irgendwann mal in der Vergangenheit gelernt und erfahren haben, dann aber weitgehend vergessen haben«. <sup>180</sup> Also jene Erinnerungen, die dem Körper zwar eingeschrieben und im Körper wieder abrufbar und zu vergegenwärtigen sind, jedoch unter der Schwelle der Aufmerksamkeit liegen und »die uns nicht bewusst zugänglich sind«. <sup>181</sup> Die besondere Herausforderung dieser Wissensform liegt seiner Einschätzung nach darin, dass die Erinnerungen, aus denen hier geschöpft wird, nicht zwingend mit der Situation, in der das aus ihnen gewonnene Wissen wieder abgerufen wird, identisch sind. Für den Fall des Architekturentwurfs ließe sich schließen, dass die aus dem Rückgreifen auf die impliziten, nicht bewussten Erfahrungen in der Antizipation der künftigen Gestaltung nicht zwingend der herangezogenen Erfahrungsreferenz entsprechen wird, sondern im Zusammenspiel aller neu entwickelten Komponenten ihrerseits eine neue Wirkung entfaltet.

Entsprechend schwer fällt es also, das konkrete Hineinwirken impliziten Wissens in die Architekturdiziplin zu entschlüsseln, da es vorrangig auf individuellen Erfahrungen, deren subjektiver Verarbeitung und nicht-bewussten Rückgriffen auf diese – ihrerseits ebenso in der Reflexion und Rekapitulation veränderlichen – Erinnerungen basiert, <sup>182</sup> sodass sein systematisches Nachzeichnen außerordentlich schwierig und aufgrund der Nicht-Sprachlichkeit dieses Wissens umso mehr herausfordernd ist. Dass implizites Wissen für die Architekturdiziplin – insbesondere im Entwurfsprozess – von besonderer Bedeutung ist, wird klar wenn wir uns bewusst machen, dass architektonisches Entwerfen grundsätzlich aus früheren Erlebnissen, Erfahrungswerten und Kenntnissen des eigenen Lebens schöpft, deren subtile Empfindung oder teilweise auch konkrete Erinnerung im Entwurfsprozess vergegenwärtigt wird. In der Antizipation der Gestaltung und Wirkung der künftigen Architekturen fließen diese Erfahrungen zusammen.

Der Herausforderung der Erforschung dieser besonderen, schwer zu fassenden und doch in alle Bereiche der Wissensbildung in der Architekturdiziplin hineinwirkenden Formen verkörperter und impliziter Kenntnisse, hat sich das europäische Forschungs- und Ausbildungsnetzwerk *TACK – Communities of Tacit Knowledge: Architecture and its Ways of Knowing* angenommen. <sup>183</sup> Interessant ist, dass auch hier – trotz der intensiven Forschung zahlreicher Wissenschaftler:innen zu verschiedenen Feldern der Auseinandersetzung mit implizitem Wissen, wie »Approaching Tacit Knowledge«, »Probing Tacit Knowledge«, »Situating Tacit Knowledge« und »Transmitting Tacit Knowledge« <sup>184</sup> – am Ende der mehrjährigen Tätigkeit des Netzwerks weiterhin viele Fragen offen bleiben, wie aus der Ankündigung der Abschlusskonferenz deutlich wird:

»Despite the central role of tacit knowledge, our understanding of it remains limited. Research into tacit architectural knowledge has only recently gained momentum and its specificities still need further exploration. Questions as: What are the roles of tacit knowledge in architecture culture? How does it complement other forms of knowledge? And How does it construct cooperative communities across disciplines? still await more nuanced answers.« <sup>185</sup>

Was in der Auseinandersetzung mit dem impliziten Wissen – generell ebenso wie in Bezug auf die Architekturdiziplin – besonders deutlich wird, ist sein unmittelbares Gebunden-Sein an den Körper und dessen Sinnlichkeit: als Sensorium, Medium und Speicher für das verkörperte Sammeln und Bewahren sinnlicher Erlebnisse und Erfahrungen und deren Verinnerlichen als Erinnerungen, als Medium ihres Vergegenwärtigens und als Möglichkeit, um auf diese zurückzugreifen, sie zu rekapitulieren und ihrem Erleben nachzuspüren. In der Sensibilisierung des Körpers für dieses somatische Spüren und Empfinden, und in der Schulung der Fähigkeit des Körpers, dieses unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, indem bestimmte sinnliche Eindrücke vergrößert und verstärkt, ihr inneres Erleben in der Bewegung nach außen gekehrt wird oder sie durch den Körper vollzogen und verdeutlicht werden, liegt ein Schlüssel des zeitgenössischen Tanzes, der differenzierte Rückgriffe auf das implizite Wissen des Körpers ermöglicht.

<sup>179</sup> McCraty, Rollin, in: »Tor zu höherem Wissen und Intuition: Das intelligente Herz«, Interview mit Angela Lieber, in: *Natur & Heilen*, 12/2022, S. 16.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Vgl. Damasio, Antonio: 2021, S. 29.

<sup>183</sup> Vgl. Website des Netzwerks: <https://tacit-knowledge-architecture.com>, abgerufen am 30.12.2022.

<sup>184</sup> Abschlusskonferenz des Europäischen Forschungsnetzwerks TACK im Sommer 2023 in Zürich, <https://tacit-knowledge-architecture.com/event/tack-final-conference/>, abgerufen am 01.12.2022.

<sup>185</sup> Ankündigungstext zur Abschlusskonferenz des Europäischen Forschungsnetzwerks TACK, 06/2023 in Zürich, <https://tacit-knowledge-architecture.com/event/tack-final-conference/>, abgerufen am 01.12.2022.

In welcher Weise Architekturen mit dem Körper in Dialog treten, welche Impulse sie geben und wie umgekehrt das Wissen und Ausdrucksvermögen des Körpers impulsgebend für das architektonische Entwerfen sein können, sind die zentralen Fragen dieser Arbeit. Die Wechselbeziehung von Architektur und Körper lässt sich dabei anhand der Arbeit von *Sasha Waltz & Guests* in besonderer Weise herauskristallisieren, da die Vielzahl ihrer Dialoge-Projekte es ermöglicht zwischen diesen tänzerischen Auseinandersetzungen, Aushandlungen und Aneignungen sehr unterschiedlicher Bauwerke Vergleiche anzustellen und damit Gemeinsamkeiten und Eigenheiten, verwandte Arbeitsweisen sowie Prinzipien des tänzerischen Umgangs mit der Architektur oder des Dialogs von Bauwerk und Körper herauszustellen.

Architekt:innen bauen für Menschen und gestalten Lebenswelten, wofür es eines differenzierten Wissens über das menschliche Erleben, Wahrnehmen und Aneignen von Räumen bedarf. Tänzer:innen hingegen erforschen Räume und erschließen sich diese physisch. Um das Wissen des Tanz und der Architektur miteinander zu verweben, bedarf es des Verstehens und Lesens räumlicher Gefüge und kinetischer Strukturen: Es sind die Körper in Bewegung, die mit dem umgebenden Raum in Interaktion und Resonanz treten; Raumwahrnehmung ist ein dynamischer Prozess der Bewegung. Physis, Maßstäblichkeit und Tektonik der Körper sind dafür zwar Voraussetzung, aber nicht konstituierend. Die Frage ist also, wie der Raum tänzerisch erforscht und erschlossen wird; welche bewusst gesetzte Bewegung wie in Relation zu dem Raum steht, in welchem sie entwickelt und positioniert wird und wie Bewegung und Raum korrespondieren oder sich kontrastieren. Die Architektur betreffend gilt es im Gegenzug zu fragen, wie sich möglichst vielseitige Bewegungsformen durch den Raum initiieren lassen und wie solche Räume gestaltet werden müssten, die den Körper, sein sinnliches Erleben und verschiedene Charakteristiken seiner Bewegung anspricht.



## I.4 PROZESS

Es ist ein langjähriger Prozess der Arbeit am Thema, der diesen *Dialogen und Impulsen zwischen Architektur und Körper* vorangegangen ist und schließlich in diesem aktuellen Wissensstand resultiert. Während ich mich den Fragestellungen zunächst aus unterschiedlichen Richtungen angenommen habe, ist mir zunehmend deutlich geworden, dass die Verwebung der Arbeitsweisen und Erkenntnisse in verschiedenen disziplinären Feldern qua meines eigenen Involviert-Seins in meinem Denken zusammenkommt, sodass die disziplinären Trennlinien zunehmen durchlässiger wurden und schließlich als künstliche, selbstauferlegte Grenzen in einem sich transdisziplinär vernetzenden Wissensfeld erschienen.

Erst das Einlassen auf diese transdisziplinäre Arbeitsweise hat es mir ermöglicht außerhalb der in der Architekturdisziplin etablierten Vorstellungen zu denken und neue Wege zu eröffnen, um das Thema des Körpers in der Architektur in anderer Weise zu verhandeln, als ich es in den etablierten Diskursen vorgefunden habe. Einen besonderen Mehrwert in Bezug auf differenzierte und vielfältige Sichtweisen des Körpers haben für mich Denken und Arbeitsweisen des zeitgenössischen Tanzes eröffnet. Diese für den Architekturdiskurs zugänglich zu machen und exemplarisch anhand von Arbeitsweisen und exemplarischen Arbeiten von Sasha Waltz & Guests zu belegen steht im Zentrum dieser Arbeit.

In meiner eigenen künstlerischen Praxis habe ich mich auf die Suche nach Arbeitsweisen zur tänzerischen Auseinandersetzung mit dem Raum und der Architektur begeben. Im Weiteren sind mir anhand der Betrachtung des Werkes von Sasha Waltz & Guests unterschiedliche Prinzipien und Kriterien dieses Bezug-Nehmens auf den Raum und ein architektonisches Denken augenscheinlich geworden, die mir aus meiner eigenen Praxis als Grundsätze tänzerischer Zugänge zur Auseinandersetzung mit Architektur und Raum durchaus vertraut erschienen. In der forschenden Auseinandersetzung habe ich mich demgegenüber zunächst insbesondere übergeordneten und theoretischen Positionen zugewandt und hier nach Gedankenbewegungen gesucht, die für das sinnlich erfahrbare, implizite Wissen Möglichkeiten des Explizit-Machens und Verstehens eröffnen. Positionen der Architekturtheorie, Tanzwissenschaften, Philosophie, hier insbesondere Phänomenologie und Ästhetik haben mein Nachdenken über die Wechselbeziehung von Körper und Raum geprägt, während die Erfahrung der eigenen tänzerischen und architektonischen Praxis mir nahbare und unmittelbare Zugänge des sinnlichen Nachvollzugs dieser Positionen ermöglichen. In der Architekturlehre habe ich mich in einem dreiteiligen Seminarzyklus auf die Suche nach Möglichkeiten der Sensibilisierung für das eigene Körper-Sein für das körperbasierte Erleben von Architektur und für Arbeitsweisen, die es erlauben das Wissen des Körpers stärker zu befragen, einzubeziehen und in den Entwurfsprozess einzubringen begeben. Die eigene Disziplinen übergreifende Arbeitsweise legt ein transdisziplinäres Forschen nahe und doch ist mein Bezugspunkt für die Ausrichtung dieser Arbeit stets die Architekturdisziplin geblieben, da es mein grundsätzliches Anliegen ist das erarbeitete Wissen für die Architekturdisziplin zugänglich zu machen.

Im Sinne der ästhetischen Forschung nach Helga Kämpf-Jansen, die »prozessorientiert« ist und »doch Ziele« hat,<sup>186</sup> ist diese Forschung so angelegt, dass sie von vornherein klar avisierten Anliegen folgt und sich im Prozess ihrer Entstehung doch stetig weiterentwickelt hat. Kämpf-Jansen beschreibt diesen Prozess als »performativ«, geleitet durch das Treffen von Entscheidungen – »bis zum Schluß«; »man folgt bestimmten Zielvorstellungen, verlässt sie wieder, greift andere auf, folgt ihnen, verwirft sie, usw.«<sup>187</sup> Das leitende Kriterium war dabei stets die Frage *was heißt das für die Architektur – und insbesondere für das architektonische Entwerfen?*

Erst nach und nach ist es mir gelungen beide Perspektiven – die involvierte des eigenen Tuns und die distanzierte der theoretischen und übergeordneten Reflexion mit einander zu verknüpfen, um so die für mich als Person stets bestehenden Wechselbeziehungen immer stärker explizit zu machen. Dabei ist für mich zunehmend der Eindruck entstanden, dass die Art und Weise, wie sich mir phänomenologische,

<sup>186</sup> Kämpf-Jansen, Helga: 13. These, <http://talentcafe.de/wp-content/uploads/2015/05/15-Thesen-ästhetischer-Forschung.pdf>, abgerufen am 27.11.2019.

<sup>187</sup> Ebd.

wahrnehmungstheoretische oder ästhetik-philosophische Texte erschließen maßgeblich davon geprägt ist, dass ich das Beschriebene mit konkreten sinnlich-körperlichen Erfahrungen meines eigenen Tuns in Beziehung setze, die mir diese greifbar und nachvollziehbar machen; das heißt, dass ich also mein Denken intensiv mit meinem Tun in Beziehung setze und mehr noch, dass viele der Denkpositionen, die sich mir wie selbstverständlich erschlossen haben, mir überhaupt nur aufgrund der praktischen Erfahrung meines Tuns nahliegend und nachvollziehbar erschienen. Auch hier ist es die ästhetische Forschung, die meiner Arbeitsweise entspricht, da sie, wie es Helga Kämpf-Jansen formuliert, bestrebt ist in ihren Vorgehensweisen »nicht additiv sondern vernetzend« zu sein,<sup>188</sup> die es mir erlaubt diese verschiedenen Zugänge miteinander zu verweben. Dadurch dass mir die Körperarbeit, das Spüren des Körpers, das Befragen des Körpers, das Präzisieren von Bewegungen oder das Schärfen des sinnlichen Erlebens vertraut sind, bin ich imstande hier Potenziale des Körpers zu entdecken, die in der Architekturdiziplin nicht in dieser Weise vorkommen und die mit architektonischen Mitteln und Werkzeugen nicht in diesem Maß greifbar zu machen sind.

Dem Körper kommt als Sensorium unseres Architektur- und Raumerlebens eigentlich eine zentrale Rolle in der Architekturdiziplin und dem Nachdenken über das architektonische Entwerfen und Gestalten zu. Die Fragen nach dem *wie* – wie wir Architektur erleben, erfahren, empfinden, wie wir sie entwickeln und entwerfen, wie wir sie konkretisieren und realisieren – stehen stets in unmittelbarer Beziehung mit dem Körper oder werfen uns auf den Körper zurück. Sinnliche Wahrnehmung, Assoziation und Kreativität, gestalterisches Schöpfen oder Antizipieren, aber auch das Realisieren und Konkretisieren von Architektur, das Bauen und Herstellen, das Sich-Einrichten, das Nutzen und Aneignen von Architekturen sind an den Körper gebunden. Und weiter kommt dem Körper auch in den Arbeitsweisen und Medien der Architektur eine essentielle Rolle zu; Skizze, Handzeichnung, Modellbau ebenso wie Betrachtung, Evaluation und Entscheidungsfindung im Entwurfsprozess sind körperbasierte oder körperbezogene Praktiken oder Tätigkeiten, die aus dem Archiv des verkörperten Wissens erlebter Erfahrung schöpfen.

Die Kenntnis der Entwurfsprozesse, -werkzeuge und -medien der Architektur, verbunden mit dem ergänzenden Ausbilden einer eigenen künstlerischen Praxis im Tanz, haben mich Kongruenzen und Reziprozitäten aber auch Ambivalenzen und ungenutzte Möglichkeiten zwischen beiden Feldern erkennen lassen. Im Laufe des persönlichen Prozesses eines immer stärkeren Involviert-Seins in beiden Disziplinen wurde es für mich immer selbstverständlicher die physisches und architektonisches Denken, somatisch-tänzerische Praktiken und Arbeitsweisen des Architekturentwurfs sowie ganz generell Raum- und Körperwissen miteinander zu verbinden. Da sich für mich persönlich aufgrund meiner Arbeitsweise und der Beteiligung in Lehre und Praxis in der Architektur ebenso wie im Tanz diese ohnehin inhaltlich und strukturell verbanden, war es für mich selbstverständlich diese transdisziplinäre Verknüpfung auch in mein Forschen einzubringen.

Anders als in der Gestaltungspraxis und Vermittlung, wo es mir nach einiger Zeit gelang mich von disziplinären Rollen – Architektin, Choreografin, Tänzerin oder auch Theoretikerin in einem dieser Felder zu sein – zu emanzipieren und diese als ineinanderfließende Kompetenzen meines persönlichen Tätigkeitsprofils aufzufassen, ohne dass davon überhaupt ernstlich Notiz genommen wurde, begegnete ich in der Forschung immer wieder Fragen nach der disziplinären Zugehörigkeit, der definitorischen Eindeutigkeit und der Grenzziehung zwischen Themenfelder und Disziplinen. Aus welcher Perspektive ich forsche, von welcher Warte ich mich dem Thema annehme und wie ich arbeite, aber auch auf welche Wissenskontexte ich mich beziehe und für welche ich meine Erkenntnisse fruchtbar machen möchte, waren Fragen, die mich während des gesamten Prozesses begleitet haben.

Je intensiver sich für mich Disziplinen übergreifende Verwebungen ergeben haben und je stärker ich eine transdisziplinäre Perspektive eingenommen habe, umso schwerer fiel es mir diese zu beantworten. Mit dem Auflösen disziplinärer Grenzziehungen war für mich der Wissenskontext zu dem ich beitragen möchte in Bewegung geraten und dynamisch geworden. Ich bewegte mich innerhalb der von einander abgegrenzten Disziplinen ebenso wie in ihren Zwischenräumen, an ihren Rändern und über diese hinweg. Ich überführte Arbeits- und Denkweisen unterschiedlicher Felder ineinander, transponierte Entwurfswerkzeuge und -prozesse der Architektur in den Tanz und umgekehrt, während ich das theoretische Funda-

---

<sup>188</sup> Ebd.

ment meiner Überlegungen verstärkt in der Philosophie und hier insbesondere in Positionen der Phänomenologie und Ästhetik fand.

Ausgehend von diesen Beobachtungen habe ich mich im Laufe meiner Arbeit während der letzten Jahre stetig weiter auf die Suche nach probaten Mitteln und Methoden begeben, um diese sich aus der Körperarbeit, dem Denken des Körpers und dem verkörperten Wissen ergebenden Möglichkeitsräume weiter auszudehnen und diese als Ergebnisse dieser Forschung für die Architekturdiziplin zugänglich zu machen. Dennoch liegt in den Ergebnissen natürlich ein Erkenntnisgewinn, der nicht nur für die Architekturdiziplin gültig ist, sondern ebenso die anderen involvierten Felder des zeitgenössischen Tanzes, der Philosophie und der Architektur- und Tanzwissenschaften befruchtet. Diese profitieren – ebenso wie die Architekturdiziplin – sowohl von den körperbasierten und körperbezogenen Perspektive auf den Raum, als auch davon, dass mit dieser Arbeit Aspekte ihrer Praktiken und Theorien durch die Bezugnahme auf die Architektur und die damit verbundenen transdisziplinären Vorgehensweisen in anderer Art zum Ausdruck gebracht und thematisiert werden, als es innerhalb der jeweiligen Disziplin der Fall wäre.

#### I.4.1 METHODE

Eine Methode beschreibt nach Definition des Dudens, einerseits ein »auf einem Regelsystem aufbauendes Verfahren zur Erlangung von [wissenschaftlichen] Erkenntnissen oder praktischen Ergebnissen« sowie andererseits – genereller gesprochen – die »Art und Weise eines Vorgehens«<sup>189</sup> und benennt damit die dem Forschen zugrunde liegende Systematik der Auseinandersetzung. Die Vielzahl methodischer Ansätze wissenschaftlichen Forschens sind dementsprechend übergeordnete, von Thema und Gegenstand des Forschens weitgehend losgelöste systematische oder systematisierende Verfahren, die eine quantitative oder qualitative Evaluierung des Forschungsgegenstandes und die Bearbeitung des Forschungsthemas befördern. In der ästhetischen Forschung, wie sie Helga Kämpf-Jansen für das Feld der Kunstvermittlung und -pädagogik beschreibt, ist diese scharfe Trennung zwischen Methode, Thema und Gegenstand des Forschens nicht unbedingt gegeben, sondern vielmehr sind diese systemisch miteinander verbunden und »vernetzt«.<sup>190</sup> Denn um sich ästhetischen Fragestellungen anzunehmen bedarf es der ästhetischen Auseinandersetzung mit ästhetischen Praktiken und Artefakten. Das heißt, das Befragen sinnlichen Erlebens kann nicht unabhängig von der individuellen Subjektivität des Erlebens und der Sinnlichkeit gedacht werden und auch bedarf das Explizit-Machen impliziter ästhetischer Wissens- und Arbeitsweisen ästhetischer Mittel, die diese sinnlich nachvollziehbar machen, um für andere zugänglich zu werden. Neben dem Übertragen dieses zunächst für den Bereich der Kunstvermittlung und -pädagogik entwickelten Arbeitsfelds ästhetischen Forschens, schöpft diese Arbeit aus dem Methodenspektrum qualitativer Forschung.

#### QUALITATIVE HERANGEHENSWEISE

Eine qualitative Herangehensweise erlaubt es, eine involvierte Forscher:innenperspektive einzunehmen und damit umzugehen, dass sich Forschung nicht objektiv und von der forschenden Person unabhängig vollzieht, sondern dass sie von einem forschenden Subjekt ausgeht und dessen subjektiver Erfahrungs- und Wissenskontext den Hintergrund – und mitunter die Grenzen – der Forschungsmöglichkeiten bildet. Dementsprechend sind die Möglichkeiten des Forschens durch die disziplinäre Ausrichtung und das Vorwissen der Forschenden determiniert, beziehungsweise schließen folgerichtig an dieses an. Eine Subjektivität des Forschens zu akzeptieren, eröffnet überdies die Möglichkeit, den eigenen Erfahrungshorizont, das implizite Wissen, verkörperte Wissensformen und Kenntnisse sowie die erlebte Erfahrung als Forschungshorizont zu berücksichtigen.

Ansätze qualitativen Forschens finden sich insbesondere in den Sozialwissenschaften, wo sie seit jeher etabliert sind und durch immer wieder neue Arbeitsansätze dieser Form kontinuierlich weiterentwickelt werden. Auf qualitative Forschungsansätze Bezug zu nehmen, heißt in Bezug auf die Architektur und den Raum also auch, anzuschließen an die in den Sozialwissenschaften entwickelten Positionen zum »geleb-

<sup>189</sup> Definition laut Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Methode>, abgerufen am 27.11.2022.

<sup>190</sup> Kämpf-Jansen, Helga: 5. These, <http://talentecafe.de/wp-content/uploads/2015/05/15-Thesen-ästhetischer-Forschung.pdf>, abgerufen am 27.11.2019.

ten Raum« und zu soziokulturellen und soziopolitischen Aspekten von Örtlichkeit und Räumlichkeit. Die Bezugnahme der Sozialwissenschaften auf den Ort und den Raum ist einerseits darin begründet, dass alle gesellschaftlichen, politischen, sozioökonomischen, anthropologischen oder in anderer Weise das menschliche Zusammenleben betreffenden Zusammenhänge stets an konkrete Orte gebunden sind, in bestimmten Kontexten stattfinden und sich mitunter von Ort zu Ort unterscheiden.<sup>191</sup> Andererseits wirken sich Ort und Gesellschaft, Raum und Mensch wechselseitig auf einander aus, wobei die Sozialwissenschaften zum einen das Handeln der Menschen im Raum im weitesten Sinne untersuchten und andererseits – insbesondere in der jüngsten Geschichte der Sozialwissenschaften – den Einfluss des Raums auf sozialgesellschaftliche und soziokulturelle Situationen sowie die Räumlichkeit von Machtgefügen und zwischenmenschliche Konstellationen betrachten.<sup>192</sup>

Während die Raumvorstellungen der Sozialwissenschaft zunächst auf Gemeinsamkeiten und Vereinheitlichung ausgerichtet war, verschob sich mit der Kritik an dieser reduktionistischen Sichtweise in den 1970er-Jahren der Fokus mit der Folge, dass Raum seither nicht mehr als an sich gegeben, sondern als »relationale Kategorie« angesehen wird; »Raum ist [...] keine absolute, sondern eine relationale Kategorie; keine asoziale Voraussetzung von Sozialität, sondern ein soziales Produkt, eine Leistung von Menschen«, wie Sabine Hark sagt.<sup>193</sup> Eben dieses In-Beziehung-Stehen mit dem Menschen und seinem Handeln, zeichnet die qualitative Forschungsperspektive zum Raum aus, welche die Sozialwissenschaften geprägt haben.

»Practically, in qualitative research, space is not regarded as absolute and a void or distance to be measured or crossed, but is understood as relative, coming into existence because of social processes and phenomena. Hence, in qualitative research, questions on space are becoming centered around how space is produced and navigated differently by different people (men, women, older people).«<sup>194</sup>

Das Hervorbringen von Raum und zwischenmenschlicher Räumlichkeit im Handeln, das Leben und Erleben von Raum in der Nutzung und Erfahrung sowie das zwangsläufige In-Beziehung-Stehen von Körper und Raum und Körpern in Räumen sind sämtlich Ausdruck der Sozialität von Raum. Die sie betreffenden Erkenntnisse werden ihrerseits zumeist als Ergebnisse sozialwissenschaftlicher Forschung – und weniger als Erkenntnisse in den Raumwissenschaften, wie es die Architektur eigentlich sein könnte und sollte – befördert. Raumtheorie und -wissenschaft sind wesentlich stärker sozialwissenschaftlich verankert, als in den raumplanenden und –gestaltenden Disziplinen wie der Architektur, Landschaftsarchitektur und Urbanistik, die erst indem sie sozialwissenschaftliche Erkenntnisse aufgreifen zu einer daran anknüpfenden und darauf aufbauenden, zu einer durch die eigene Kenntnis der Planungs- und Baupraxis erweiterten Theoriebildung gelangen.

Über dieses sehr grundsätzliche Hineinwirken in das Nachdenken über Raum hinaus, bietet die sozialwissenschaftliche – und noch genereller gesprochen, die qualitative – Forschung Möglichkeiten, um die Vielfalt subjektiven, verkörperten und sinnlichen Raumerlebens zu befragen. Durch Konzepte der Empathie oder Intersubjektivität offenbart sie Verflechtungsmöglichkeiten für diese individuellen Wissensstränge, die jenseits vereinheitlichender Objektivierungstendenzen liegen und das Vernetzen vielfältiger, heterogener und mitunter ambivalenter Ergebnisse in ambiguitätstoleranter Weise erlauben.

Ein Schlüssel, um die einzelnen, einer durch Empathie oder Intersubjektivität vernetzten Wissensbildung zugrunde liegenden Einsichten zu gewinnen, liegt in der Beobachtung, als eine der ältesten und grundlegendsten Forschungsmethoden überhaupt.<sup>195</sup> Die Formen der Beobachtung sind vielfältig und schließen beispielsweise die Betrachtung und das Zuhören, also auch das Führen von Interviews und Befragungen, ein. Und doch hat sich über die Teilmethoden der Anwendung – wie Betrachtung, Bildanalyse, Befragung, Interview, Gespräch usw. – ebenso die Terminologie der beobachtenden Forschung als ein sinnlicher Zugang zur Welt etabliert; »[observational research] involves collecting impressions of the world using all of one's senses, [...] in a systematic and purposeful way to learn about a phenomenon of interest.«<sup>196</sup>

<sup>191</sup> Vgl. Andrews, Gavin J., in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, S. 626.

<sup>192</sup> Vgl. hierzu: Löw, Martina: 2001; Hark, Sabine: 2015; Emcke, Carolin: 2016; ebd. 2019.

<sup>193</sup> Hark, 2015, S. 156.

<sup>194</sup> Andrews, Gavin J., in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, S. 626.

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Ebd.



Beobachtung geht nicht zwangsläufig mit einem qualitativen Ansatz einher, da auch quantitative Methoden auf Beobachtungen beruhen können. Hier sind es jedoch ausschließlich qualitative Aspekte der Beobachtung, die zum Tragen kommen, da aufgrund der Unterschiedlichkeit und Individualität der beobachteten Beispiele aus dem Werk von *Sasha Waltz & Guests* quantitative Parameter zum einen, wenn überhaupt, nur schwer auszumachen wären und zum anderen – und entscheidenden – in Bezug auf die mit der Beobachtung verbundenen Interessen und Absichten, nicht relevant sind.

Im Fall qualitativer Beobachtungsforschung kommt in der obenstehenden Definition der absichtstragenden und durch das Forschungsinteresse motivierten (»purposefull«) Weise des Forschens mehr Gewicht zu als einer Systematik der Beobachtung (»systematic way to learn about a phenomenon of interest«).<sup>197</sup> Dabei besteht jedoch eine besondere Herausforderung in der Definition der Rolle der Beobachtenden; eine unabhängige Beobachtungsposition ist hierbei ausgeschlossen, da die Absichten und das Interesse der Forschenden in die Beobachtung einfließen, ja diese sogar motivieren. Um also neben den durch die Forschungsabsichten und das Interesse der Forschenden eingefärbten Perspektiven auch davon unabhängige Sichtweise zu berücksichtigen, werden einerseits Textquellen anderer Autor:innen für die Reflexion herangezogen und andererseits – was noch wichtiger ist – Personen aus dem Kontext des Forschungsgegenstandes, also aus dem Bereich des Schaffens und Werkes von *Sasha Waltz & Guests*, kommen selbst zu Wort.

Das Gespräch und die Offenheit für die Perspektive der anderen sind Teil des zuhörenden Beobachtens. In Bezug auf die befragten Akteur:innen des Tanzes – Sasha Waltz, Suzuki Takako und Sofia Pintzou – sind die Interviews als ergebnisoffene Befragung angelegt, die sich insbesondere an das Erleben und die Erfahrung der Interviewten richtet. Da hierbei auch die Perspektive der Fragenden preisgegeben wird und die Fragen offen genug sind, um das Gespräch nicht gezielt zu lenken, ergibt sich zumeist ein Dialog gleichwertiger Gesprächspartner:innen auf Augenhöhe; ein gemeinsames Gespräch anstelle eines Interviews. Wenngleich zu Beginn des Gesprächs gewisse Themenfelder und Fragen, die berührt werden sollten, klar waren, so ermöglichten es der offene Gesprächsrahmen und das dialogische Prinzip des Austauschs im Laufe des Gesprächs über die vorgesehenen Inhalte hinaus gemeinsam unerwartete Erkenntnisse zu erschließen. In diesem Fall offenbarten sich die Gespräche teilweise als Lernprozesse, die entweder an den Sokratischen Dialog anschließend implizites oder wahrnehmungsbezogenes Wissen zutage beförderten,<sup>198</sup> oder durch den wertungsfreien Ideen- und Gedankenaustausch gleichwertiger Gesprächspartner:innen, wie ihn Habermas oder Böhm beschreiben und worin ebenso ihre Auffassung der Rollenverteilung von Befragenden und Befragten deutlich wird: »Habermas's and Bohm's emphases on equity and open-mindedness (or the resistance to judgment) inform the researcher-participant relationship as collaborative instead of power-laden.«<sup>199</sup>

Die von mir in den Gesprächen eingenommene Rolle ist die einer informierten und mitfühlenden Fragenden, die jedoch insofern außenstehend ist, als dass sie an den besprochenen Ereignissen und Erfahrungen nicht beteiligt ist. Informiert und mitfühlend insofern, als dass ich aufgrund meiner eigenen Erfahrung im Tanz und dem Wissen der Architektur imstande bin, mir die beschriebenen Intensionen, Anliegen und Prozesse ebenso wie die gemachten Erfahrungen, die damit verbundenen somatischen Empfindungen und das Erleben im Tanz vorstellen zu können und die damit verbundenen verkörperten Erfahrungen zu kennen imstande bin.

Auch in den Gesprächen ist es mein Wissen aus Architektur *und* Tanz sind, das meine Empathie und Kenntnis prägt, sodass es selbstverständlich war auch hier ein transdisziplinärer Standpunkt ist, den ich einnehme, um somit die Perspektiven beider Disziplinen – ebenso wie daran anschließende Diskurse der Philosophie – einzuschließen, mit einander zu verweben und als zusammenwirkend zu begreifen.

---

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Costantino, Tracie E., in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, S. 212.

»The Socratic dialogue, which uses a questioning strategy to make the speaker aware of implicit knowledge or ways of thinking, is relevant to the interview in which the researcher asks a series of questions intended to draw forth a participant's knowledge or insight, or insight may be constructed during the dialogic exchange of the interview.«

<sup>199</sup> Ebd.

## TRANSDISZIPLINARITÄT

Nicht zwischen den Disziplinen, sondern über die Disziplinargrenzen hinweg zu forschen, ermöglicht die Vernetzung und Vermischung von Themenfeldern jenseits ihrer (oktroierten) disziplinären Trennlinien. In Bezug auf die dichotomische Trennung von Körper und Geist, wie sie die Philosophie-Geschichte lange propagiert hat, offenbaren transdisziplinäre Zugänge und philosophische Positionen die mit den Gedankenwelten der Phänomenologie, der Ästhetik und des Embodiment integrative Zugänge zur Wechselbeziehung und Verwobenheit von Körper und Geist. Sie machen deutlich, dass sinnliche und verstandesmäßige Erkenntnis nicht von einander zu trennen und vielmehr als zusammenhängend und einander bedingend zu denken sind.

Wenngleich Transdisziplinarität häufig an der gemeinsamen Arbeit von Akteur:innen unterschiedlicher Disziplinen und Tätigkeitfelder festgemacht wird, kann im Sinne der Definition von Matthias Bergmann und Engelbert Schramm, die »Transdisziplinarität als Prinzip integrativer Forschung« und »methodisches Vorgehen« beschreiben, das »wissenschaftliches und praktisches Wissen verbindet«, auch Individualforschung transdisziplinär angelegt sein. Interessant ist dabei, dass Transdisziplinarität weiter daran geknüpft ist, »dass Wissenschaft beziehungsweise Forschung sich aus ihren fachlichen, disziplinären Grenzen löst und ihre Probleme mit Blick auf ausserwissenschaftliche, gesellschaftliche Entwicklungen definiert, um diese Probleme disziplin- und fachunabhängig zu lösen«, wie es Jürgen Mittelstraß formuliert.<sup>200</sup> Für meine Arbeit bedeutet das, handlungspraktische Kenntnisse, wie das architektonische Entwerfen, um Erkenntnisse des Forschens zu erweitern und so Wissensstände des Forschens und Praktizierens aus dem Bereich des zeitgenössischen Tanzes, der Phänomenologie und Ästhetik zu integrieren.

Aufgrund der Integration unterschiedlicher Wissensformen – insbesondere jener aus den mitunter als konträr erachteten Feldern der Praxis und Theorie – ermöglicht transdisziplinäre Forschung das Befördern von Ergebnissen, die über vermeintliche Einschränkungen hinausreichen. Ihre Besonderheit besteht darin »reflexiv und selbstreflexiv« zu sein und Forschung als »gemeinsamen Lernprozess zwischen Gesellschaft und Wissenschaft« zu begreifen, wie es im Glossar des *Institute for Art Education* der Züricher Hochschule der Künste beschrieben ist.<sup>201</sup> Diese Verknüpfung von Lern- und Erkenntnisprozessen zwischen Gesellschaft und Wissenschaft prädestiniert transdisziplinäre Forschung dazu Themenfelder zu erforschen, die Wissensstände der Alltagserfahrung integrieren und die Gesellschaft betreffen und diese mit wissenschaftlichen Erkenntnisständen zusammenzubringen und zu einer eigenständigen, integrativen Wissensform zu vereinen.

Gewissermaßen als Sonderform transdisziplinären und qualitativen Forschens in diesem Sinne ermöglicht es die ästhetische Forschung restriktive Kategorisierungen, die mitunter als gegensätzlich dargestellt werden, wie Kunst und Wissenschaft, Ästhetik und Forschung, Intuition und Verstand oder Wahrnehmung und Erkenntnis aufzubrechen und disziplinäre Grenzen zu überkommen, um diese in neuer Weise miteinander in Beziehung zu setzen und zu vernetzen.

## ÄSTHETISCHE FORSCHUNG

Richtet sich der Blick weit zurück in die Philosophiegeschichte, so erscheint ästhetische Forschung als etwas Unmögliches, da sich eben diese Kategorien des Ästhetischen – der sinnlichen Wahrnehmung und des schöpferischen Gestaltens für das sinnliche Erleben – mit einer vernunftbasierten, der Logik folgenden Wissenschaftlichkeit in Widerspruch gesetzt werden. Die von Platon begründete und durch Philosophen wie René Descartes oder Immanuel Kant weiter ausgearbeitete Behauptung der Widersprüchlichkeit – »the dichotomous view of knowledge/truth versus perception« – verunmöglichte die Idee einer ästhetischen Forschung; »according to this dichotomy, aesthetic-based research is an oxymoron, that is, an impossibility«.<sup>202</sup> Eben diese Behauptung sind Akteur:innen der künstlerischen oder ästhetischen Forschung bestrebt aufzubrechen, um neue Wege der Wissenskonstitution zu beschreiten oder vielmehr diesen bereits gangbaren Wegen Anerkennung und Wertschätzung entgegenzubringen.

<sup>200</sup> Mittelstraß, Jürgen: 1998, S. 29–48, zit. n. <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/transdisziplinaritaet-3841>, abgerufen am 01.12.2022.

<sup>201</sup> <https://www.zhdk.ch/forschung/ehemalige-forschungsinstitute-7626/iae/glossar-972/transdisziplinaritaet-3841>, abgerufen am 01.12.2022.

<sup>202</sup> Bresler, Liora; Macintyre Latta, Margaret, in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, S. 12.

Anke Haarmann macht deutlich, dass es im Zusammenhang mit »Wissen, Forschung und Erkenntnis« grundsätzlich »um das Verhältnis des Menschen zur Welt« und die damit verbundenen Fragen geht »wie und mit welchen Mitteln [wollen] wir uns die Welt verständlich machen und auf welche Annahmen von Wahrheit [wollen] wir unser Verstehen und Handeln gründen«?.<sup>203</sup> Kurz, welche Denkweisen akzeptieren wir und was sind die Hintergründe, zu denen wir diese in Relation setzen? Diese Fragen betreffen »das künstlerische Forschen oder die Kunst als Wissensform« ebenso wie alle anderen Bereiche der Wissenskonstitution. Doch darüber hinaus ist die Frage nach der künstlerischen Forschung auch im Zusammenhang mit hochschulpolitischen Diskursen zu sehen, in denen sie sich gegenüber ablehnenden Stimmen behaupten muss oder gerade bestärkt wird. Um das Wissen der Künste als eine für die wissenschaftlichen Diskurse der Hochschulen angemessene Wissensform zu etablieren, »braucht das künstlerische Forschen, braucht die Kunst, die sich als Werkzeug der Einsicht versteht, eine *eigene* Methodologie, Genealogie und Praxologie, die sich auf die Geschichte, Heuristik und Praxis des spezifisch künstlerischen ›Erkennens und Argumentierens‹ konzentriert« und denen eine »epistemologische Ästhetik« zugrunde liegt, die anknüpft an die wissenschaftskritischen Diskurse zu Geschichte des Wissens und Forschens«, so Anke Haarmann weiter.<sup>204</sup> Den Wissensgewinn künstlerischer Praktiken und durch erlebte Erfahrung gewonnener Erkenntnisse offenzulegen, bedeutet diese als »epistemische Praktiken« zu begreifen.<sup>205</sup> Darin besteht die »Aufgabe der epistemologischen Ästhetik«, die »künstlerische Praktiken in Form von Arbeitsweisen und Verfahren als ein Forschen und tätiges Entfalten von Wissen« zu nutzen.<sup>206</sup> Grundlage dafür ist ein »Verschieben vom Werk zur Praxis«; sodass nicht länger die Frage nach dem ›was?‹ in der Auseinandersetzung mit Kunst den Fokus auf die Artefakte und Resultate des Kunstschaffens legt, sondern dass vielmehr nach dem ›wie?‹ gefragt und damit der Praxis- und Prozesscharakter in Kunst und Ästhetik in den Vordergrund rückt und so eine »Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Moment der Erkenntnis [beispielsweise in der Begegnung mit dem abgeschlossenen Werk, Anmerkung der Autorin] zum Prozess der Forschung« hin geschieht.<sup>207</sup>

Anhand der Ausführungen von Anke Haarmann wird einmal mehr deutlich, dass es zu kurz gegriffen wäre, Kunst grundsätzlich als Forschung zu deklarieren, dass wohl aber der künstlerischen Praxis stets Prozesse des Wissensgewinns eigen sind, die ein eigenes Wissen der Künste aufzeigen, das im Sinne einer künstlerischen Praxis als epistemologischer Ästhetik herausgearbeitet werden kann. Denn, wie Haarmann sagt, »der nach wie vor mächtige Werkkunstbetrieb sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass künstlerisches Forschen als Effekt und als Weiterentwicklung insbesondere der konzeptuellen Kunst eine fundamentale kulturgeschichtliche Relevanz hat« und eigene Wahrnehmungs- und Wissensformen befördert.<sup>208</sup> Was Haarmann fordert, ist eine »Praxologie der Erkenntnis«, die »Kunst als Einsichten generierende Reflexionspraxis« auffasst und »den Begriff der Forschung [...] von der Tätigkeit des Forschens her« versteht.<sup>209</sup> Dafür gelte es weiter die bisherigen Beispiele künstlerischen Forschens zu reflektieren, »um die *Methodologie* der forschenden Kunst deskriptiv, kasuistisch und immanent bestimmen zu können« um somit schließlich die »Kunst als Praxis des Forschens« mit all den Eigenheiten ihrer »originären Methoden, historischen Vorläufern, spezifischen Artikulationsformen und konkreten Handlungsweisen künstlerischen Forschens« anzuerkennen.<sup>210</sup> Hervorzuheben ist dabei, dass die Besonderheit dabei eben in der Vielfalt der Praktiken und Handlungsweisen künstlerischer Praktiken liegen, durch die – neben dem analytischen, reflektierenden und übergeordneten – stets ein im Tun und der Erfahrung verankertes Handlungswissen dieser Praktiken, das häufig auf implizite, verkörperte oder prä-reflexive Wissensformen zurückgeht, erschlossen wird.

Wenngleich ich mich bewusst gegen eine Form künstlerischen Forschens entschieden habe und mit meiner Arbeit auch den theoretischen Diskurs und die architekturphilosophischen Überlegungen zum Thema wiedergeben möchte, so gilt mein Interesse doch im Kern diesen Wissensformen, die als Wissensbelege ästhetischer Praktiken dem künstlerischen Schaffen eigen sind. Mit Anerkennung Epistemologie künstlerischer Praktiken – als Formen der Wissenskonstitution – wird eine Gegenüberstellung von Kunst

<sup>203</sup> Haarmann, Anke: 2019, S. 13.

<sup>204</sup> Ebd., S. 15.

<sup>205</sup> Ebd., S. 15.

<sup>206</sup> Ebd., S. 16.

<sup>207</sup> Ebd., S. 17.

<sup>208</sup> Ebd., S. 17.

<sup>209</sup> Ebd., S. 17.

<sup>210</sup> Ebd., S. 18.

und Wissen oder von ästhetischen Praktiken und Forschungstätigkeit, wie sie eingangs beschrieben wurde, hingefällig. Wissen nicht nur auf das abstrakte Denken, sondern auch auf mit dem Körper, mit ästhetischen Praktiken und der ästhetischen Erfahrung verbundene Wissensbestände als integrale Bestandteile davon *wie* wir wissen und *was* wir wissen, ernst zu nehmen, führt den Wissensbegriff der Wissenschaft näher an das uns in allen anderen Lebensbereichen selbstverständliche synthetisierende, aus vielschichtigen Quellen gespeiste und niemals von der Sinnlichkeit und Kenntnis unseres Körpers zu trennende Wissen heran.

Vor dem Hintergrund jüngster neurowissenschaftlicher, bewusstseinstheoretischer und wahrnehmungsphilosophischer ist es überdies unausweichlich, den Facettenreichtum unterschiedlicher Wissensformen anzuerkennen und insbesondere das Potenzial der bisher in der Forschung als sekundär oder irrelevant erachteten körperbasierten, sinnlichen oder impliziten Wissensbestände gerade in den Blick zu nehmen, da diese in vielen Zusammenhängen die eigentliche Grundlage für jegliche Form des Wissens bilden.

Es sind die im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert durch philosophische, neurowissenschaftliche und im Feld der Bewusstseinsforschung gewonnene Erkenntnisse, die deutlich machen, dass die Möglichkeiten der Wissensfindung eben dann limitiert wären, wenn sie nur aus einem Bereich des Denkens – beispielsweise dem vernünftigen Denken, wie es Descartes und Kant nahelegen – schöpften, sondern dass die Fähigkeit der Wissenskonstitution insbesondere in der Vernetzung unterschiedlicher Wissensformen – vernunftbasierter, kognitiver Denkleistungen ebenso wie implizite, intuitive und kreative Formen, abstrakter ebenso wie gefühls- und empfindungsbasierter, sich auf die eigene Wahrnehmung beziehender Erkenntnisse – liegt. Der Bewusstseinsforscher Antonio Damasio macht deutlich, dass Bewusstsein weder eine reine Leistung des Nervensystems, noch ohne seine Beteiligung zu denken sei, sondern dass es vielmehr aus physischen und sinnlichen Aspekten ebenso wie aus neuronalen zusammengeführt wird. Denn Bewusstsein, so macht er deutlich, erfordert »eine Fülle von Wechselwirkungen zwischen dem zentralen Teil des Nervensystems – dem eigentlichen Gehirn – und verschiedenen nicht zum Nervensystem gehörenden Teilen des Körpers.«<sup>211</sup>

»Der Körper bringt in die Ehe mit dem Nervensystem seine grundlegende biologische Intelligenz ein, jene nichtexplizite Fähigkeit, die über das Leben bestimmt [...] und ihren Ausdruck letztlich in Gefühlen findet. Die Tatsache, dass Gefühl sich nur dank eines Nervensystems vollständig verwirklichen kann, ändert nichts an dieser Realität.

Das Nervensystem steuert zu der Ehe mit dem Körper die Möglichkeit bei, Kenntnisse explizit zu machen; dazu konstruiert es die räumlichen Muster, die [...] *Bilder* darstellen. Nervensysteme tragen auch dazu bei, dem Gedächtnis die Kenntnisse zu vermitteln, die in Bildern repräsentiert sind; damit öffnet es den Weg für die Form der Bildmanipulation, die Reflexion, Planung, vernünftiges Überlegen und letztlich die Erzeugung von Symbolen sowie die Schaffung neuer Reaktionen, Artefakte und Ideen möglich macht.«<sup>212</sup>

Das Entstehen der inneren Welt, in der sich unsere Gedanken und Gefühle vollziehen, in der Abbilder unserer Wahrnehmung verkörpert sind und aus der unsere Imagination und Fantasie schöpfen, bedarf des Zusammenwirkens von Körper und Nervensystem. Wahrnehmung und Denken beziehungsweise Wissen sind also keineswegs als von einander getrennt zu verstehen, sondern als einander wechselseitig bedingende und gleichermaßen notwendige Komponenten, welche die Wissenskonstitution überhaupt erst ermöglichen.

Das heißt auch, dass ohne das Hineinwirken impliziter Wissensformen ein Explizit-Machen des Denkens ebenso wenig möglich wäre, wie ein Reflektieren der impliziten Kenntnis ohne ein abstraktes Denkvermögen. Dieses Zusammenwirken macht auch deutlich, dass vor allem ein Verknüpfen unterschiedlicher Denkweisen den Wissensgewinn befördern kann. Eben hierin liegt auch die Begründung für eine ästhetische Forschung, die demzufolge gut daran tut, transdisziplinär angelegt zu sein; »the emphasis on crossing intellectual and disciplinary boundaries proved to be a fertile ground for aesthetic-based research.«<sup>213</sup> Wobei die ästhetische Forschung über eine rein künstlerische Forschung insofern hinausreicht, als dass sie Aisthesis und Ästhetik, aber auch theoretisches Wissen der den durch sie verhandelten The-

<sup>211</sup> Damasio, Antonio: 2021, S. 29.

<sup>212</sup> Ebd., S. 29f.

<sup>213</sup> Bresler, Liora; Macintyre Latta, Margaret, in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, S. 12.

men zugrunde liegenden Forschungsfelder und eine übergeordnete Reflexion, die über die eigentliche künstlerische Praxis als epistemologische Ästhetik hinausreicht, einbezieht.

Um zu vermeiden, dass die Terminologie der ästhetischen Forschung synonym für künstlerische Forschung verwendet wird, hat sich zudem der Begriff »aesthetic-based research«<sup>214</sup> entwickelt, der den Körper und die sinnliche Wahrnehmung in den Fokus nimmt; »aesthetic-based research, grounded in perceptual awareness, turns to the significant role of the body as a reciprocal medium for negotiating understandings«.<sup>215</sup> Doch diese Forschungsperspektive, die den Körper ins Zentrum stellt, ist noch relativ jung; »the literature on the body as a key research medium and the investigation of ways of knowing through the senses are relatively new areas of scholarship«.<sup>216</sup> Umso mehr bedarf es hier auch weiterhin einigen Muts, um auf den Körper und sein Wissen zu vertrauen und Möglichkeiten aufzuzeigen, um dieses vermittelbar zu machen,

Im Sinne einer aktuellen ästhetischen Forschung, die sich der Herausforderung des Befragens des Körpers annimmt und berücksichtigt, dass neueste Erkenntnisse der Bewusstseins- und Wissensforschung nahelegen die unterschiedlichen Wissensformen und Wahrnehmungsweisen – Gedanken und Gefühle, Wahrnehmungen und Empfindungen, Gespür und Erkenntnis usw. – miteinander zu vernetzen, gilt es Wege zu eröffnen, die den Körper ausdrucksfähig machen und es ermöglichen *mit dem Körper* oder *durch den Körper* zu forschen und so implizite Wissensformen explizit machen zu können. Weiter gilt es generell verschiedene Wissensperspektiven miteinander zu verbinden und eine Abwertung von sinnlichem Erleben und daraus gewonnener Erfahrung, alltäglichen Einsichten und impliziten Wissensformen gegenüber abstraktem Denken und kognitiven Erkenntnissen zu vermeiden.

Das von Helga Kämpf-Jansen skizzierte Konzept einer ästhetischen Forschung schließt hier an und zeichnet sich grundlegend dadurch aus, dass es unterschiedliche Wissensformen integrativ miteinander verbindet und nicht additiv nebeneinander fügt, denn »Kern ästhetischer Forschung ist«, wie sie es im sechsten Punkt in *Ästhetische Forschung – fünfzehn Thesen zur Diskussion* formuliert, »die Vernetzung vorwissenschaftlicher, an Alltagserfahrungen orientierter Verfahren, künstlerischer Strategien und wissenschaftlicher Methoden«.<sup>217</sup> Dementsprechend schließt das ästhetische Forschen ästhetische Praktiken ebenso mit ein, wie ästhetische Erfahrungen und knüpft damit gewissermaßen an die Baumgarten'sche Definition von Ästhetik als eine »Lehre der sinnlichen Erkenntnis« an,<sup>218</sup> die also einerseits Erkenntnisse aus dem sinnlichen Erleben und Wahrnehmen (ästhetische Praktiken) und andererseits aus dem künstlerischen Hervorbringen und Gestalten (ästhetische Praktiken) schöpft. Die Besonderheit – und besondere Herausforderung – ästhetischer Forschung liegt darin begründet, dass Methode, Thema und Gegenstand des Forschens nicht scharf voneinander getrennt werden können, sondern dass auch diese vernetzt sind, ineinander wirken und miteinander ein dynamisches und relationales System bilden, welches auch systemisch – also als Netzwerk einschließlich seiner Wechselbeziehungen und Dynamiken – betrachtet werden muss.

Der Begriff ästhetischer Forschung, wie ihn Helga Kämpf-Jansen geprägt hat und wie er daran anschließend von weiteren Personen fortgeführt wurde, stammt aus dem Kontext der Kunstpädagogik, künstlerischen Vermittlungstätigkeit und ästhetischen Erziehung.<sup>219</sup> Nicht zuletzt aufgrund dieser Kontextualisierung beschreibt Kämpf-Jansen dieses Forschungsfeld als zwischen Alltagserfahrungen, künstlerisch-ästhetischen Praktiken und wissenschaftsmethodischem Vorgehen aufgespannt; denn es besteht wesentlich in der synthetischen Zusammenführung dieser unterschiedlichen Felder. Ein besonderes Anliegen ist es dabei, darauf zu bauen, dass »in Alltagserfahrungen [...] bereits wesentliche Handlungs- und Erkenntnisweisen vorgegeben [sind]«, so Kämpf-Jansen und betont, dass man »sich ihrer nur bewußt werden« muss.<sup>220</sup> Implizites Wissen explizit zu machen ist also Teil des Prozesses ästhetischer For-

---

<sup>214</sup> Ebd., S. 13.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Ebd.

<sup>217</sup> Kämpf-Jansen, Helga: 6. These, <http://talentecafe.de/wp-content/uploads/2015/05/15-Thesen-ästhetischer-Forschung.pdf>, abgerufen am 27.11.2019.

<sup>218</sup> Baumgarten, Alexander Gottlieb: 1750/58, zit. n. Kutschera, Franz von: 1988, S. 1.

<sup>219</sup> Vgl. Kämpf-Jansen, Helga: <http://talentecafe.de/wp-content/uploads/2015/05/15-Thesen-ästhetischer-Forschung.pdf>, abgerufen am 27.11.2019.

<sup>220</sup> Ebd.

schung, wobei ästhetische und künstlerische Praktiken insbesondere das Ausdrücken des Nicht-Sagbaren, Impliziten unterstützen.

Ästhetische Praktiken sind hier als weiter gefasst als künstlerische verstanden; ihnen ist neben den künstlerischen Tätigkeiten des schöpferisch, gestalterischen Hervorbringens das Inkludieren der rezeptiven Dimension des Erlebens eigen: Die Perzeption als Ausgangslage für das kreative Schaffen, die Konzeption und das erlebende Involviert-Seins in konzeptionellen Prozessen und Arbeitsweisen, die Konkretion von Artefakten und ihre sinnlich erlebenden Bezeugung sowie die Werkrezeption und das Empfinden und Erleben des Ausdrucks eines Werkes und sein Aufnehmen in persönlichen Eindrücken. Diese Unterscheidung von ästhetischen gegenüber künstlerischen Praktiken findet sich auch in den Texten von Alex Arteaga, der eine höhere Vielschichtigkeit des Ästhetischen gegenüber dem rein Künstlerischen betont; »I prefer to use the term ›aesthetic‹ rather than ›artistic‹ [...] in order to potentially include in the research process and method all kind of practices that might be performed acting aesthetically and not only those considered to be artistic, that is, accepted as part of the art system.«.<sup>221</sup> Wie bereits angedeutet, ist auch in diesem Sinne ästhetische Forschung etwas anderes als künstlerische Forschung und reicht insofern über diese hinaus, als dass sie nicht nur die Schaffensprozess und Artefakte der Prozesse künstlerischer Praktiken betrachtet, sondern ebenso die deren Gestaltung zugrundeliegenden sinnlichen Erkenntnisse, das implizite und verkörperte Wissen aus dem sie schöpfen und vor dessen Hintergrund sie antizipiert werden, zutage befördert.

In enger Verwandtschaft mit den Konzepten ästhetischer Forschung beschreiben Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Jörg Wiesel, Nicolaj van der Meulen in ihrem *Manifest der künstlerischen Forschung*<sup>222</sup> ihre Definition künstlerischer Forschung, wobei sie die Ränder, Säume und Verwebungen von künstlerischer Forschung und Ästhetik austarieren, indem sie betonen »Künstlerische Forschung steht und fällt nicht mit einer Verbindung zum Künstlerischen, sondern zum Ästhetischen«. Denn, wie sie weiter ausführen, hier seit »nicht das Attribut *Kunst* wesentlich, sondern der Begriff der *Aisthesis*, der sinnlichen Erkenntnis«.<sup>223</sup> Auch hier ist es den Autor:innen wichtig zu betonen, dass künstlerische Forschung keineswegs ein Gleichsetzen künstlerischen Schaffens mit einer forschenden Wissenskonstitution sein kann und sie betonen vielmehr »die Praxis erfordert die Theorie wie die Theorie die Praxis«. Weiter führen sie aus, dass die künstlerische Forschung jedoch »als *practice based research* [stumpf] bleibt [...], wenn sie ihre Reflexion und Reflexivität verweigert«.<sup>224</sup> Denn ästhetische Praktiken sind wörtlich genommen gleichermaßen künstlerisch hervorbringende (ästhetische) wie sinnlich wahrnehmende (aisthetische) Praktiken, deren Erforschen jeweils der übergeordneten Reflexion bedarf. Diese betrifft das Verfahren und den Prozess aisthetisch-ästhetischer Praktiken gleichermaßen wie deren Ergebnisse und wiederum deren Rezeptionen. Perzeption, Konzeption und Konkretion sind dabei wechselseitig miteinander verbunden und alle gleichermaßen intensiv an Reflexion und die Auseinandersetzung mit ihrem reflexiven Ineinander-Wirken gebunden.<sup>225</sup>

Anknüpfend an die für die Künstlerische Forschung zentrale *Aisthesis* als sinnliche Erkenntnis wird deutlich, dass eine vermeintliche Dichotomie von Theorie und Praxis hier keineswegs weiterhilft, sondern dass es vielmehr eines Bewusstseins für das reflexive In-einander-Greifen von theoretischem und Handlungswissen bedarf sowie der Aufmerksamkeit für die Eigenheiten ästhetischen Wissens. Dieses ›ästhetische Wissen« wird von den Autor:innen des *Manifest der künstlerischen Forschung* als eine eigene und eigenständige Wissensform definiert, die in Bezug auf andere Erkenntnisweisen und Wissensverständnissen nicht als »supponiert« zu betrachten sei.<sup>226</sup> Denn die sinnliche Erkenntnis der *Aisthesis* sei keineswegs als sprachlos zu verstehen, wie es häufig anschließend an Polanyis Definition des impliziten Wissen – als ein Mehr-Wissen als wir zu sagen wissen – angenommen wird, sondern es sei vielmehr zu betonen, dass ästhetische Praktiken unabhängig von einer möglichen oder unmöglichen Versprachlichung »selbst schon eine Explikation *mit* eigenen – anderen – Mitteln und *in* eigenen – anderen – Medien« als der

<sup>221</sup> Arteaga, Alex in: Gansterer, Nikolaus; Cocker, Emma; Greil, Mariella (Hrsg.): 2017, S. 263.

<sup>222</sup> Henke, Silvia; Mersch, Dieter; van der Meulen, Nicolaj; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg: 2020.

<sup>223</sup> Ebd., S. 18.

<sup>224</sup> Ebd., S. 25.

<sup>225</sup> Zum Begriff der *Reflexivität* in Architekturentwurf und -Forschung vgl. außerdem:

Buchert, Margitta, in: Voigt, Katharina; Graff, Uta; Ludwig, Ferdinand: 2021, S. 69–77.

<sup>226</sup> Henke, Silvia; Mersch, Dieter; van der Meulen, Nicolaj; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg: 2020, S. 31.

sprachlichen »induziert«, wobei »Tun (*Praxis*), Hervorbringen (*Poiesis*) und Können (*Techne*) [...] dabei auf besondere Weise ineinander [greifen]«. <sup>227</sup>

Die Eigenheit ästhetischer Forschung liegt demzufolge nicht nur in dem Schöpfen aus unterschiedlichen Disziplin- und Wissenskonzexten, sondern insbesondere in deren Vernetzen und Verweben und dem offenbaren komplexer systemischer Gefüge unterschiedlicher Handlungs- und Wissensfelder, die miteinander ein eigenständiges – keineswegs gegenüber anderer Wissenskonzexte als sekundär oder minderwertig zu betrachtendes – Erkenntnis- und Wissensgeflecht ergeben:

»Kern ästhetischer Forschung ist die Vernetzung vorwissenschaftlicher, an Alltagserfahrungen orientierter Verfahren, künstlerischer Strategien und wissenschaftlicher Methoden: Zusammen sind sie das große Reservoir, aus dem sich die Wege für die Realisation der Forschungsvorhaben entwerfen. Jeder Bereich hat traditionell spezifische Weisen, Methoden, Verfahren, Strategien, die gerade in ihrer Vernetzung auf besondere Weise produktiv werden.« <sup>228</sup>

Diese Vorstellung von Wissen als vernetztes Gewebe schließt an die von Donna Haraway herausgestellte Vorstellung von Wissen als ein situiertes Wissen im Sinne eines Netzwerks partialer Perspektiven an, wobei für Haraway eben dieses »sitierte Wissen« den Grundzug der von ihr beschriebenen »feministischen Objektivität« ausmacht. <sup>229</sup> Demzufolge berücksichtigt eine solche Wissensdefinition die Eigenheiten persönlicher Erfahrungs- und Wahrnehmungshorizonte und macht deutlich, dass Wissen stets örtlich, räumlich, zeitlich, verkörpert und subjektiv kontextualisiert ist. Eine davon unabhängige, vermeintliche Objektivität kann demzufolge nur Ergebnis von Objektivierungsprozessen sein, die eben dieses subjektive und kontextuelle Gebunden-Sein von Wissen negiert und übergeht. Haraway folgert daraus, dass »nur eine partiale Perspektive [...] einen objektiven Blick [verspricht]« und eben dieser im eigentlichen Sinne »objektive Blick«, so sagt sie weiter, »stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es auszuklammern«. <sup>230</sup>

Das Visuelle referenziert hier nicht etwa auf Praktiken visueller Kunstformen, sondern bezeichnet das einnehmen einer Perspektive, die Betrachtung eines Sachverhalts und das Beobachten wissensbefördernder Prozesse von einer bestimmten Warte – sämtlich Verfahren der Wissenskonstitution, die mit Eigenheiten des Visuellen assoziiert und sprachlich in deren Terminologien verankert sind. Diese Situietheit und Partialität, also die Verortung und Beschränktheit, von Wissen macht deutlich, dass dieses untrennbar mit seinen Urheber:innen und deren verkörpertem, sinnlichem In-der-Welt-Sein verwoben ist; »feministische Objektivität handelt von begrenzter Verortung und situiertem Wissen und nicht von Transzendenz und der Spaltung in Subjekt und Objekt«, wie Haraway sagt. <sup>231</sup> Demzufolge sind das eigene leibliche In-der-Welt-Sein, die individuellen Wissensstände persönlicher sinnlicher Erkenntnis und der eigene Erfahrungshorizont notwendige Voraussetzung und integraler Bestandteil situierten Wissens, dessen vielfältige partiale Perspektiven sich nur in der Verwebung zu Netzwerken verbinden. Dieses Wissen gründet auf dem Bewusstsein für das Gebunden-Sein jeder eingenommenen Perspektive an den für deren Sehen eingenommenen Standpunkt und den mit der Standortwahl verbundenen Prozess der Positionierung. <sup>232</sup>

Den Begriff der *Situation*, in der wir positioniert sind oder uns positionieren, hatte lange vor Donna Haraway bereits Simone de Beauvoir in ihren philosophischen Überlegungen und insbesondere in *Das andere Geschlecht* angesprochen. <sup>233</sup> Beauvoir macht deutlich, dass das eigene Sein – das sie als ein kontinuierliches *Werden* auffasste – stets durch den Kontext einer Person, durch ihre *Situation* – im soziokulturellen Kontext der Gesellschaft, in ihrer eigenen biographischen Entwicklung, vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen und in Bezug auf ihre subjektive Wahrnehmung – durch eine »Sicht von innen« auf sich selbst geprägt wird. <sup>234</sup> Die Situietheit von Wissen, Erleben und Erfahrung ist bei Beauvoir bereits sehr differenziert angelegt. Was Haraway darüber hinaus nachdrücklich verdeutlicht, ist die über die ei-

<sup>227</sup> Henke, Silvia; Mersch, Dieter; van der Meulen, Nicolaj; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg: 2020, S. 31.

<sup>228</sup> Kämpf-Jansen, Helga: 6. These, <http://talentecafe.de/wp-content/uploads/2015/05/15-Thesen-ästhetischer-Forschung.pdf>, abgerufen am 27.11.2019.

<sup>229</sup> Haraway, Donna: 1995, S. 80.

<sup>230</sup> Ebd., S. 82.

<sup>231</sup> Ebd., S. 82.

<sup>232</sup> Vgl. Ebd.: 1995, S. 84 f.

<sup>233</sup> Vgl. Kirkpatrick, Kate: 2020 [2019]; de Beauvoir, Simone: frz. Orig. 1949.

<sup>234</sup> Beauvoir, Simone de, in ihren Tagebüchern aus dem Jahr 1927, zit. n. Kirkpatrick, Kate: 2020 [2019], S. 213.

gene Person hinausreichende kontextuelle und innerhalb der unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Wissensbefunde der Person bestehende Vernetzung.

Das Vernetzen von Wissen gilt für die Vielheit unterschiedlicher partialer Perspektiven situierter Wissens ebenso wie innerhalb der individuellen Wissenskonstitution, in der es ebenfalls vielfältige Sichtweisen miteinander zu verbinden gilt, ohne diese zueinander in Dominanz- oder Hierarchieverhältnisse zu setzen. Dass unterschiedliche Wissensformen gleichwertig neben- und miteinander Bestand haben, sich mitunter sinnfällig ergänzen, teilweise aber auch einander ambivalent gegenüberstehen, liegt in der Natur der Vielfalt von Wissensformen. Und doch zeigt sich ein intensives Bestreben im Forschen eben diese vermeintlichen Ungereimtheiten auszugleichen und zu nivellieren, sodass eine wenig ambiguitätstolerante Vorstellung von akademischem Wissen entsteht.

Ein besonderes Potenzial ästhetischer Forschung – und einer der Gründe, warum sie auf der Suche nach neuen Denkformen und Sichtweisen so erhellend ist – liegt allerdings gerade darin, dass sie in besonderem Maß ambiguitätstolerant gegenüber der Vielheit von Wissensständen und der Verschiedenheit ihrer jeweiligen Eigenheiten ist. Denn, wie es Helga Kämpf-Jansen formuliert, »ästhetische Forschung führt zu anderen Formen der Erkenntnis«. <sup>235</sup> Auch Kämpf-Jansen beschreibt ein kontextuelles Gebunden-Sein unterschiedlicher Wissensformen und macht deutlich, dass die Besonderheit ästhetischen Forschens eben darin liege diese Unterschiedlichkeit insofern zu überkommen, als dass diese miteinander in Beziehung gebracht und vernetzt werden:

»Das Verknüpfen künstlerisch-praktischer Herangehensweisen mit vorwissenschaftlichen Handlungs- und Denkakten sowie mit wissenschaftlich-orientierten Methoden führt zu individuellen Erkenntnisformen, die sowohl rational sind, als auch vorrational, sowohl subjektiv als auch allgemein, sowohl über Verfahren künstlerischer Transformationen geprägt als auch über den dokumentarisch-fotografischen Blick, sowohl über verbal-diskursive Akte bestimmt als auch von diffusen Formen des Denkens tangiert. In dieser Bündelung bildet sich die aktuelle Diskussion über andere Formen der Erkenntnis jenseits der Vernunft ab, über andere Zugänge und ein anderes Begreifen der Welt.« <sup>236</sup>

Das Forschen zu vorwissenschaftlichen und aus der Alltagserfahrung schöpfenden Wissensständen stellt eine besondere Herausforderung dar, die – mit den Terminologien des »impliziten Wissens« oder »tacit knowledge« beschrieben – seit einigen Jahren vermehrt in den Fokus der Architektur- und Kunstforschung rückt. Da sinnliches Erleben und darauf aufbauende implizite wie explizite Erkenntnisse zutiefst in Leiblichkeit und Körperwissen verankert sind, kommt dem Körper besondere Bedeutung für das Wahrnehmen und Entwerfen von Architektur zu. Weiter wird darin das besondere Potenzial des Körpers deutlich, um implizite Prozesse des Wahrnehmens, Verarbeitens und Erkennens durch ihn zum Ausdruck zu bringen.

Die besonderen Potenziale ästhetischer Forschung für die Architekturdiziplin liegen eben in dieser Verknüpfung unterschiedlicher Wissensformen und dem Zusammenführen alltäglicher und wissenschaftlicher, durch ästhetische Praktiken und theoretische Forschung erarbeiteter Episteme. Bemerkenswert ist, dass ästhetisches Forschen und die Auseinandersetzung mit Befunden ästhetischen Wissens in der oben beschriebenen Weise für die Architekturdiziplin gerade deshalb wertvoll sind, da hier ein Verschieben von den Ergebnissen hin zu den ästhetischen Prozessen und ein Bewusstsein für die Vielfalt unterschiedlicher Arten des Wissens betont wird. Aspekte, die in der Handlungspraxis der Architekturdiziplin als selbstverständlich gelten und doch nur schwer eine profunde Verankerung im methodischen Kanon der Architekturforschung finden, rücken in der ästhetischen Forschung in den Mittelpunkt: So beispielsweise die Analyse mit zeichnerischen oder grafischen Mitteln, das durch unterschiedliche Entwurfstechniken, -werkzeuge und -medien beförderte konzeptuelle, typologische, strukturelle oder ästhetische Entwickeln eines architektonischen Denkens oder die große wissensgenerative Kraft des Körpers sowie deren jeweilige Diskurse. Sei es die Handwerklichkeit des Skizzierens und Zeichnens, des Modellbaus und der Konstruktion tektonischer Details, oder seien es die Sinnlichkeit und das verkörperte Wissen, die das Architekturleben ebenso wie dessen Antizipation im Entwurf sowie das ihnen zugrunde liegende physische

<sup>235</sup> Kämpf-Jansen, Helga: 15. These, <http://talentecafe.de/wp-content/uploads/2015/05/15-Thesen-ästhetischer-Forschung.pdf>, abgerufen am 27.11.2019.

<sup>236</sup> Ebd.



Denken ebenso wie deren diskursive Einbettung und theoretische Reflexion; sie sind sämtlich als Aspekte ästhetischen Forschens zu begreifen und eröffnen ein Forschungsgebiet, das den Eigenheiten der Architekturdisziplin besonders differenziert entsprechen kann.

Erstere, auf den Entwurfsprozess, seine Methoden, Techniken und Medien bezogenen Aspekte sind insofern sehr interessant, als dass sie gerade in der akademischen Lehre der Architekturdisziplin häufig einen ausgeprägten thematischen Schwerpunkt ausmachen und somit stark im Selbstverständnis der Disziplin verankert sind. Auch wenn sie bedauerlicher Weise vorrangig als auf den Architektorentwurfsprozess und die daraus hervorgehenden Artefakte ausgerichtet und weniger in Bezug auf ihre wissenskonstitutive Funktion anerkannt und etabliert werden. Um die Möglichkeiten dieser ästhetischen Praktiken als architektonische Arbeitsweisen für die Architekturforschung und -wissenschaft verstärkt herauszustellen, wird noch einiges an Grundlagenforschung und an vertiefender Forschung, die im Einzelnen exemplarische Aspekte dieses weiten Feldes genuin architektonischer Wissensformen kartiert, notwendig sein, um die Chancen, die dieses Wissen birgt, besser greifen zu können.<sup>237</sup> Und doch habe ich mich dagegen entschieden, dieser Aufgabe mit meiner Arbeit nachzugehen, sondern ich greife hier vielmehr den zweiten Themenkomplex zur Wissensgenerativität des Körpers und der Bedeutung verkörperten Wissens für die Architekturdisziplin auf.

In einem ästhetischen Forschungsansatz sehe ich für meine Arbeit außerdem die Gelegenheit verschiedenartige Wissensformen und die Einsichten unterschiedlicher Wissensfelder zusammenzubringen, um mich so den aus deren Zusammenwirken hervorgehenden Einsichten anzunehmen. Um die Beobachtungen meiner eigenen Erfahrung in den ästhetischen Praktiken der Architektur und des zeitgenössischen Tanzes ebenso wie die im Rahmen meiner Lehrpraxis zur Wechselbeziehung von Körper und Architektur gewonnenen Erkenntnisse, als auch die Ergebnisse der intensiven Auseinandersetzung mit den zum Thema gegebenen Wissensdiskursen und dem Werk von *Sasha Waltz & Guests* zusammenbringen zu können, ist die ästhetische Forschung, wie Helga Kämpf-Jansen sie beschreibt, eine Methode *par excellence*, da sie eben nicht wie ein rein künstlerischer oder eine rein theoretischer Forschungsansatz in einem *Entweder-oder* der Ursprungsintension und Ausrichtung des Forschens besteht, sondern sich gerade durch ein *Sowohl-als-auch* auszeichnet:

»Ästhetische Forschung nutzt die im Bereich des Ästhetischen zur Verfügung stehenden Wege als Produktions-, als Aneignungs-, Erfahrungs-, und Erkenntnisweisen: die Möglichkeit des Künstlerisch-Produktiven bzw. Ästhetisch-Praktischen also einerseits wie die Verfahren, die sich auf Denken, auf Sprache und auf gegebene Diskurse beziehen – die wissenschaftlichen Arbeitsweisen also.«<sup>238</sup>

Es ist in diesem Sinne eine hybride Methode, die unterschiedliche Wissenskontexte ebenso einbindet wie verschiedene Verfahren der Wissensbildung. Eben darin liegt ihr Reiz für die Architekturdisziplin im Allgemeinen und für meine Arbeit im Einzelnen: dass sie es erlaubt in Forschungsfeldern diverser und mitunter ambivalenter Wissensstände ein Miteinander verschiedener Arbeits- und Erkenntnisweisen sowie verschiedener Perspektiven der Wissenskonstitution nicht nur auszuhalten, sondern sich gerade durch dieses auszeichnet. Das heißt, dass sie vielmehr aus der Reibung, den Rändern und Widersprüchen disziplinärer Forschungs- und Wissensmonopole neue Denk- und Erkenntnisweisen schöpft, als aus deren Schnittmengen, Übereinstimmungen und Kongruenzen. Überdies erlaubt sie es daran anschließend auch, verschiedene Forscher:innenperspektiven einzunehmen und so übergeordnete, abstrakte Beobachtungen und konkrete, subjektiv und situativ verankerte Individualerfahrungen der »Produktions-, [...] Aneignungs-, Erfahrungs- und Erkenntnisweisen« zusammenzuführen.<sup>239</sup> Damit entsteht die Möglichkeit, verschiedene Grade einer unterschiedlich starken persönlichen Involvierung oder Distanz zur Forschung einzunehmen und miteinander in Beziehung zu bringen, ohne dass sie in Konkurrenz treten oder an einander gemessen würden, sondern indem sie sich gerade durch ihre jeweiligen Eigenarten auszeichnen.

Diese Möglichkeit hat mir die Chance eröffnet, einen authentischen Forschungszugang zu finden, der es mir erlaubt meine verschiedenen persönlichen Wissenshintergründe und Interessen in einer Weise zu verbinden, die sie als gleichwertig in Bezug auf ihre Produktivität der Wissenskonstitution anerkennt, ohne ihre Unterschiedlichkeit ausgleichen oder negieren zu wollen. Es war ein Prozess intensiver Auseinander-

<sup>237</sup> Vgl. hierzu Graff, Uta, in: Voigt, Katharina; Graff, Uta; Ludwig, Ferdinand: 2021, S. 11–20.

<sup>238</sup> Kämpf-Jansen, Helga: 2001, S. 133.

<sup>239</sup> Ebd.

setzung und des Verwerfens von Vorbehalten – eigener ebenso wie in der Wissenschaftsgemeinschaft verankerter – der mich schließlich zu einem Vorgehen ästhetischen Forschens sowie zur Anerkennung der Vielfalt von Wissen und der Pluralität wissensgenerierender Praktiken geführt hat.

## INVOLVIERUNG

Mein Forschen erfolgt also nicht von distanzierter oder unbeteiligter Warte, sondern schließt – im Gegenteil – gerade meine persönliche Erfahrung der Tätigkeit in Forschung, Praxis und Lehre der Architektur und des zeitgenössischen Tanzes mit ein. Vor dem Hintergrund meines eigenen Wissens aus der künstlerischen Praxis als Tänzerin und Choreografin sind mir die Arbeitsweisen und Werke von *Sasha Waltz & Guests* in anderer Weise nachvollziehbar, als sie es bei der Rezeption aus einer unbeteiligten Zuschauer:innenperspektive wären. Die Beobachtung, Wahrnehmung und das In-Beziehung-Treten mit der Architektur und dem Raum durch den Körper und die Bewegung, und das Bewusstsein für das leibliche Spüren und körperliche Empfinden sinnlichen Erlebens, sind aufgrund meiner eigenen Erfahrung der Körperarbeit ausgeprägter und differenzierter, als sie es ohne diese Kenntnis wären.

Erfahrungen und Erkenntnisse meiner eigenen künstlerischen Praxis als Choreografin und Tänzerin fließen ebenso in diese Arbeit ein, wie die Befragung der Konzeptions- und Handlungsperspektive von *Sasha Waltz* und Tänzer:innen ihrer Compagnie, da mich nicht nur das Ergebnis des künstlerischen Prozesses, sondern insbesondere dieser Prozess selbst, die ihm zugrundeliegenden Fragen und Arbeitsweisen interessieren. Insbesondere aus dem tänzerischen Tun und den improvisatorischen und choreografierten Auseinandersetzungen mit konkret-räumlichen Situationen lassen sich nach meiner Einschätzung das Potenzial des Körpers für die Architekturdiziplin und sein Wissen über den Raum und die an den Raum gehegten Gestaltungsabsichten und -bedürfnisse erschließen. Darüber hinaus wirkt mein Tätig-Sein im Tanz insofern in die Lehre und Forschung der Architektur hinein, dass sich mir damit Arbeitsweisen des zeitgenössischen Tanzes und somatischer Praktiken erschlossen haben, die maßgeblich zu meiner heutigen Perspektive des Nachdenkens über und des Gestaltens von Architektur beigetragen haben. Erst in der vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Tanz, und dem damit einhergehenden verstärkten Einblick in das facettenreiche und differenzierte Wissen des Tanzes über die Beziehung von Körper und Raum, ist mir deutlich geworden wie wenig präsent und wie nachrangig die Rolle des Körpers in der Architekturdiziplin angelegt ist. Es hat mich – vor dem Hintergrund des Reichtums verkörpernten Wissens erschüttert, mir bewusst zu werden, wie wenig Aufmerksamkeit seiner Physis, seinem sinnlichen Erleben, seiner verkörpernten Verankerung von Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellungskraft sowie sein antizipatorisches Potenzial der Vergegenwärtigung von Wahrnehmungsvorstellungen für Visionen des Künftigen in der Perzeption, Konzeption, Konkretion und Rezeption von Architektur beigemessen wird. Es ist eher die Regel als die Ausnahme, ein Architekturstudiums und die weitere, daran anschließende praktische oder akademische Tätigkeit als Architekt:in erfolgreich zu bestreiten, ohne je mit dem Körper und dem ihm eigenen Wissen konkret in Berührung zu kommen. Und doch ist es selbstverständlich, in dieser gesamten Zeit aus seinen Potenzialen als Sensorium und Medium architektonischen Wissens zu schöpfen, ohne sich seiner zentralen Rolle darin je bewusst zu sein.

Diese Diskrepanz aufzuzeigen und Wege zu eröffnen, um sie zu überkommen und so die implizit angewandten und als der Architekturkompetenz inhärent aufgefassten Involvierungen des Körpers und seines Wissens konkret und explizit zu machen, sind ein zentraler Beweggrund für mich, mich diesem Thema in der Forschung anzunehmen. Ich habe mich mit dieser Arbeit einerseits auf die Suche nach architekturtheoretischen und -praktischen Positionen begeben, welche ausgewählte oder vielfältige Aspekte der Körperlichkeit und des Körper-Seins berücksichtigen und es mir andererseits zur Aufgabe gemacht das reichhaltige Wissen des Tanzes über die Wechselwirkung und -beziehung von Körper und Raum exemplarisch anhand des Werkes von *Sasha Waltz & Guests* herauszuarbeiten und dessen Potenziale für die Architekturdiziplin zu erschließen.

Forschungsmethoden des »aesthetic-based research« stehen außerdem in Zusammenhang mit der Anforderung, dem Wissen und Ausdruck des Körpers und dem sinnlichen Erleben der Befragten besondere Bedeutung beizumessen und die Aussagefähigkeit in der Auswertung und Interpretation zu berücksichtigen; »aesthetic-based inquiry attends to how the body forms and informs the processes of data collecting

(e.g., interviewing, observing), interpreting, and analyzing«. <sup>240</sup> So sehr ich dieses Anliegen teile, so groß sind doch die Herausforderungen, vor die es mich im Verlauf dieser Arbeit immer wieder gestellt hat.

Ein Weg, um diesem Anliegen nachzukommen, ist es aus meiner Sicht, das sinnliche Erleben und den Körper der Leser:innen explizit anzusprechen. Ich beschreibe diesen Weg, indem ich mich dafür entschieden habe für ausgewählte Passagen anhand von konkreten Wahrnehmungseinladungen zusätzlich zu dem Gesagten einen somatischen zu den verhandelten Inhalten zu eröffnen. In den geführten Interviews habe ich mich darauf fokussiert, das körperlich-sinnliche Empfinden der Interviewpartnerinnen zu befragen und sie einzuladen, ihre Empfindungen und ihr Erleben zu verbalisieren. Körpersprache und Ausdruck ihres Körpers während des Gesprächs sind nicht in die Gesprächsdokumentation und -Reflexion eingeflossen. Das ist insbesondere dem Umstand geschuldet, dass ich meine Interviewpartner:innen nicht konkret anhand von – oder im gar im Moment – ihrer konkreten Erfahrung des Tanzes befragt habe, sondern sie im gemeinsamen Gespräch zurückblickend und in Bezug auf eine Vielzahl verschiedener tänzerischer Erlebnisse ihre Wahrnehmungsperspektive reflektiert haben.

## CROSSMAPPING

Das Aufgreifen unterschiedlicher Perspektiven ermöglicht es neue Sinn- und Bedeutungszusammenhänge herzustellen. Die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen hat das Entdecken neuer Lesarten vor dem Hintergrund unterschiedlicher Wahrnehmungskontexte als Methode umrissen, die sie als *Crossmapping* bezeichnet. <sup>241</sup> Anknüpfend an Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* arbeitet sie unterschiedliche Aspekte künstlerischer Positionen durch ein komparatistisches In-Beziehung-Setzen mit anderen heraus. Dabei bedingt sich die Lesart durch die Wahl der für die Gegenüberstellung oder den Vergleich herangezogenen weiteren Positionen. Dabei begibt sich Bronfen für die Wahl der zusammengestellten Positionen zunächst auf die Suche nach Gemeinsamkeiten – sei es in der Ausdrucksform, der Thematik oder der Machart des jeweils herangezogenen Werks. Im Weiteren zeigt sie dann anhand der vergleichenden Betrachtung neue Blickwinkel auf, die es ermöglichen durch die Gegenüberstellung oder den Vergleich mit anderen künstlerischen Positionen etwas neu zu sehen, erweiterte Sinnzusammenhänge herzustellen und herauszuarbeiten, was sich zeigt, wenn ein Kunstwerk in Beziehung mit einem anderen gesehen wird. Aus dem wechselseitigen Lesen oder Betrachtung ergeben sich so neue Lesarten und Betrachtungsweisen:

»I call the comparative readings these essays present crossmappings so as to underscore my own heuristic concern in offering a cartography of image formulas that are of both an aesthetic and a theoretic nature. I am, however, less interested in uncovering established influences between certain moments in different texts than in finding a similarity in the concerns they revolve around. Crossmapping, thus my claim, produces a cognitive site, which, like art, intervenes in the cultural imaginary. Furthermore, I understand my theoretical concepts, taken primarily from the domain of semiotics and psychoanalysis, as critical metaphors, which unfold their own visuality. I thus compare texts of different medialities along the axis of a shared visual language, so as to confront the visuality of both narrative texts as well as critical concepts with the narrative quality of images. At the same time, my comparison is concerned with their common will to formalization (or aesthetic shaping), as this transfers resilient affects into effective signs«. <sup>242</sup>

Aus der Betrachtung des einen vor dem Hintergrund des anderen ergibt sich eine Überlagerung, die es ermöglicht Neues zu sehen. Bemerkenswert ist dabei, dass Elisabeth Bronfen, wie sie sagt, stets nach einem gemeinsamen Anfangspunkt oder einer verbindenden Ausgangslage sucht, um verschiedene Werke miteinander in Beziehung zu bringen, während für die Medialität der herangezogenen Werke eine relativ hohe Freiheit besteht und diese durch ihre Überlagerung außerdem durchaus ihre Charakteristika und Ausdrucksformen erweitern oder verschieben können. Die Möglichkeit, etwas in neuem Kontext anders sehen zu können, macht sich Elisabeth Bronfen zu Eigen, um aufzuzeigen, wo Gemeinsamkeiten und Spuren der Verbindung einzelner Werke herausgestellt und wie deren Perzeption durch ihr Einbetten in übergeordnete Sinn- und Wahrnehmungszusammenhänge neu kalibriert werden kann. Ebenso, wie es anhand des von ihr als exemplarisch für ihre Arbeitsweise zugrunde gelegten *Mnemosyne Atlas* von Aby Warburg deutlich wird, entscheidet sich Elisabeth Bronfen im Schaffen der Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen künstlerischen Positionen gegen eine klassische zeitgeschichtliche Einordnung son-

<sup>240</sup> Bresler, Liora; Macintyre Latta, Margaret, in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, 13.

<sup>241</sup> Bronfen, Elisabeth: 2023 [2009].

<sup>242</sup> Ebd., S. 2f.

dern begibt sich bewusst auf die Suche nach anderen Spuren, die künstlerische Werke verbinden. In diesem Sinne ist das Crossmapping eine Wahrnehmungsschulung, die dazu anregt bestehende Betrachtungsregime und Lesarten zu überkommen und sich in neuer Weise den Werken zuzuwenden, die – in anderen Zusammenhängen gelesen – neue Wahrnehmungsschichten offenbaren. Dort, wo Wahrnehmungen tradiert und wenig Spielraum für Offenheit und eine unvoreingenommene Sichtweise gegeben sind, eröffnet das Crossmapping neue Möglichkeiten und kann als Handwerkszeug dienen, um die eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten herauszufordern:

»I understand crossmapping above all as a practice in reading, in which theoretical and aesthetic apprehensions of our cultural imaginary prove to be mutually implicated. While theory seizes upon certain cultural concerns that have already played themselves out in the arena of aesthetic formalization, we need critical metaphors to draw our attention to the resilient afterlife these artistic creations have had, as well as to work out their continual relevance for contemporary culture.«<sup>243</sup>

Diese Kontinuität künstlerischer Positionen und ihr aktives Aufgreifen in der Gegenwart – ihr Vergegenwärtigen aus der Kunstgeschichte heraus in einen derzeitigen lebensweltlichen Zusammenhang der Jetztzeit der Betrachtung – verstärkt die Möglichkeit, an diese anknüpfen, sie weiterdenken und erweitern zu können. Crossmapping als »practice of reading«<sup>244</sup> und generell als eine Praxis aufzufassen, verdeutlicht, dass die künstlerische Arbeit keineswegs als an sich gegeben definiert werden muss, sondern auch als impulsgebend für daran anknüpfende Wahrnehmungs-, Handlungs- oder Gestaltungspraktiken sein kann. In diesem Sinne sind es gerade Praktiken des Vermischens und des wechselseitigen Schärfens, die sich im Crossmapping offenbaren und die es erlauben durch die Verbindung unterschiedlicher Aspekte und ihr Lesen im Zusammenhang die einzelnen Aspekte sowie ihr Zusammenwirken in neuer Weise zu entdecken.

Was Elisabeth Bronfen für das Crossmapping beschreibt, greife ich als transdisziplinäre Betrachtungsweise auf und nutze diese Forschung, um durch den Tanz die Architektur und durch die Architektur den Tanz in anderer Weise und aufs Neue zu sehen. In der wechselseitigen Betrachtung und Verknüpfung ergeben sich auch hier neue Sichtweisen, die es erlauben Themen beider Disziplinen durch ihr Miteinander-in-Beziehung-Setzen in anderer Weise zu sehen. Wie bei der Überlagerung unterschiedlicher Schichten macht es dabei einen Unterschied, ob ich diese von der einen oder der anderen Richtung her betrachte: Nehme ich also beispielsweise das Wissen des Tanzes als Ausgangspunkt, so rückt dieses in den Vordergrund und ich nehme auch in Bezug auf die Architektur eine vom Tanz ausgehende Perspektive ein. Umgekehrt zeigt sich mir der Tanz in anderer Weise, wenn ich tänzerische Arbeitsweisen oder Ergebnisse von der Warte der Architektur aus betrachte. Eine durch die Architekturperspektive bedingte Betrachtungsweise des Tanzes wird stets Themen der Architektur im Tanz suchen und damit den Fokus der Betrachtung auf die Räumlichkeit, die Materialität, die Tektonik, die räumliche Konstellation oder die Raumbeziehungen der Tänzer:innen legen. Eine stärkere Vermischung ergibt sich dann, wenn gemeinsame Aspekte beider Disziplinen als in deren sich überlagernde Kontexte eingebettet aufgefasst werden: So wird im Verlauf der Arbeit insbesondere in Bezug auf den Körper deutlich werden, welche vielfältigen Facetten des Körpers sich offenbaren, wenn die diesbezüglichen Wissenskontexte der Architekturdisziplin und des zeitgenössischen Tanzes überlagert werden und wie wertvoll es sein kann, gerade aus deren Ineinander-Wirken neue Aspekte der Körper aufzuzeigen. Dabei geht es nicht nur um ein Verknüpfen der Denk- und Arbeitsweisen beider Felder, sondern insbesondere um deren Crossmapping in Bezug auf bestimmte Aspekte, die ihnen gemeinsam sind und sie verbinden und zu denen sie doch unterschiedlicher Zugänge eröffnen, sodass sich aus deren Crossmapping neue oder erweiterte Perspektiven ergeben. Insbesondere sind es die Aspekte von Körper und Raum, die beide Disziplinen miteinander gemein haben und die durch ein Crossmapping der unterschiedlichen Perspektiven geschärft und differenziert herausgearbeitet werden können. Ebenso wie sich in meiner persönlichen Erfahrung die Kenntnis beider Felder überlagert, vermischt und mitunter ineinander verschwimmt, untersuche ich im Sinne des Crossmapping insbesondere dieses Ineinander-Wirken und die sich daraus ergebenden Erkenntnisse – sowohl für die Architektur, als auch für den Tanz und insbesondere für deren Schnittmenge und Überlagerung.

---

<sup>243</sup> Bronfen, Elisabeth: 2023 [2009], S. 3.

<sup>244</sup> Bronfen, Elisabeth: 2023 [2009], S. 3.

### I.5.1 VORGEHEN

Am Beginn meiner Forschung stand die Auseinandersetzung mit der einschlägigen Literatur zum Thema, wobei ich mich in ästhetikphilosophische und phänomenologische – insbesondere architekturphänomenologische – sowie in tanz- und architekturwissenschaftliche Quellen vertieft habe. Dabei wurde mir besonders deutlich, dass meine persönliche praktische Erfahrung in Architektur und zeitgenössischem Tanz es mir ermöglichte, die abstrakten Gedankenwelten dieser Diskurse anhand exemplarischer Erfahrungen für mich greifbar zu machen. Implizites- und Handlungswissen der eigenen Praxis ermöglichten es mir die philosophischen Konzepte mit konkreten Anwendungsfeldern zu verbinden. Neben der Reflexion dieser Wissensstände vor meinem eigenen Erfahrungshorizont, ist es mir ein Anliegen mit dieser Arbeit überdies Zugänge zu dem in der tänzerischen Praxis verankerten, somatischen und durch seine konkrete Erfahrbarkeit exemplarischen Wissens zu eröffnen – was sich im Einblick geben in mein Erleben anhand von Wahrnehmungsbeobachtungen ebenso wie in dem Erlebbar-Machen somatischer Empfindungen durch die Scores der Wahrnehmungseinladungen niederschlägt.

Neben meiner individuellen Auseinandersetzung habe ich ausgewählte Quellentexte im Rahmen meiner Lehrtätigkeit mit den Masterstudierenden der Architektur an der Technischen Universität München in drei aufeinanderfolgenden Seminaren diskutiert. Neben der Lektürearbeit bildete die Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung – und im Verlauf des dreiteiligen Seminarzyklus vermehrt mit körperbasierten und somatischen Praktiken – den zweiten Schwerpunkt dieser Lehrveranstaltungen.<sup>245</sup>

Aus der vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Wissen des Körpers und den unterschiedlichen Weisen des Körper-Seins wurde deutlich, dass es nicht *den Körper* an sich gibt, der dieser Arbeit zugrunde gelegt werden kann, sondern dass es unterschiedliche »Modi des Körpers« zu unterscheiden gilt, die mit verschiedenen Körper-Beziehungen der Architektur einhergehen.<sup>246</sup> Außerdem werden im Weiteren die verschiedenen »Körper in der Architektur« im Verlauf der Architekturgeschichte thematisiert, die diese anhand von Analyse und Reflexion der bisherigen Wissensstände und deren Interpretation in Bezug auf ihre Bedeutung für die Architekturdisziplin herausarbeiten. Als körperbezogene Pendanten dieser unterschiedlichen Körper und Weisen des Körper-Seins in der Architektur, werden anschließend die jeweilige dazugehörige »Architektur des Körpers« vorgestellt, die aus den verschiedenen Rollen des Körpers in der Architektur resultieren und dieser werden überdies als somatisch erlebbare Körper-Architekturen durch Wahrnehmungseinladungen erfahrbar gemacht. Diese Kapitel geben meine Reflexion des bisherigen Wissensstands wider und belegen meine Sichtweise der vielfältigen Wechselbeziehungen von Architektur und Körper.

An die herausgearbeiteten »Körper in der Architektur« und die entsprechende »Architektur des Körpers« als deren Pendant anschließend, werden im dritten Teil generell die »Relationen des Körpers« herausgearbeitet und dabei konkret, anhand ausgewählter Beispiele des Werkes von *Sasha Waltz & Guests* die sich aus der Wechselbeziehung der herausgearbeiteten »Körper in der Architektur« und der jeweils mit diesen korrespondierenden »Architektur des Körpers« ergebenden »Dialoge zwischen Architektur und Körper« aufgezeigt. Dabei galt es eine diesen Aspekten entsprechende Auswahl aus dem Gesamtwerk von *Sasha Waltz & Guests* zu treffen, die in besonderer Weise Aufschluss über den tänzerischen Umgang mit der Architektur gibt und Erkenntnisse darüber zulässt, was sich davon für die Architekturdisziplin lernen lässt und die aus den Erkenntnissen der in den Kapiteln »Körper in der Architektur« und »Architektur des Körpers« herausgearbeiteten Prinzipien gefolgerte Weisen des tänzerischen Bezugnehmens auf die Architektur zu finden.

Innerhalb des Gesamtwerks geraten zu diesem Zweck insbesondere die Dialoge-Projekte in den Fokus, anhand derer das Spüren, Nachzeichnen und Zum-Ausdruck-Bringen der im Erleben der Architekturen evozierten Empfindungen mit dem Körper deutlich wird. Es sind gewissermaßen Prinzipien des In-Beziehung-Tretens von Körper und Architektur und des Auffassens der Architektur als Impulsgeberin für den Tanz, die anhand bestimmter Szenen der Dialoge-Projekte herausgearbeitet werden. Diese Zusammenstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern folgt dem Bestreben möglichst vielfältige Beispiele für das *Verkörpern*, das *mit dem Körper in Beziehung treten* oder das *durch den Körper Erfahren* von Architektur zu verdeutlichen. Das Gros der raumbezogenen Aspekte im Tanz wird exempla-

<sup>245</sup> Vgl. Voigt, Katharina; Roy, Virginie, in Ebd. (Hrsg.): 2021, S. 115–161.

<sup>246</sup> Vgl. hierzu II.1 MODI DES KÖRPERS.

risch anhand der Auseinandersetzung mit dem *Neuen Museum* vorgestellt, da es sich hier um die klassische und klarste der Architekturen handelt und der Bezug weniger auf Themen des Gebäudes lag, wie beispielsweise im *Jüdischen Museum* oder im *MAXXI*, sondern auf der konkreten Architektur, ihrem architektur- und kunsthistorischen Kontext sowie der Charakteristik des assemblagehaften Zusammenfügens des historischen Bestands und der zeitgenössischen Ergänzung.

Neben den Dialoge-Projekten, die sich vorrangig öffentlichen Gebäuden und insbesondere Kulturbauten in der tänzerischen Auseinandersetzung annehmen, werden ausgewählte Beiträge aus dem »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« betrachtet, die während des Lockdowns 2020 in den Privaträumen der Tänzer:innen entstanden. Anhand von Leitfragen gestützten Interviews mit offenen Fragestellungen wurde die Choreografin Sasha Waltz zur Konzeptionsperspektive, ihrer Intension und Arbeitsweise befragt. Takako Suzuki, die seit Gründung Compagnie *Sasha Waltz & Guests* 1993 beständiges Ensemblemitglied ist und bereits zuvor Anfang der 1990er-Jahre mit Sasha Waltz zusammenarbeitete, gab im Gespräch Einblick in die Handlungsperspektive als Tänzerin und ihr eigenes Architektur- und Körpererleben im Tanz. Im Gespräch mit Sofia Pintzou standen ihr Aufgreifen des choreografischen Materials von *Sasha Waltz & Guest* und ihre persönliche Auseinandersetzung mit dem architektonischen Raum im Rahmen ihres Beitrags zum »*Tanztagebuch*« im Zentrum.

## II. DIMENSIONEN DES KÖRPERS

Es gibt nicht *den* Körper, der mit Architektur und Raum in einer bestimmten Weise in Beziehung tritt. Vielmehr sind es vielfältige und verschiedene, teils widersprüchliche Dimensionen des Körpers, die einander und ihrer Umgebung, Räumen und Lebenswelten stets *auf eigene Weise* begegnen. Auch in Bezug auf die Architektur – ihr Erleben, ihre Gestaltung und ihre Machart – sind es unterschiedliche Dimensionen des Körpers zu denen diese in Beziehung tritt: Eine Dimension des Körpers ist strukturelles, formales oder physiognomisches Vorbild der Architektur, eine andere maßgebend für architektonische Elemente oder den Maßstab eines Gebäudes oder eines städtischen Gefüges. Eine betrifft die Akteur:innenschaft des Erkundens, Agierens und Handelns im Raum. Eine weitere das Sich-Bewegen im Raum, das Ausgreifen in den Raum oder das Füllen des Raumes, sei es mit Bewegung oder durch reine Anwesenheit und Präsenz. Weiter ist es eine sinnliche Dimension des Körpers; der Körper als Sensorium, als Medium des Erkundens und des Erlebens von Architektur, als ein sinnlicher und sinngebender Körper – empfindend, empfindsam oder empfindlich. Ein aufnehmender Körper, der Erfahrungen verinnerlicht und dem Erlebnis als Spuren eingeschrieben oder in dem Erinnerungen bewahrt und verkörpert sind. Ein Körper, der durch Eindrückliches geprägt ist und vielfältige Möglichkeiten birgt um Eindrücke unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.

Begreifen und Erfassen sind wörtlich eine sensomotorische, sinngemäß eine erkennend-sinngebende Hinwendung des Körpers zu der ihn umgebenden Lebenswelt. Wohingegen sich der Körper in Gesten, Gebärden und Zeichen ausdrückt und so Verinnerlichtes nach außen kehrt. Die sensorische oder sinnliche Dimension des Körpers betrifft nicht nur das gegenwärtig erlebte, sondern auch das Vergegenwärtigen früherer Erlebnisse in der Erinnerung sowie die Antizipation künftigen Erlebens, indem der Fundus erlebter Erfahrung überhaupt erst dessen Imaginieren ermöglicht. Indem das Erleben bestimmter architektonischer Situationen, Atmosphären und Räume sich im Kontext gesammelter Erfahrungen verortet und auf diese Bezug nimmt, ist es überhaupt erst möglich, neue Architekturen und deren Erleben im Architektorentwurf vorweg zu nehmen. Da Gefühle raumbezogene Empfindungen evozieren, lassen sich die sinnlichen und emotionalen Wirkweisen erdachter Räume im Entwurfsprozess antizipieren. »[Hermann] Schmitz [...] spricht in seinem Raumverständnis nicht nur von dem geometrischen, mathematischen Raum, sondern von einem Leibraum und Gefühlsraum«, so Charlotte Uzarewicz. Und sie präzisiert im Weiteren, dass Gefühle tatsächlich räumlich sind, denn »wenn ich mich freue, spüre ich etwas anderes, als wenn ich traurig bin. Das sind räumliche Dimensionen des Volumens. Ich fühle mich erleichtert oder bedrückt, erhoben oder eingeengt«. <sup>247</sup>

Als Medium sammelt und bewahrt der Körper Wissen, das verkörpert und ihm eingeschrieben ist und welches er unmittelbar selbst ausdrückt oder in anderen Ausdrucksformen – beispielsweise in Sprache, Schrift oder Zeichnung – vermittelt. Wobei es sich bei den somatischen, körperbasierten und sensomotorischen Prozessen des Sprechens, Schreibens oder Zeichnens ebenfalls um verkörperte und motorische Praktiken handelt.

Nicht nur die Beziehungen des Körpers zu Architektur und Raum umfassen vielfältige Dimensionen, sondern auch der Körper selbst: sei er objekthaft und materiell, durchlässig und porös, raumhaltig oder massiv, leiblich oder körperhaft. Anhand von »58 Indizien über den Körper« <sup>248</sup> zeigt Jean-Luc Nancy eindrucksvoll die Vielheit eines jeden Körpers auf und eröffnet so unterschiedliche Perspektiven, die sich ergänzen oder zueinander fügen, einander konträr oder gar widersprüchlich gegenüberstehen. Sie betreffen den Körper selbst, die Verkörperung von Wahrnehmungs- und Seins-Zuständen sowie die Relation mehrerer Körper zu einander. Ausgewählte Indizien über den Körper sind den Kapiteln als thematischer Auftakt und Impuls vorangestellt.

Dieser Teil der Promotion eröffnet – anknüpfend an Jean-Luc Nancy – unterschiedliche Perspektiven des Körpers und geht der Beziehung verschiedener Indizien des Körpers zu Architektur und Raum nach. In einem ersten Kapitel werden unterschiedliche *Modi des Körpers* sowie deren diskursive Kontexte, kon-

<sup>247</sup> Uzarewicz, Charlotte im Gespräch in: Voigt, Katharina: 2021, S. 329.

<sup>248</sup> Nancy, Jean-Luc: 2017 [2000], S. 7–31.

zeptuelle oder theoretische Grundsätze und ihre Verankerung in Raum- und/oder körperbezogenen Praktiken nachgezeichnet und herausgearbeitet. Diese Sammlung von Betrachtungen unterschiedlicher Seins-Weisen des Körpers bildet eine Grundlage für die weitere Arbeit und wird dementsprechend nicht mit einem globalen Anspruch auf Vollständigkeit erörtert, sondern nimmt insbesondere die jeweilige Beziehung von Körper und Raum sowie die Bedeutung des Körper-Modus für den Architekturdiskurs in den Blick. Im zweiten Kapitel dieses Teils werden Rolle, Bedeutung und Relevanz der *Körper in der Architektur* betrachtet und Dimensionen des Körpers in Architekturpraxis und -diskurs im Verlauf der Baugeschichte beleuchtet. Hier wird keine chronologische Entwicklung nachgezeichnet, sondern es werden unterschiedliche Körper-Vorstellungen und Dimensionen des Körpers sowie die ihnen entsprechenden Architekturpositionen vorgestellt. Das dritte Kapitel beschreibt unterschiedliche Facetten des Körpers und deren Impulsgeben für künstlerische, performative oder räumliche Praktiken und Werke. Der Titel *Perspektiven des Körpers* ist hier bewusst gewählt, da es sich hier um Seins-, Handlungs- und Erlebnisperspektiven handelt und nicht etwa um externe Zuschreibungen im Sinne von *Perspektiven auf den Körper*. Das Körper-Sein wird aus unterschiedlicher Perspektive in den Blick genommen. Dieser Teil schließt mit dem vierten Kapitel *Räume des Körpers*, das die Räumlichkeit und die Raumbeziehungen des Körpers der vorbeschriebenen Modi und Perspektiven des Körpers vorstellt.

Anhand der *Modi des Körpers* werden unterschiedliche Konzepte zu (Da-)Seinsformen des Körpers vorgestellt. *Körper in der Architektur*, *Perspektiven des Körpers* und *Räume des Körpers* erörtern in Teilkapiteln ausgewählte Dimensionen des Körpers. Dabei nehmen jeweils Unterkapitel gleicher Ordnungszahlen die gleiche Dimension in den Blick: III.1.1 KÖRPER ALS VORBILD und III.2.1 FORMKÖRPER nehmen sich der gleichen Dimension des Körpers aus unterschiedlichen Blickwinkeln an, ebenso III.1.2 KÖRPER ALS MASSSTAB, II.2.2 PHYSISCHER KÖRPER, und so weiter. So ergibt sich mit einem Lesen der Unterkapitel gleicher Ordnungszahlen und dem Überspringen dazwischenliegender Unterkapitel die Möglichkeit für eine Dimension des Körpers deren Einbindung in den Architekturdiskurs, deren Beziehung zum Raum und die dieser Beziehung zugrunde liegende Perspektive des Körpers sowie die dementsprechenden Raumtypologien oder spatial-konkreten Räume des Körpers nachzuvollziehen. Das chronologische Lesen bietet im Gegensatz dazu die Möglichkeit zu jeder Dimension unterschiedliche Blickwinkel einzunehmen und zu jedem der eröffneten Felder die Facetten und Ambiguitäten des Körpers zu erkunden. Diese sind ebenso wie die von Jean-Luc Nancy angeführten »*Indizien des Körpers*« keineswegs widerspruchsfrei, sondern zeigen das vielfältige Spektrum möglicher Körper- und Raum-Verständnisse auf und machen nachvollziehbar, dass es sich bei Körper und Raum um relationale Kategorien handelt, die maßgeblich durch die jeweils eingenommene Perspektive ergebenden Sichtweise mitbestimmt werden.<sup>249</sup>

## UNMITTELBARKEIT UND MEDIALITÄT

Das Benennen von Dimensionen, Perspektiven oder Relationen des Körpers, von Aspekten oder Indizien des Körper-Habens und Körper-Seins beinhaltet stets einen medialen Prozess des Übertragens; Empfindungen, Sensationen, Erlebnisse usw., die den Körper unmittelbar betreffen, werden verbalisiert oder visualisiert, in Sprache, Text oder Zeichnung vermittelt. Hierin liegt eine besondere Herausforderung, die Denker:innen und Theoretiker:innen, Künstler:innen und Praktiker:innen immer wieder zu überwinden versucht haben, indem sie den Körper selbst in Erlebnisbeschreibungen ›sprechen‹ lassen oder die Präsenz, Bewegung, Geste oder Handlung des Körpers wählen, um diesen zum Ausdruck zu bringen. Arbeitsweisen der künstlerischen Forschung zu körperbasierten Disziplinen wie dem zeitgenössischen Tanz und den Performing Arts eröffnen hier eine kontinuierlich wachsende Sammlung möglicher Formen der Wissenskonstitution und -vermittlung mit dem Körper. Der Körper in Bewegung, wie er im Tanz – insbesondere im zeitgenössischen Tanz und in somatischen Praktiken – im Zentrum steht, offenbart weitreichende Potenziale unvermittelter Ausdrucksformen körperbasierter Erlebens-, Erkennens- und Wissens-

<sup>249</sup> Zur Relationalität von Raum vgl. Hark, Sabine: 2015, S. 156; zur Relationalität des Leibes vgl. Hermann Schmitz: *Der Leib*, de Gruyter Verlag, Berlin 2011, S. 6; zit. n. Böhme, Gernot: *Leib*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2019, S. 27.



formen: »nicht *über* den Körper [schreiben], sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.«<sup>250</sup>

Einen solchen Versuch des »Den-Körper-Schreibens« unternimmt Sofia Neuparth mit dem kleinen Büchlein *movimento escrito em estado de dança* (»im Zustand des Tanzes geschriebene Bewegung«), in dem sie Körper, Bewegung und Welt gleichermaßen als Prozesse stetigen Hervorbringens und wechselseitigen (Re-)Figurierens beschreibt:

»Die kontinuierliche Schaffung von Körper-Begegnung, der Beleg, dass das Geschehen dazwischen stattfindet, die Berücksichtigung der permanenten Veränderung, welche die Begegnung impliziert, das eingestimmte Hören auf die Bewegung, auf die Bewegung, die den Körper selbst schafft, auf die Bewegung des Körpers in der Schaffung von Welt, auf die Bewegung der Schaffung von Welt selbst, auf die Bewegungswelt, die kontinuierlich Körper schafft.«<sup>251</sup>

Dabei gilt es, das eigene Körper-Sein ebenso zu bezeugen, wie die Begegnung des Körpers mit dem umgebenden Raum der Lebenswelt und die Körper-Erfahrung des In-Bewegung-Seins und des Bewegt-Seins. Sofia Neuparth eröffnet damit ein dynamisches und in kontinuierlicher Veränderung begriffenes Körper-Verständnis, nach dem Körper erst in der Begegnung mit sich selbst und der Welt überhaupt entsteht. Weiter ist dieses Erleben von Körper und Welt nicht nur als dynamisch zu verstehen, sondern konkret an Bewegung gebunden, wobei sie die Bewegung selbst als »Implikation Körper zu sein«<sup>252</sup> beschreibt. Damit benennt sie eine Bedingung und ihre zwangsläufige Konsequenz in einem und eröffnet so das gesamte Spektrum der Bewegungsmöglichkeit für einen Körper, der erst in der Bewegung seine sämtlichen Aspekte entfaltet. Eine entsprechende Korrelation besteht ebenso für die Bewegung und den Raum. Entsprechend Maurice Merleau-Pontys These, dass wir den Raum erst in der Bewegung vollständig erleben, erscheinen auch architektonischer Raum und menschlicher Körper in ebendieser Bedingtheit; es bedarf des Durchwegens eines Raumes, um ihn in Gänze erfahren zu können, bzw. des Umschreitens eines architektonischen Körpers, um diesen vollständig begreifen zu können.<sup>253</sup> Für den Körper im Raum gilt also die eigene Bewegung als Implikation Körper zu sein. Für den architektonischen Körper hingegen wird das Aufnehmen von Bewegung in seinem Innern, deren Einschließen und Konturieren die Implikation Architektur zu sein.

Jean-Luc Nancy macht in Bezug auf das Denken über den Körper deutlich, dass es auch hier ein unweigerliches Verwoben-Sein des Körpers und des Denkens gibt, die sich nicht voneinander trennen lassen: »Im Denken über den Körper zwingt der Körper das Denken immer weiter, immer *zu* weit: zu weit, als daß es noch Denken ist, doch nie weit genug, dass es Körper wäre.«<sup>254</sup> Im Bewusstsein der Verknüpfung des Körpers und des Denkens erläutert Nancy weiter:

»Daher ergibt es keinen Sinn von Körper oder von Denken als voneinander losgelöst zu sprechen, als ob sie jeder für sich irgendeinen Bestand haben könnten: Sie *sind* nur ihr gegenseitiges Berühren, die Berührung ihres Einbruchs voneinander und ineinander. Diese Berührung ist die Grenze, der Zwischenraum der Existenz.«<sup>255</sup>

Körperbasierte Arbeitsweisen und Praktiken, wie beispielsweise jene des zeitgenössischen Tanzes, bergen das besondere Potenzial ein physisches Denken oder Denken des Körpers zu erschließen und Dank der Unmittelbarkeit seines zum Ausdruck-Bringens mit und durch den Körper ein erweitertes Spektrum der Zugänge zum Körper als spürendes und empfindendes, wahrnehmendes und denkendes, ausdrückendes und gestaltendes Medium zu erschließen. Bewegung, Geste und Gebärde sind dabei unvermittelte Ausdrucksformen des Körpers. Das Verinnerlichen, Empfinden, Berührt-Sein, Aufnehmen, Erfassen, Begreifen oder Ergriffen-Sein nur einige der schier endlosen Facetten des erlebenden, denkenden und mit seiner Umgebung und sich selbst in Beziehung stehenden Körpers, der sich in der Welt bewegt und

<sup>250</sup> Nancy, Jean-Luc: 2014 [2000], S. 14.

<sup>251</sup> Neuparth, Sofia: 2014, S. 6; »a criação contínua de corpo-acontecimento, a evidência de que o acontecimento acontece no entre, a consideração da deformação permanente que o encontro implica, a escuta afinada do movimento, do movimento que cria corpo em si, do movimento corpo na geração de mundo, do movimento da criação do mundo em si mesmo, do movimento-mundo que continuamente cria corpo.«

<sup>252</sup> Neuparth, Sofia: 2014, S. 5; »*movimiento. a implicação em ser corpo*«.

<sup>253</sup> vgl. Maurice Merleau-Ponty: 1966 [1945].

<sup>254</sup> Nancy, Jean-Luc: 2014 [2000], S. 39.

<sup>255</sup> Ebd., S. 39 f.

von der Welt und anderen Körpern bewegt ist; »bewegungstechnische und choreographische Praktiken gestalten Existenzweisen des Körpers im und als Raum«. <sup>256</sup>

Die Wechselbeziehung von Körper, Raum und Bewegung ist keineswegs an sich gegeben, sondern ihrerseits dynamischen Veränderungen und Entwicklungen unterworfen. Die unterschiedlichen Dimensionen des Körpers gehen mit konzeptionellen oder strukturellen Bedingungen für ihnen entsprechende Räume und Bewegungsweisen einher. Das Erleben von Körper, Raum und Bewegung entfaltet sich in deren Zusammenspiel. Selbst- und Weltempfinden formen sich in Relation zueinander. In Bezug auf die Architektur beschreiben Alban Janson und Florian Tigges »die Wechselwirkung von Bewegungsfigur« und als »konstitutiv für die architektonische Gestik« und führen weiter aus, dass es räumliche Situationen gibt, »die in ihrer ganzen Atmosphäre von einem gestischen Impuls getragen sind, sodass durch den dynamischen Ausdruck der baulichen Gestalt bestimmte Bewegungen angeregt werden«. <sup>257</sup>

Für den Körper bedeutet dies, dass sich verschiedene Aspekte der Räumlichkeit und des Raumbezugs ebenso darin wiederfinden, wie das eigene Körper-Sein in räumlichen Beziehungen zum Ausdruck kommt: Ob ein Körper als massiv und seine Physis als materiell und undurchdringlich angenommen oder er als semipermeable Membran eines durchlässigen, porösen und passagenreichen Filterkörpers erlebt wird, ist ebenso ausschlaggebend für die damit verbundene Selbst- und Weltwahrnehmung. Wie wir den Körper und wie wir den Raum erleben, ist also wechselseitig bedingt und bedingend. Bestimmte Weisen den Körper zu erleben – aber auch Sichtweisen auf und Verständnisse von Körper – prägen das respektive Verhältnis dieses Körpers zu seiner Umwelt. Andererseits sind die Weisen des Raum- und Welt-Erlebens prägend dafür wie der eigene Körper erlebt und welches Welt- und raumbezogene Verständnis des Körpers dem zugrunde gelegt wird.

Dennoch unternimmt dieser Teil den Versuch, zunächst die Einzelheiten dieser komplexen Zusammenhänge und relationalen Gefüge herauszustellen und die unterschiedlichen Dimensionen des Körpers nachzuzeichnen, die sie eröffnen. Nachfolgend werden unterschiedliche Dimensionen des Körper-Seines, der Vorstellung von Körper und der Raumbezogenheit des Körpers herausgearbeitet. Im Zentrum dieser Überlegungen steht der Körper und auch sein Eingebunden-Sein in den lebensweltlich raum-zeitlichen Kontext der Umwelt wird mit Fokus auf den Körper selbst betrachtet. Der anschließende Teil zu *Relationen des Körpers* wird die hier nachfolgend erarbeiteten Dimensionen dann miteinander in Beziehung setzen, ihre Beziehungen reflektieren und künstlerische Praktiken und Positionen zur Gestaltung der Wechselbeziehung von Körper und Raum vorstellen.

---

<sup>256</sup> Huschka, Sabine in: Hauser, Susanne; Weber, Julia (Hrsg.): 2015, S. 345.

<sup>257</sup> Janson, Alban | Tigges, Florian: 2013, S. 41.

## II.1 MODI DES KÖRPERS

In diesem Kapitel werden unterschiedliche Modi des Körpers beschrieben. Es werden deren diskursive Kontexte, konzeptuelle oder theoretische Grundsätze und ihre Verankerung in Raum- und/oder körperbezogenen Praktiken nachgezeichnet und herausgearbeitet. Dabei wird eine Sammlung von Betrachtungen zu Körpermodi zusammengetragen, welche die Ausgangsbasis für die nachfolgenden Erörterungen zum Körper in der Architektur, zu Perspektiven und Räumen des Körpers sowie zu Relationen des Körpers bildet. Dementsprechend sind die nachfolgend beschriebenen Modi des Körpers nicht mit einem globalen Anspruch auf Vollständigkeit vorgestellt, sondern ausgerichtet auf die jeweilige Beziehung von Körper und Raum sowie die Bedeutung eines Körper-Modus für den Architekturdiskurs. Es geht also nicht darum, einen generellen Überblick über alle denkbaren Modi des Körpers zu geben, sondern eben diejenigen hervorzuheben, die von besonderer Bedeutung für das Nachdenken über den Körper in der Architektur – als ein die gebaute Lebenswelt erlebender Sinneskörper und als Voraussetzung und Orientierungspunkt für den Architekturentwurf – sind und Aufschluss darüber geben können, wie der Körper bisher in der Architekturdiziplin verankert und welche Potenziale sich für die Intensivierung insbesondere der Verankerung des sinnlich, somatisch erlebenden Körpers für eine künftige Erweiterung der Körper-Diskurse in der Architektur ergeben.

Der Blick richtet sich auf sechs verschiedene Modi des Körpers oder des Körper-Seins: Zuerst wird der Körper im Modus des *Corpus* betrachtet; als Sammlung unterschiedlicher Körperteile und Sinne, aber auch von Wissen, Erfahrung und Erinnerung, weiter als *Corpus* im Sinne des Gehäuses und Klang-Körpers, mit dem Körper und Umwelt miteinander in Resonanz treten und schließlich als *Corpus* eines Wissens-Körpers oder des Körper-Wissens. Als zweites wird der Modus des *Leibes* anhand der ihn begründenden Konzepte der Phänomenologie dargestellt und insbesondere seine Bedeutung für die Architekturdiziplin und deren Bezugnehmen auf ein leibliches Körper-Sein und Welt-Erleben herausgestellt. Als drittes wird demgegenüber die introspektive Perspektive des *Soma* als Modus des »von innen, durch Selbstwahrnehmung wahrgenommenen Körpers«<sup>258</sup> vorgestellt, wo über die im Begriff des Leibes bereits verankerte Integration des Körper-Seins das Körper-Erleben als ein Teil des Welt-Erlebens mit dem Körper noch stärker akzentuiert wird.

Die nachfolgend herausgearbeiteten Modi betreffen vor allem die sinnlichen, dynamischen und lebendigen Welt-Beziehungen und werden insbesondere hinsichtlich ihrer Möglichkeiten zur Anwendung und Einbindung in den Architekturentwurf und die Gestaltung der gebauten Umwelt untersucht. Das Interesse am Körper – als *Corpus* im Sinne eines Resonanzkörpers sowie als Sammlung verkörpernten Wissens, an somatischem Erleben und Wissen –, an der Leiblichkeit als Voraussetzung und Gegenstand der Architekturwahrnehmung, an der Verkörperung als Form des Verinnerlichens und Ausdrückens sinnlicher Eindrücke oder an der Sinnlichkeit der Wahrnehmens und Gestaltens gilt deren Bedeutung für die Architektur und als Grundlage für neue Formen des Gestaltens, welche von der Individualität, Subjektivität und Eigenheit verkörperter Identitäten ausgeht. Damit zielt es auf eine Architekturpraxis ab, die sich an ganzheitlichen Welt- und Gesellschaftsvorstellungen orientiert, diese jedoch nicht intellektuell sondern physisch erfahrbar und zugänglich machen möchte.

---

<sup>258</sup> Hanna, Thomas, zit. n. Streiter, Anja: <https://www.somatische-akademie.de/de/de-home/unsere-geschichte>, abgerufen am 26.06.2022.

## SEINSWEISEN DES KÖRPERS

*Modus* ist hier entsprechend der im Duden für den Bereich der Philosophie angegebenen Definition als »Art und Weise [des Seins, Geschehens]; [Da]seinsweise« verstanden.<sup>259</sup> Als *Seinsmodus* wird weiter »die Art und Weise« beschrieben, »wie etwas nach der Kategorie der Modalität ist, d. h. ob es möglich, wirklich oder notwendig ist«. <sup>260</sup> Als *Seinsweise* ist »die Art, wie etwas Seiendes existiert« benannt; »ob als etwas Reales oder Ideales, die Realität oder Idealität«. Dabei bildet die Seinsweise den konzeptionellen Überbau der ihr untergeordneten Seinsmodi, »denn es kann etwas real oder ideal möglich, wirklich oder notwendig sein«. <sup>261</sup> Im Spannungsfeld des In-der-Welt-Seins und des Selbst-Seins differenzieren sich also unterschiedliche Daseinsweisen und eröffnen ein Spektrum unterschiedlicher Formen des Körper-Habens und Körper-Seins. Introspektive und extrospektive Perspektiven offenbaren unterschiedliche Modi des Körpers.

Eine Weise des Körper-Seins wird im phänomenologischen Begriff der Leiblichkeit wiedergegeben – im Unterschied zur Körperlichkeit –, die Doris Schumacher-Chilla als relationale Modi des Mensch-Seins herausarbeitet; »Menschen haben einen Körper und sind Körper. Das Besondere liegt in der Bezugnahme beider Modi«. <sup>262</sup> Dabei ist der Modus der Leiblichkeit ein Selbst-Welt-Verhältnis, da »als Leib im phänomenologischen Sinn«, wie Schumacher-Chilla formuliert, »der Mensch Angelpunkt der Perspektiven [ist], mit denen er die reale Welt und alle Gegenstände wahrnimmt«. <sup>263</sup> Erst aus der »leiblichen Perspektive« lässt sich überhaupt »von Gegenständen sprechen«, im Sinne dem Leib entgegenstehenden Dingen, als Widerstände gegenüber dem Leib, die erfasst und begriffen, berührt und erfahren werden können. In Bezug auf den eigenen Körper beschreibt *Leiblichkeit* eine verinnerlichte Perspektive, die in Bezug auf die Welt einen sinnlichen Zugang eröffnet, jedoch eine von außen auf sich selbst gerichtete Perspektive ausschließt; »als sehender oder berührender Leib ist er nicht in der Lage, selber gesehen oder berührt zu werden«. <sup>264</sup> Schumacher-Chilla führt weiter aus, dass die »von Plessner<sup>265</sup> hervorgehobenen beiden Modi des Menschen, zum einen die exzentrische Position des Körper-Habens, die das zielgerichtete Handeln in der Welt verbürgt, wie die andere, der gegebenen Existenz als Körper im Körper, welche der exzentrischen Position vorgeordnet ist« jedoch nicht den von »René Descartes konstruierten Dualismus der Trennung von Körper und Geist« überwinden. Doch die Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys – »in kritischer Weiterentwicklung der Phänomenologie Edmund Husserls« – bietet zwei Kernpunkte, welche die »Gegenüberstellungen und Verkürzungen in der Erklärung des zweifachen Körpers« vermeiden: <sup>266</sup>

»Erstens handelt es sich um eine Beschreibung des Leibes, die am Rande der wissenschaftlichen Paradigmen von Philosophie und Psychologie diesen vorangeht, ihren empiristischen und intellektualistischen Epistemem nicht verfällt, sondern ursprünglich ist. Zweitens und über die Beschreibung des Leibes hinaus liefert Merleau-Ponty eine Philosophie, die die traditionellen Kategorien von Subjekt und Objekt, Form und Inhalt, Aktivität und Passivität in Frage stellt. Der Modus der Leibgebundenheit besagt in seiner lebenslangen, permanenten Präsenz, »daß ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, daß er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt mit mir ist«. <sup>267</sup> Diese Situation bestimmt das Weltverhältnis dahingehend, dass Welt und Körper unmittelbar miteinander verwoben sind.« <sup>268</sup>

Der Leiblichkeit und dem »Modus der Leibgebundenheit« kommt in diesem Kapitel insofern besondere Bedeutung zu, als dass hier in besonderem Maß sinnliche und perzeptive Dimensionen des Körpers angesprochen sind, die markant sind für die weitere Arbeit und vielen der nachfolgenden Überlegungen zugrunde liegen, denn, wie Doris Schumacher-Chilla diesbezüglich ausführt, »der Körper ist entsprechend der Erfahrung der Welt in Außen-, Innen- und Sozialwelt strukturiert«. <sup>269</sup>

<sup>259</sup> Dudenredaktion: Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Modus>, abgerufen am 28.06.2022.

<sup>260</sup> Regenbogen, Armin; Meyer, Uwe: 2013, S. 595.

<sup>261</sup> Ebd., S. 596.

<sup>262</sup> Schumacher-Chilla, Doris: <https://www.kubi-online.de/artikel/koerper-leiblichkeit>, 2012/13, abgerufen 28.06.2022.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Plessner, Helmuth: 1982, zit. n. Schumacher-Chilla, 2012/13.

<sup>266</sup> Schumacher-Chilla, Doris: <https://www.kubi-online.de/artikel/koerper-leiblichkeit>, 2012/13, abgerufen 28.06.2022.

<sup>267</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966, S. 115, zit. n. Schumacher-Chilla, 2012/13.

<sup>268</sup> Schumacher-Chilla, Doris: <https://www.kubi-online.de/artikel/koerper-leiblichkeit>, 2012/13, abgerufen 28.06.2022.

<sup>269</sup> Ebd.

## AMBIGUITÄT

Dementsprechend sind Modi in diesem Kapitel sowohl als Weisen des Körper-Seins als auch als Weisen des In-der-Welt-Seins angesprochen, oder sowohl als Weisen des Körper-Habens als auch als Weisen des Wahrnehmens der Welt als Gegebenheit; Daseins- und Erlebensweisen. Die wechselseitige Beziehung von Körper und Welt wird anhand von Merleau-Pontys phänomenologischen Positionen zu Wahrnehmung besonders deutlich, demzufolge »der Mensch [...] der Welt nicht gegenüber [steht], sondern Teil des Lebens [ist], in dem die Strukturen, der Sinn, das Sichtbarwerden aller Dinge gründen«. <sup>270</sup> Im Hinblick auf die Beziehung des Leibes oder der Welt zu sich selbst sowie jener des Leibes zur Welt führt Merleau-Ponty den Aspekt der *Ambiguität* und der *ambiguen Erfahrung* an.

»Merleau-Ponty [versteht] Ambiguität als »Wesensbestimmung menschlicher Existenz«, die unvermeidlich mit der Wahrnehmung und mit praktischem Verhalten einhergehe. Die Ambiguität wird der Wahrnehmung und besonders geschichtlichem Handeln selbst zugeschrieben, nicht einer schwankenden Begrifflichkeit. Demgegenüber liegt eine konzeptionelle Ambiguität vor, wenn etwa der Leib als *weder* rein körperliche *noch* auch rein geistige Realität oder als *einerseits* subjektiv erfahren, *andererseits* als objektiv vorliegendes Körperding beschrieben wird.« <sup>271</sup>

Im Sinne dieser »konzeptionellen Ambiguität« werden im Folgenden die Zwei- oder Mehrdeutigkeiten des Körpers, des Körper-Habens und Körper-Seins sowie ihre Bedeutung für die Gestaltung und Erfahrung von Raum reflektiert. In der relationalen Verknüpfung des »*weder ...noch*« oder eines »*einerseits und andererseits*« ist die Möglichkeit zum Beschreiben gleichzeitiger und mehrdeutiger Modi gegeben, welche nicht als widersprüchlich, sondern als unterschiedliche, *ambigue* Facetten betrachtet werden und nebeneinander bestehen können. Der Körper, seine Sinnlichkeit und sein Erleben sind kein »*entweder ...oder*«, sondern ein »*sowohl ... als auch*«. Das gilt für den Körper selbst und seine unterschiedlichen Modi, es betrifft außerdem sein In-der-Welt-Sein und sein mit der Welt in Beziehung treten, sowie das Miteinander unterschiedlicher Körper; »ein Körper ist außen: er ist neben anderen Körpern und ihnen gegenüber. [...] Ein Körper ist nicht nur außen: Er ist auch selbst ein Außen«. <sup>272</sup> Eben dieser Ambiguität und den an ihre unterschiedlichen Aspekte geknüpften Perspektiven des Körpers gilt es nachzugehen. Dabei wird immer wieder die Frage aufgegriffen werden, inwiefern dies nicht nur für den menschlichen, sondern auch für den architektonischen Körper gilt.

Denn auch der architektonische Körper ist durchaus nicht frei von Ambiguitäten. Architektonische Körper beschreiben die volumetrischen, objekthaften Körper von Gebäuden in ihrem Kontext, die zunächst als massive Massekörper und in dieser Betrachtungsweise nicht zwingend als raumhaltig gedacht sind. Die Körperhaftigkeit von Architektur hingegen macht sich an deren Materialität, bzw. der Material-Präsenz oder den Gestaltungsprinzipien eines Bauwerks fest. Additiv oder subtraktiv gefügte Baukörper oder Raumgefüge, als Poché in die Masse der Architektur hineingeschnittene Räume und raumplastische Ausnehmungen oder eine massive Konstruktion, die raumhaltige Schwellen, Zwischenräume und Übergänge ausbildet, lassen eine Architektur körperhaft anmuten. Die Beziehung von Körper und Raum ist also nicht nur für den menschlichen Körper und den architektonischen Raum sowie deren Begegnung im Erleben und der Gestaltung von konstitutiver Bedeutung, sondern auch innerhalb der Architektur bedingen Körper und Raum einander; »Körper sind in der Architektur komplementäre Gegenstück zum Raum«, wobei die »Komplementarität von Körper und raum [...] zu den konstituierenden Wechselbeziehungen in der Architektur [gehört]«. <sup>273</sup> Erst die Materialität, Masse und Plastizität architektonischer Körper ermöglicht das Erleben architektonischer – gefasster, gerahmter, eingeschlossener oder umschlossener Räume, die ohne diese Formen der Begrenzung nicht als solche erfahrbar wären, »da räumliche und plastische Form sich gegenseitig bedingen, Raumerfahrung durch Körpererfahrung zustande kommt«. <sup>274</sup>

»Raum lässt sich nur indirekt wahrnehmen; was wir unmittelbar sehen und tasten, was unsere Bewegung lenkt, sind Körper mit ihren unterschiedlichen Formen, Öffnungen und Anordnungen, also Mauern,

<sup>270</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 2004 [1964].

<sup>271</sup> Metzler Lexikon der Philosophie: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/ambiguitaet-zweideutigkeit/103>, abgerufen am 18.06.2022.

<sup>272</sup> Nancy, Jean-Luc: 2019, S. 13.

<sup>273</sup> Janson, Alban | Tigges, Florian: 2013, S. 165.

<sup>274</sup> Ebd.

Wandscheiben, Stützen und Baukörper bis hin zum ›Stadtblock‹. [...] Die Wand eines Innenraums ist die Oberfläche eines Körpers, der sichtbar wird, wo die Wand unterbrochen ist, sodass man die Wanddicke wahrnimmt. [...] Baukörper vermitteln in einem Raum-Körper-Kontinuum zwischen zwei Arten von Räumen, da sie sowohl Innenräume enthalten als auch Außenräume formen.«<sup>275</sup>

Gleiches gilt im Übrigen auch für den menschlichen Körper, der ebenso objekthaft, raumgreifend oder raumhaltig gleichermaßen sein kann; materiell, in Bewegung oder eine Hülle.<sup>276</sup> Auch erst ist gleichermaßen Massekörper, raumhaltiger Körper oder als Kontinuum des Raums im Körper die Fortsetzung des erlebten architektonischen Raums im Körper sowie entsprechend des vorbeschriebenen Raum-Körper-Kontinuums eine Abfolge von Masse- und Raumkörper, außen- und innenräumlichen Beziehungen und deren Verschränkung. Die Atmung mag eine der markantesten dieser Beziehungen sein, doch auch Berührung, Erfassen und Begreifen, Bewegung und Bewegt-Sein beschreiben Beziehungen des Körpers zur Welt. Dabei bedarf der Körper der Bewegung, um mit dem Raum in welcher Weise auch immer in Dialog zu treten; »Körper können sich räumlich lokalisieren diffundieren, sie können sich ausweiten oder sind beengt, richten sich im Raum aus oder sind desorientiert«.<sup>277</sup> Nicht nur das emotionale Empfinden ist an räumliche Kategorien gebunden,<sup>278</sup> sondern auch die Körper selbst stehen unweigerlich in Beziehung zum Raum oder sind ihrerseits räumlich ausgerichtet.

Auch im Tanz kommt den Ambiguitäten des Körpers eine markante – und zunehmend bedeutende – Rolle zu: die Erweiterung der Körperbilder und Körperdiversitäten im Tanz sowie die Erweiterung der Zugänge zum Körper geht mit einer Vergrößerung des Spektrums und der Facettenvielfalt unterschiedlicher, ambiguer Aspekte des Körpers – oder Indizien über den Körper, um bei der Terminologie Jean-Luc Nancys zu bleiben – einher. Während der Körper im klassischen Tanz vor allem Medium und Werkzeug des Tanzes war, hat er sich im freien und zeitgenössischen Tanz und besonders in den letzten drei Jahrzehnten zum Thema, Inhalt und Gegenstand des Tanzes entwickelt, da »der Körper im zeitgenössischen Tanz« insbesondere »seit Beginn der 1990er Jahre [...] eine Neubefragung« erfährt und sich der Fokus »vermehrt auf die (bewegte) Materialität des tanzenden Körpers selbst« richtet.<sup>279</sup> Mit der verstärkten Hinwendung des Tanzes zum Körper selbst, haben sich weitere Parameter verschoben. An die Stelle eines vormals formalen und objekthaft-skulpturalen Körpers ist ein leiblicher und somatischer, ein wahrnehmender und sich selbst wahrnehmender Körper getreten; »the body and its materiality is becoming the work itself and the work itself becomes experience and process«.<sup>280</sup>

## ERLEBEN UND LEBENDIGKEIT

Der verkörperte Zugang zur Umwelt geht mit der Prozesshaftigkeit und Dynamik eines lebendigen Erlebens der Lebenswelt einher. Diese Lebendigkeit gilt sowohl für den Körper als auch für den Raum, denn der Raum ist keine absolute, an sich gegebene Kategorie, sondern eine relationale,<sup>281</sup> die sich im Handeln und Erleben konstituiert und damit maßgeblich durch die Lebendigkeit der Körper geprägt ist; »Architektur und Bewegung bedingen sich gegenseitig«.<sup>282</sup> Denn »Gebäude nennt man Immobilien, man hält sie für unbeweglich, statisch und rechnet mit ihrer Beständigkeit und Ortsfestigkeit« und spricht ihnen somit zunächst ihr Eingebunden-Sein in die lebendigen und beweglichen Beziehungen von Mensch und Umwelt ab.<sup>283</sup> Doch auch »für die Architektur ist es jedoch wesentlich, dass sie erst in der Bewegung adäquat erlebt wird«, da sich die räumlichen Zusammenhänge ebenso wie die Gesamtheit der baulichen Anlage »nur im Wechsel verschiedener Positionen und Perspektiven fassen lässt.«<sup>284</sup>

Während Lebendigkeit der grundlegende Modus des In-der-Welt-Seins ist, bildet das Erleben sein Pendant für den wahrnehmend-sinnlichen Zugang des Menschen zur Welt. Alle Empfindungen, Wahrneh-

<sup>275</sup> Ebd., S. 165 f.

<sup>276</sup> Vgl. hierzu Nancy, Jean-Luc: 2017 [2000].

<sup>277</sup> Huschka, Sabine in: Hauser, Susanne | Weber, Julia (Hrsg.): 2015, S. 345 f.

<sup>278</sup> Vgl. Uzarewicz, Charlotte im Gespräch in: Voigt, Katharina: 2021, S. 329.

<sup>279</sup> Jüngst, Carolin: 2014/15, S. 1; vgl. hierzu Foellmer, Susanne: 2009, S. 42.

[https://isabelle-schad.net/IMG/pdf/Hausarbeit\\_Ko\\_rperkonzepte\\_Juengst-2.pdf](https://isabelle-schad.net/IMG/pdf/Hausarbeit_Ko_rperkonzepte_Juengst-2.pdf), abgerufen am 26.07.2022.

<sup>280</sup> Schad, Isabelle: [https://isabelle-schad.net/IMG/pdf/Text\\_BodyWriting.pdf](https://isabelle-schad.net/IMG/pdf/Text_BodyWriting.pdf), abgerufen am 26.07.2022.

<sup>281</sup> Vgl. Hark, Sabine: 2015.

<sup>282</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 36.

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Ebd.

mungereignisse und Emotionen sind resonante Reaktionen auf Aspekte unserer Umwelt und ihres Erlebens. Dabei ist das gegenwärtige Erleben keineswegs als singuläres Phänomen zu begreifen, sondern als eingebunden in eine Vielzahl vorangegangener, gegenwärtiger und künftiger Erlebnisse, die sich in der Erinnerung und Erfahrung verdichten, eine Sammlung aktueller Erlebnisse bilden und als Fundus aus dem die Vorstellung des künftigen schöpft, dessen Antizipation überhaupt erst ermöglichen.

Auch die Erfahrung selbst lässt sich als ein bestimmter Modus des Erlebens und des Körper-Seins begreifen, in dem sich das Erlebte verdichtet und daraus eine Basis entsteht, von der ausgehend sich uns unsere Wahrnehmung erschließt, da »uns die Welt und mit der Welt auch die Kunst nur im Modus unserer Erfahrung gegeben sein kann« wie es Judith Siegmund als Prämisse für ihre Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung anführt.<sup>285</sup> Architektonische Situationen werden in ihrer »Gesamtheit als Raum« erlebt, »vor allem als leibliches Im-Raum-Sein«, wobei wie Alban Janson und Florian Tigges ausführen, »dieses ›als‹, das in der Phänomenologie die Intentionalität zum Ausdruck bringt, mit der wir Wahrnehmung ihren Inhalt zuweisen« auch Aufschluss darüber gibt, »›als‹ was« wir einen Raum erleben.<sup>286</sup> »Architektur«, so heißt es hier weiter, »erzeugt als soziale Disziplin komplexe Situationen, an denen wir auf der einen Seite mit unseren unterschiedlichen Befindlichkeiten und Motivationen und durch individuelles und gemeinschaftliches handeln teilnehmen« und die andererseits in der Architektur selbst, »in Gestalt ihrer Form und Räume, durch ihre Atmosphären und Bedeutungen« zum Ausdruck kommt, »durch die Architektur beeinflusst, artikuliert und reflektiert« wird. Eben hierin liegt die ästhetische Dimension dieser Erfahrungen begründet:

»Indem diese Situationen ein selbsterflexives Moment enthalten – wir nehmen uns selbst in ihnen wahr –, kommt eine ästhetische Perspektive ins Spiel, das distanzierte Innewerden der Situation um ihrer selbst willen. Diese ästhetische Sicht bleibt zwar in der gewohnheitsmäßig beiläufigen Alltagswahrnehmung meist unterschwellig, kommt aber schon zum Ausdruck, wenn man sich danach fragt, wie man sich an einem Ort ›vorkommt‹, oder feststellt, dass man sich in bestimmten Räumen aufgehoben oder aber ausgesetzt, angeregt oder einfach ›gut‹ fühlt.«<sup>287</sup>

Die Unterscheidung zwischen Erleben und Erfahrung ist subtil, lässt sich jedoch anhand der Unmittelbarkeit bzw. des Eingebunden-Seins beider Wahrnehmungsmodi klären, da sich Erfahrung dadurch von Erleben und Erlebnis unterscheidet, »dass man sie zwar ›am eigenen Leib gemacht hat‹, aber das Erlebte und Erfahrene auch in den Erfahrungsschatz einfügt, wo es mit anderen Erfahrungen verknüpft und verarbeitet wird und wieder abgerufen werden kann.«<sup>288</sup> Während Erfahrungen also die zu einem Wissensfundus vernetzte und verdichtete Sammlung einzelner Wahrnehmungen umfasst, handelt es sich bei Erlebnissen und dem Erleben um unmittelbare, situativ-subjektiv gemachte, individuelle sensomotorische und sinnliche, leiblich empfundene und ästhetische spontane Wahrnehmungen im Moment in denen die Lebendigkeit und Flüchtigkeit des Erlebens selbst besonders deutlich wird.

Der Architekturentwurf erwächst im Schöpfen aus dem Wissensfundus der Erfahrung und bringt neue Situationen für das Erleben hervor. In diesem – phänomenologischen – Sinne kann Architektur nicht als Immobilie und Objekt dem Leben und Wohnen darin entgegenstehen, sondern ist durch ihr leiblich-sinnliches Erleben intensiv mit diesem verbunden. Aus diesem Grund stoßen auch die Definitionen des rein geometrisch-euklidischen Raumes in Bezug auf die Architektur an ihre Grenzen, da es darüber hinaus eines gelebten und mit dem Leben verwobenen Raumes bedarf, um alle Aspekte der gebauten Lebenswelt zu erfassen, wie Franz Xaver Baier in seinen »Prolegomena des gelebten Raumes« herausarbeitet. Hierin untersucht Baier die »gelebte Wirklichkeit«, also unseren Lebensraum, als »das Medium unseres Lebens«, als »größeren Körper« in den wir selbst verkörpert eingebunden sind und dessen Architektur »jede gesellschaftliche, jede politische, jede gebaute und jede gesetzte Ordnung [unterläuft]«, sodass es sich dabei insgesamt um »eine Architektur des gelebten Raumes« handelt, die keineswegs nur eine Form von Raum umfasst, sondern vielschichtige und mitunter ambigue Räume.<sup>289</sup> Die von ihm in den Blick genommene »Wirklichkeit des Phänomen Lebensraum«<sup>290</sup> umreißt einen dynamischen, in Bewegung

<sup>285</sup> Siegmund, Judith: 2006; [www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/siegmund.pdf](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/siegmund.pdf), abgerufen am 28.06.2022.

<sup>286</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 87.

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Ebd.

<sup>289</sup> Baier, Franz Xaver: 2000, S. 7.

<sup>290</sup> Ebd.

befindlichen Raum, der Veränderung integriert und als gelebter Raum integraler Bestandteil eines lebendigen Gesamtsystems ist, das Lebenswelt und Lebewesen umfasst und das sämtlich von Bewegtheit und Prozesshaftigkeit durchzogen ist. Da der Lebensraum »nicht nur vielschichtig und komplex, sondern auch noch in Bewegung ist«, stellt Baier ihn weiter »als lebendiger Raum« vor und betont, dass »für Lebensräume endlich auch eine Bewegtheit« angenommen werden müsse, »wie sie in Leben und Natur ständig wirkt«; denn »Räume sind Lebewesen«.<sup>291</sup>

Diese Lebendigkeit des Lebensraumes lässt ihn weit ephemerer erscheinen, als wir Architektur im Sinne einer beständigen und standhaften, die Zeit überdauernden baulichen Fassung der Räume in denen wir leben zu begreifen gewohnt sind. Denn so gedachte lebendige Räume »formen sich permanent um und müssen geleistet werden«,<sup>292</sup> wie Baier es beschreibt, oder dieser »Raum entsteht«, wie es Sabine Hark formuliert, »im Handeln«.<sup>293</sup> Dieses Handeln als ein Hervorbringen von Raum wird von Sabine Hark vor dem Hintergrund seines Eingebunden-Sein in soziale, politische und damit verbunden in durch Macht- oder Teilhabe-Gefälle geprägte Kontexte diskutiert. Franz Xaver Baier weitet den Begriff des gelebten Raumes über seine »Sozialität«, seine Definition als »soziales Produkt« und »Leistung von Menschen«<sup>294</sup> hinaus aus und begreift Lebensräume als eigendynamische und sich aus sich selbst heraus ebenso wie in unserer Wahrnehmung wandelnde lebendige Räume, in denen »alle Lebensbewegungen und Lebensvollzüge als räumliche Transformationen wirksam [sind]«<sup>295</sup> und die als »existenzielle Erfahrungsräume« auch »anthropologische Qualitäten«<sup>296</sup> haben und somit wechselseitig mit dem Menschen in Beziehung stehen – mitunter gar als menschenähnlich begriffen werden –, indem sie einerseits seine Lebensbewegungen aufnehmen und andererseits durch diese selbst beeinflusst und verändert werden. Das Eigenleben, das Baier den Lebensräumen zuspricht, und das sie als »synästhetische Totalkategorie« fasst, »die viele Sinne, viele Dinge, viele Disziplinen, viele Wissenschaften erfaßt«,<sup>297</sup> lässt darin ein den menschlichen Lebensbewegungen entsprechendes Spektrum anklingen:

»[Unsere Lebensräume] müssen genährt werden, aufgezogen, gepflegt und gehalten werden. Und sie können folgedessen auch wandern, wachsen, groß werden, sich legen und auf ihre Weise wieder verschwinden. Sie können tragen, angreifen, zärtlich werden. Sie können ambulant, flüchtig, stark und beständig werden. Sie können sich dehnen, strecken, runden, abheben, fliegen und uns mitnehmen. [...] Damit kommt zum Ausdruck, daß der Raum in dem wir leben von anderer Art ist als der Raum der Geometrie und der gegenständlichen Umwelt. Gelebte Räume sind nicht deckungsgleich mit der Welt der Tatsachen und des rein Faktischen; wären sie das, würde der Mensch und mit ihm alles Leben erstarren.«<sup>298</sup>

Darin bilden sie eine Entsprechung des wahrnehmenden, leiblich und sinnlich verfassten Menschen, dem sie nicht als »Wirklichkeit an sich« gegeben sind, sondern der sie »durch Lebensmuster, Lebensformen, Wahrnehmungsgewohnheiten und Sinnzusammenhänge« hervorbringt der »die Fähigkeit [hat] durch seine Lebensentwürfe, Visionen und Experimentierfreudigkeit Wirklichkeit immer wieder neu und unterschiedlich aufzuschließen«.<sup>299</sup> Die Wechselbeziehung von Mensch und Raum bezieht sich nicht nur auf die Welt- sondern auch auf die Selbstwahrnehmung, denn »der Mensch ist seiner Verfassung nach selbst räumlich« und steht dadurch mit der Räumlichkeit der Welt in Resonanz; »nur deshalb können wir uns durch den Raum bewegen, Zusammenhänge verstehen und uns mitteilen« oder »und durch eine bestimmte Objektwelt einrichten und ausdehnen«. Das Wissen über den Raum ist demnach stets an ein Wissen des Körpers, ein Körperwissen als ein Wissen des Körpers in Bewegung gebunden. Verkörpertes Wissen gelebter ästhetischer Raumerfahrung, die Übertragung anthropologischer Qualitäten und das Sich-Widerspiegeln bestimmter Empfindungen und Emotionen in räumlichen Bezügen und Erfahrungsräumen oder die Räumlichkeit des eigenen Körpers bilden den Kontext in welchen das gegenwärtige Raumerleben eingebunden ist und aus dessen Fundus im Prozess architektonischen Entwerfens künftige Raumfigurationen und -konzepte imaginiert und antizipiert werden. Das Vertiefen eines Wissens über den

---

<sup>291</sup> Ebd.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Hark, Sabine: 2015, S. 156.

<sup>294</sup> Ebd.

<sup>295</sup> Baier, Franz Xaver: 2000, S. 8.

<sup>296</sup> Ebd., S. 9.

<sup>297</sup> Ebd., S. 8.

<sup>298</sup> Ebd., S. 7 f.

<sup>299</sup> Ebd., S. 10.



architektonischen Raum – als Lebensraum und ein lebendiger Raum –, muss dementsprechend mit diesem Körperwissen beginnen und dieses als Ausgangsbasis für das Nachdenken über und die Gestaltung von lebendigen Räumen erschließen. Die Integration des Körperwissens in den Diskurs zum architektonischen Raum kann diesen insofern erweitern, als dass nach Baiers Einschätzung »die vorherrschenden Raumtheorien lediglich Ableitungen eines lebendigen Raumgeschehens sind« und demgegenüber der Körper das Potenzial birgt, die vielfältigen Aspekte des lebendigen Raums ausgehend von der Lebendigkeit des Körpers und seines Wissens entwickelt werden können.

Für ein Vertiefen der Kenntnis dieses Körperwissens und der Beziehung des Körpers zum Raum geben Perspektiven des zeitgenössischen Tanzes Aufschluss und offenbaren Zugänge und Arbeitsweisen, um dieses Wissen mit dem Körper zu erschließen. Der britische Choreograf Jonathan Burrows legt beispielsweise dieses Wissen des Körpers, »what is physically known«, wie er sagt,<sup>300</sup> seiner choreografischen Arbeit und seinem Nachdenken über den Körper im Tanz zugrunde. Gleichzeitigkeit, Sinnlichkeit und Spontanität sind Aspekte dieses Wissens des Körpers, das Burrows immer wieder herausstellt und dabei insbesondere das Eingebunden-Sein des Körperwissens in den Erfahrungsschatz vorangegangener Erlebnisse, das dem Körper eigen und Eigenschieden-Sein dieses Wissens und die unmittelbare Verknüpfung dieses Wissens mit dem Körper hervorhebt, da es sich hierbei um ein Wissen handelt, das wir als solches nicht unbedingt zu qualifizieren gewohnt sind, da es unter der Schwelle des bewussten, kognitiven und intellektuellen Verstandeswissen liegt, jedoch dadurch keineswegs weniger wert oder weniger kenntnisreich ist, sondern im Gegenteil sich sehr konkret und unvermittelt auf die erlebte Wirklichkeit bezieht und auf diese in ihrer gesamten Komplexität und Vielschichtigkeit, räumlichen und zeitlichen Mehrdimensionalität anspricht und deren Widergabe nicht auf einen bestimmten Rahmen, eine bestimmte Dimension oder Machart beschränken muss, wie beispielsweise das Bild es tut.

»And Aby Warburg called his blackboards an atlas, being a way to look at different things at the same time in the same space, and when I move I look at different things at the same time in the same space, and look is the wrong word because the memory of a movement is not an image. And the sensory is knowledge but not as we know it and we're not quite ready yet for all that, but dance has been out there shining torches into the fog for some time now.«<sup>301</sup>

Ebenso wie es Aby Warburg mit dem *Mnemosyne Bildatlas* gelang die Singularität einzelner Bilder in Sinnzusammenhänge zu verbinden, diese so zu kontextualisieren und ihre gleichzeitige Betrachtung zu ermöglichen, gilt es auch für das Körperwissen Wege zu suchen, um dieses in Sinnzusammenhänge einzubinden, es in seiner Einbindung in unterschiedliche Erfahrungs-, Erlebnis- und Entstehungskontexte zugänglich zu machen und das Wissen des einzelnen Körpers immer weiter zu einem Wissen der Körper miteinander zu vernetzen, um das sinnliche Wissen (sensory knowledge) in die Sinnggebung und den intellektuellen Wissensfundus einzubinden und diesen so um sinnliche, subjektive und situative Dimensionen des Erlebens und Erinnerns zu ergänzen.

In seiner Reflexion – seiner Mediation, wie er selbst sie nennt – über die Gegenwart des zeitgenössischen Tanzes und in Bezug auf die von den Veranstalter:innen gestellte Initiationsfrage »How can we keep on dancing (against)?« im Rahmen der Tanzwerkstatt Europa 2021 in München beschreibt er das Eigenleben des Bewegungsmaterials und des Körpers in Bezug auf die Erarbeitung von Performances und Stücken, die aufgrund der derzeitigen staatlichen Auflagen und Einschränkungen der Coronapandemie nicht zur Aufführung kommen, sondern immer wieder abgesagt und aufgeschoben werden und eröffnet damit Einblicke in die Veränderlichkeit, Lebendigkeit und Eigendynamik von Raum-, Zeit- und Körpererleben im Tanz und der tänzerischen Arbeit, die eigentlich durch das Ephemere und Flüchtige bestimmt und doch in beständige und dauerhafte Raum-Zeit-Bezüge eingebunden sind. Er spricht deren Veränderung unter diesen Umständen, das Verweilen am gleich Ort, die Unmöglichkeit Stücke zur Aufführung zu bringen, die Reduktion des Kontakts- und Austauschs mit anderen auf den digitalen Raum und

<sup>300</sup> Burrows, Jonathan: 2021, 31:30–39:30 min., Transkription: Katharina Voigt <https://www.youtube.com/watch?v=oNaUJZThO3E>, abgerufen am 26.07.2022.

<sup>301</sup> Burrows, Jonathan: 2017, Text on Traces for the Catalogue of Shiohan Davies »Material/Rearranged/To/Be«, Curve Gallery Barbican Centre; <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=207&t=content>

die damit einhergehenden veränderten Selbst- und Weltwahrnehmung an; »I'm in the moment, but it's a long moment, like the pieces are putting down roots.«<sup>302</sup>

Die mit den Einschränkungen der Pandemie-Situation einhergehenden Veränderungen und sich aus der Verunmöglichung der vormals vertrauten Prozesse ergebenden veränderten Möglichkeiten des In-Beziehung-Treten mit dem, was bisher da war, ohne es zugunsten etwas vermeintlich ›Neuen‹ gänzlich infrage zu stellen oder zu negieren. Alltägliche, beiläufige und sich aus dem Moment heraus ergebende Situationen des Tanzes erwiesen sich in diesem Kontext als markante Bezugspunkte des zeitgenössischen Tanzes, da Tanz und Performance sich aus dem für sie bestimmten offiziellen ortsräumlichen Rahmen der professionellen Proben- und Aufführungsstätten in die Alltagsräume der Tänzer:innen verlagerte und eröffnete – neben allen damit einhergehenden Herausforderungen und Problemstellungen – auch die Gelegenheit, die Verankerung und Einbindung des Tanzes im Alltag und das, was als alltägliche Situationen des Tanzes seit jeher dagewesen war klarer zu sehen und es als integralen Bestandteil des Tanzes, wie wir ihn heute kennen, ernst zu nehmen.

»Before all of this, everything always had to be new. But that stopped. And as the smoke cleared, it became possible to see around. And the only thing to do was notice, what was already there: the quiet practice, the talking together, the dancing in car parks, around the backs of buildings and at kitchen tables turned out to be a performance after all. And if you drew a map of all the tables in this or that country and between countries and continents, it starts to look like a possible score for how to continue – you might call it the fungal life of contemporary dance, like the mycelium feeding the tree and sending messages deep within the soil. [...] A real ecology of dance practices would focus respect on the accumulated knowledge that's embodied there, focus respect on what is already known and without which nothing new can happen.«<sup>303</sup>

Dem lebendigen Netzwerk aus Inhalts- und Botenstoffen des Myzels gleich bilden das kollektive und persönliche, das intellektuelle und körperliche Gedächtnis ein verwobenes Geflecht unterschiedlicher Wissensformen, die sich auf die gesammelte Erfahrung des bereits Erlebten in der Erinnerung stützen, an dieser gegenwärtige Erlebnisse abgleichen und daraus die Möglichkeit schöpfen, Künftiges antizipieren und vorausspüren zu können. Aus der Erfahrung, wie wir etwas in der Vergangenheit erlebt haben oder gegenwärtig erleben eröffnen wir uns selbst die Möglichkeit und Fähigkeit zur Imagination künftiger Situationen, die wir aus dem Abgleich mit dem bisherigen erfinden und in diesem Kontext verorten – und die uns als unvorhersehbar erscheinen, sobald es uns an Bezugs- und Referenzpunkten in unserem persönlichen Archiv bisheriger Erfahrungen mangelt. Jonathan Burrows arbeitet diesen Aspekt des Eingebunden-Seins von Wissen in einen weit über den ›Moment‹ des eigentlichen Erlebens hinausreichenden Kontext in Bezug auf den zeitgenössischen Tanz auf, doch die Gültigkeit der Erörterung seiner Überlegungen zur Wahrnehmung, dieser »new perspectives on human perception«, die er herauszuarbeiten sucht, reichen weit über das Feld des zeitgenössischen Tanzes hinaus, berühren das Erleben und In-der-Welt-Sein des Menschen im allgemeinen, haben Gültigkeit für alle weiteren künstlerisch-gestalterischen Disziplinen und sind insbesondere für das Nachdenken über Architektur ebenso fruchtbar wie für den Tanz.

»It turns out that movement is central to how people read, map, imagine, communicate, remember, and anticipate the world. What gets embodied and remembered as a constellation of sequences, possibilities of movement in space and time, helps to predict what the senses might meet as you move through the world.«<sup>304</sup>

Einmal mehr – und wie es andere vor ihm es bereits implizit oder explizit getan haben – erweitert Jonathan Burrows die Perspektive der Wahrnehmungstheorie und -psychologie um körperbasierte Zugänge zum sinnlichen Erleben und den Körper als Sensorium, Medium und integralen Bestandteil dieses Wissens. Der Körper beinhaltet und erschließt ein Wissen, jenseits des kognitiv-intellektuellen, das ihm eingeschrieben ist und auf das er selbst zurückgreifen und damit in der Imagination Künftigem vorgreifen kann. Ein Wissen, das dem Körper eigen ist, das aus dem Körper kommt, im Körper liegt und mit dem Körper hervorgebracht werden muss und aus dem sich neues kreieren und für den kreativen Prozess schöpfen lässt und das integraler Bestandteil nicht nur des bereits Erlebten ist, aus dessen Erfahrung es gesam-

<sup>302</sup> Burrows, Jonathan: 2021, 31:30–39:30 min., Transkription: Katharina Voigt  
<https://www.youtube.com/watch?v=oNaUUZThO3E>, abgerufen am 26.07.2022.

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Ebd.

melt wurde, sondern ebenso im Gegenwärtigen und Künftigen liegt; »when what's already physically known is respected, as much or more than the new, then the gatekeepers of what is or is not contemporary might step back and make room for what has been buried.«

»The feeling of ›in the moment‹ is a product of this embodied and remembered knowledge, meeting a future, which the brain has already anticipated. Each sequence is backed by a number of other possible sequences that the body might switch to at any moment and the sequencing and the switching before you have consciously decided what it is that you thought you would do. Which is why dance matters, because it is one of the places all of this becomes tangible.«<sup>305</sup>

Im zeitgenössischen Tanz wird also das Wissen des Körpers mit dem Körper erschlossen, zugänglich und greifbar gemacht. Jonathan Burrows arbeitete in eindrücklicher Weise die Lebendigkeit des Tanzes als sein Beruhen auf und Gebunden-Sein an den Körper in Bewegung ebenso wie seine Flüchtigkeit und sein veränderndes und mitunter auflösendes Einwirken in die topologischen und chronologischen Strukturen von Raum und Zeit heraus. Er zeigt auf, inwieweit die für andere Disziplinen und künstlerische Felder gültigen Kategorien an ihre Grenzen stoßen und wie andererseits die Disziplin des Tanzes, wie tänzerische und somatische Techniken und Praktiken vielleicht besser als diese imstande sind, den Körper, seine Wahrnehmung und seine (künstlerische) Ausdruckskraft in ihrer Komplexität und ihren vielfältigen Beziehungen zum Körper selbst, zu anderen Körpern und der Welt zugänglich zu machen. Dass in der Tanzwissenschaft der Körper als Archiv gedacht wird, geht, so Burrows, mit der Notwendigkeit einher nicht nur den Körper in neuer Weise als Archiv zu denken, sondern auch das Archiv neu zu denken; »the dancing body isn't really an archive in any conventional sense of the word«.<sup>306</sup> Und doch hält der Körper vielfältige Möglichkeiten bereit um Wissen zu befördern, um Erfahrung zu sammeln und Erinnerung zu bewahren, diese erneut aufzugreifen, sie zu wiederholen, zu transformieren oder von diesem Kontext her kommend etwas anderes zu entwickeln, da Tanztechniken Zugang zu einem sinnlichen und sinngebenden Verarbeiten aller Eindrücke und Wahrnehmungen eröffnen; »dance techniques are a clever way to make sense of the sensory overload, until they burn their way into our motor cortex and become so unconscious they start to feel natural, so we have to practice authentic movement to shut them up and then the authentic movement starts to feel natural, so we have to lie on the ground and have a rest«.<sup>307</sup>

Die größte Besonderheit liegt dabei im Überkommen zeitlicher Abfolgen, da es der Körper – in der Empfindung, in der Bewegung und damit insbesondere im Tanz – ermöglicht, weitgehend losgelöst von der zeitlichen Chronologie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Erfahrungen ›im Moment‹ zu machen. Der archivalische Gedanke des Zurückgreifens auf das Vergangene liegt im Körper also nicht im Sinne eines Archivs im klassischen Sinne in der Retrospektive des Vorangegangenen und der Dokumentation des Gegenwärtigen, sondern vielmehr im Vergegenwärtigen des schon einmal Dagewesenen und der Erfahrung des Vergangenen, Gegenwärtigen und auch des für die Zukunft Intendierten im gegenwärtigen Moment:

»[When we dance] we're somewhere else, and mostly it's a place without a name but place is the wrong word for it because it's gone already. And the sensory cortex tracks it and the motor cortex catches it eventually, and it passes into the unconscious until the next time a moment occurs, which may or may not be the same moment. And the motor cortex throws up old stuff to help me with new stuff so nothing is untainted by history, but history is the wrong word for it because it's activating here and now and the body makes no judgements about time.«<sup>308</sup>

Diese momentane Zeitlichkeit des Erlebens bildet den Kern sowohl der Lebendigkeit und Flüchtigkeit, als auch der Zeitlosigkeit und Intensität des Erlebens des Körpers und mit dem Körper im Tanz und eröffnet Möglichkeiten einer neuen Zeitlichkeit und Lebendigkeit der Körper- und Raumkonstitution auch für die Architekturdiziplin, die hier bisher nur wenig Berücksichtigung gefunden hat.

Das Wissen des Körpers ist zunächst einmal eine leibliche und somatische, mit dem Körper erspürte Kenntnis über den Körper selbst und über die Welt in die er eingebunden ist. Erlebte Sinnesreize und Wahrnehmungen werden mit dem Sensorium des Körpers aufgefasst, sie wirken auf den Körper ein und

<sup>305</sup> Ebd.

<sup>306</sup> Burrows, Jonathan: 2017, Text on Traces fort he Catalogue of Shioban Davies »Material/Rearranged/To/Be«, Curve Gallery Barbican Centre; <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=207&t=content>

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Ebd.

lösen in diesem Empfindungen und Emotionen aus und werden mit dem bisher Erlebten abgeglichen und in Beziehung gesetzt. Durch diese Kontextualisierung wird ihre Singularität als Einzelereignis aufgelöst und sie werden in den größeren Zusammenhang aller dem Körper eingeschriebenen, verkörperten Erfahrungen eingebunden. Wie Körperwissen gebildet wird, welches Wissen dem Körper eingeschrieben ist und wie bereits gesammelte Erfahrungen das Erleben und Empfinden des Körpers beeinflussen kann mit dem Körper erspürt und im Spüren des Körpers nachvollzogen werden. Doch liegen große Teile dieses verkörperten Wissens und ihrer körperbasierten Zugänge jenseits der Schwelle des bewussten, erkennenden Erlebens und werden daher oft nicht reflektiert oder bleiben mitunter gänzlich unbemerkt. Über das körperbasierte Aufschlüsseln der Erlebens- und Empfindungsweisen des Körpers hinaus sind es Erkenntnisse der Neurowissenschaften und insbesondere Erkenntnisse über die Verknüpfung des sensorischen und motorischen Kortex, die deutlich macht, dass sensorische und motorische Wahrnehmungen nicht voneinander unabhängig sondern miteinander als sensomotorisches Erleben verknüpft sind. Ebenso sind kognitive, intellektuelle Erkenntnis und Sensomotorik zwangsläufig aneinander gebunden, da das kognitive Begreifen und Erfassen ebenso wie sie etymologisch von der Bewegung des Fassens, Greifens und Tastens abstammen auch strukturell und inhaltlich an diese Gebunden sind. Die lange Zeit aufrecht erhaltene – und bis heute in vielen Teilen nicht vollständig überkommene – Dichotomie von Körper und Geist ist mit einer Intellektualisierung von Wissen und dessen Loslösung vom Körper einhergegangen, die nur schrittweise zugunsten eines verkörperten Eingebunden-Seins von Wissen und einer mit dem Körper verbundenen, leiblichen Intellektualität und dem Denken des Körpers integriert wird. Eine Integration dieses lebendigen, spontanen und in seiner Lebendigkeit bewegten und sinnlich bewegenden Körperwissens erweitert die Vorstellung davon, was Wissen ist um Aspekte des Sinnlichen, Veränderlichen, Spontanen und Dynamischen, sodass die Vorstellung eines statisch aufgebauten Wissens, das sich kontinuierlich weiter aufbaut und verdichtet dahingehend gewandelt wird, dass dieses in komplexe, bewegte und durch Auflösung und Erneuerung geprägte, lebendige Prozesse des Hervorbringens eingebunden ist. Vergleichbar mit Aby Warburgs Infrage-Stellen chronologischer und singulärer Betrachtungsweisen der Kunstgeschichte und seiner Einführung der Bildertafeln des *Mnemosyne Atlas* zugunsten von Gleichzeitigkeit, Nebeneinander und dem in sinnhaftem Zusammenhang stehenden Betrachten der Bilder eröffnet die bewusste Integration des verkörperten und körperbasierten, sensomotorischen und sinnlichen Wissens des Körpers in unseren allgemeinen Wissensbegriff die Möglichkeit Wissen als etwas Lebendiges, als in dynamischer Veränderung begriffen und mit der Lebendigkeit der Wahrnehmung – im Erleben ebenso wie in Erinnerung und Antizipation – in Beziehung stehendes zu begreifen.

Das Wissen des Körpers zu erschließen – mit dem Körper und durch körperbasierte, somatische Praktiken, also als einen wissenden Körper den Körper selbst in den Wissensdiskurs einzubinden – eröffnet für die Architektur die Gelegenheit die Sinnlichkeit und Sensomotorik des Körpers in die Architekturdiziplin und ihre Diskurse sowie ihre Gestaltungspraxis einzubinden und damit den Körper ins Zentrum der architektonischen Überlegungen und des Architekturentwurfs zu stellen. Dieses Anliegen ist auch den gegenwärtigen Bestrebungen der Architekturpsychologie gemein, wo die Wahrnehmungsweisen und Bedürfnisse des Menschen einem Evidence Based Design zugrunde gelegt werden. Allerdings handelt es sich dabei zumeist um psychologisch und weitgehend vom Körper losgelöst betrachtete und in Verfahrensweisen psychologischer Erhebung, Befragung und Messung ermittelter Richtwerte als Bezugsquelle für den Architekturentwurf, also um ins Bewusstsein gebrachte, versprachlichte oder in Mess- und Zahlenwerte verstoffwechselte und aufbereitete Wahrnehmungen und nicht um mit dem Körper unmittelbar erlebte und unvermittelt verkörpert zum Ausdruck gebrachte Wahrnehmungsempfindungen. Eben hierin besteht das Anliegen dieser Arbeit: körperbasierte, somatische und tänzerischer Praktiken nachvollziehbar und zugänglich zu machen, um deren Potenziale für ein sensomotorisches, im verkörperten Erleben verankertes Nachdenken über Architektur, deren Gestaltung und Entwerfen zu erschließen.

Um mit dieser Arbeit Grundlagen für einen lebendigen architektonischen Raum zu liefern, der Möglichkeit eröffnet, Architektur als ein Äquivalent der Lebendigkeit des Menschen und der Ökologie der Lebenswelt zu denken und zu gestalten, indem er von dem Wissen des Körpers und des Körper-Seins ausgeht und davon selbst dynamisch und als mit dem Körper in dynamischer Beziehung stehend gedacht und gemacht wird, wird auf die Arbeitsweisen und Praktiken, Tätigkeitsfelder und Gedankenwelten des Tanzes zurückgegriffen, um nicht nur über den Körper nachzudenken, sondern das Denken des Körpers aufzuzeigen. Diese Dynamik betrifft im Kern die Adaptionfähigkeit und Veränderlichkeit von Architektur

entsprechend der Lebensumstände und -bedürfnisse der Menschen, die sich darin einrichten und darin wohnen, die in den Räumen und mit den Bauwerken leben und somit ein Zusammenleben im sozialen aber auch architektonisch räumlichen Sinne gestaltet.

## KONVIVALITÄT UND ENLIVENMENT

Das Eingebunden-Sein des Menschen in seine Umwelt wird heute deutlicher denn je. Klimatische Veränderungen, Umwelt- und Luftverschmutzung, Ressourcenknappheit, aber auch soziale Ungerechtigkeit, Armut, politische Unruhen und Kriege oder demographischer Wandel, Landflucht und die dichte Besiedelung städtischer Gebiete sowie Gesundheitsrisiken durch Umweltveränderungen oder Pandemien stellen derzeit Herausforderungen besonderen Ausmaßes dar, da all diese Teilaspekte komplex miteinander verwoben und aufgrund ihrer Vernetzung nur schwer im Einzelnen verändert, sondern auf globaler Ebene angegangen werden müssen. Konzepte und Visionen des nachhaltigen und ganzheitlichen Zusammenlebens, Wirtschaftens und Handelns weisen mögliche Wege aus der Krise und nehmen dabei Fragen sozialer Gerechtigkeit, politischer Gleichberechtigung, materieller und ökologischer Nachhaltigkeit und einem schonenden Umgang mit den vorhandenen Ressourcen, des Caring und Commoning als Leitbegriffe eines gemeinschaftlichen und fürsorglichen Umgangs mit Umwelt, gesellschaftlichem und persönlichem Handeln und eigener Biographie in den Blick. Die Herausforderungen und zwangsläufig erforderlichen Veränderungen, mit denen wir heute konfrontiert sind, sind so übergeordnet und global vernetzt wie nie zuvor – sowohl in der allgemeinen globalen Debatte als auch im Architekturdiskurs. Sie sind so essentiell und übergreifend für alle Bereiche des Lebens, dass sie in ihrer schieren Größe und Komplexität nicht selten als überwältigend und unlösbar wahrgenommen werden. Der Frage, wie wir in-der-Welt-sein und wie wir zusammenleben wollen kommt damit eine besondere Dringlichkeit zu.

Wenngleich diese Frage auf globale und multidirektionale Zusammenhänge abzielt und damit naheliegt, dass komplex vernetzte Zusammenhänge nach komplexen und vielschichtigen, und insbesondere übergeordneten Antworten verlangen, liegt eben hierin eine besondere Herausforderung unserer Zeit: Die Tragweite, Komplexität und Dringlichkeit weltweiter Probleme erweckt mitunter den Eindruck überwältigend zu sein; zu großmaßstäblich, übergeordnet und miteinander verwoben sind die verschiedenen Dimensionen dieser Herausforderungen. Und doch stehen hier wie immer den globalen Meta-Dimensionen auch individuelle und subjektive Partial-Perspektiven des Erlebens und Sich-Einbringens gegenüber. Aus der Frage, wie jede:r einzelne die Herausforderungen unserer Zeit erleben, wie sie sich dazu positionieren und wie sie sich einbringen, eröffnet sich ein Möglichkeits- und Handlungsraum, der es jeder:m ermöglicht, einen persönlichen Zugang zu übergeordneten Fragen, Herausforderungen und Problemstellungen zu finden, nämlich den eigenen. Selbst- und Weltwahrnehmung sind ebenso wechselseitig bedingt, wie das eigene Handeln und die Veränderung, die daraus hervorgeht, sodass auch globale Transformationsprozesse ihren Anfang im Einzelnen nehmen und von dort wachsen.

Um individuelle Zugänge zu übergeordneten Herausforderungen zu eröffnen, bedarf es des Erschließens und differenzierten Erfahrens der eigenen Erlebnisperspektive. Es gilt individuelle, deskriptive und subjektive, ebenso intersubjektive, gemeinsame und interrelationale Dimensionen der Wechselbeziehung des Erlebens und Gestaltens von Umwelt, des In-der-Welt-Sein und des Von-der-Welt-beeinflusst-Sein insofern weiterreichend zu erschließen, als dass sie für die eigene Reflexion und das Schöpfen aus dieser Erfahrung zugänglich sind. Auch im Architekturdiskurs gilt es den Nachhaltigkeits-Begriff auf alle Bereiche des Lebens auszudehnen und die Vielheit diverser Erlebnisperspektiven zu einem komplexen Miteinander einer vielschichtigen Pluralität zu verbinden und nicht vereinheitlichend zu reduzieren und zu normieren. Es gilt also Nachhaltigkeit nicht nur als einen achtsamen und vernünftigen Umgang mit Ressourcen und Herausforderungen zu begreifen, sondern als die Schaffung lebenswerter und lebendiger Bedingungen entsprechend individueller und vielfältiger Bedürfnisse für ein pluralistisches Zusammenleben in einer verantwortungsvollen globalen Gemeinschaft. Bestehende assoziative und narrative Muster und Kontexte gilt es in ihrer vermeintlichen Unausweichlichkeit infrage zu stellen und Möglichkeiten zu eröffnen, um sich die eigene Wahrnehmung von (gebauter) Umwelt, die individuellen Bedürfnisse an den Raum, an die Nutzbarkeit und Gestaltung von Architektur und Stadt sowie die Rahmenbedingungen, die sie für das eigene Leben schaffen und deren Gelegenheiten zur Aneignung zu kennen. Ein geschärftes

Bewusstsein für das Erleben, Erfahren und Empfinden des eigenen Körpers eröffnet seine sensorischen, assoziativen und kreativen Potenziale. Es offenbart, *wie* wir in der Welt sind, um von dort ausgehend zu erfinden, wie wir in Zukunft in der Welt sein wollen.

Da unser Dasein in der Welt ein körperliches, verkörpertes ist, stellen wir den Körper in den Mittelpunkt der Untersuchung: Wir erforschen, wie wir auf körperliche und sinnliche Weise erleben und machen uns die Sinnlichkeit der Erfahrung unserer Lebenswelt bewusst. Wir verstehen den Körper als Ausgangspunkt für implizite, situative und körperliche Wissensformen und gehen der Frage nach, wie sich Erfahrungen in den Körper einschreiben, wie sich daraus Wissen und Verstehen entwickeln und wie wir in der Lage sind, auf der Basis unseres eigenen Erfahrungs- und Erinnerungsarchivs kreative Prozesse zu gestalten, Visionen zu entwickeln, uns vorzustellen, empathisch zu sein oder als vorweggenommene Erfahrung etwas Zukünftiges zu antizipieren.

Das Eingebund-Sein in die Welt und ihr Erleben erschließen sich ausgehend vom Körper und der Sinnlichkeit seines Empfindens und seiner kreativen Prozessen des Verinnerlichens und assoziativen, kreativen Prozessen des Imaginierens und Antizipierens. Die Wahrnehmung und das Wissen um den Körper ernst zu nehmen und als Ausgangspunkt für den architektonischen Entwurf zu verstehen und zugänglich zu machen. Ausgehend von der individuellen Subjektivität der Erfahrung wollen wir nach Wegen suchen, die Vielfalt der Bedürfnisse, Hoffnungen und Absichten, die wir alle individuell in die zukünftige Entwicklung der Architektur und der gebauten Umwelt einbringen, zu berücksichtigen. Zahlreiche Konzepte zu den lebendigen Wechselbeziehungen von Mensch und Welt sowie einem vielschichtigen sozialökonomischen Miteinander nehmen eben diese Dimension des Lebendigen in den Blick, deren Ausgangspunkt der Körper als lebendiger, sinnlich empfindender und in den Kontext seiner Umwelt eingebundener Organismus ist, der in dynamischer und bewegter Beziehung mit seiner Umwelt lebt. Terminologien wie Konvivialität oder Enlivenment umreißen Selbst- und Weltbeziehungen, welche deren Lebendigkeit den Überlegungen zugrunde legen.

Andreas Weber unternimmt mit seinem Essay zum »Enlivenment« als eine »Kultur des Lebens« den Versuch, eine »neue Sichtweise auf den Mensch und das, was bisher Natur geheißen hat« zu eröffnen.<sup>309</sup> »Einer Kultur des Lebens«, so Weber, »ist daran gelegen, aus der Einsicht in die schöpferischen Prinzipien der Lebendigkeit diese für uns selbst zu erschaffen.«<sup>310</sup> Ein schöpferisches Potenzial, welches auch dem Konzept der Konvivialität innewohnt. Auch Ivan Illich baut mit seinen Überlegungen auf dieses Potenzial und betont, er glaube an »die schöpferische Kraft und die überraschende Erfindungsgabe der Menschen« und hoffe auf diese.<sup>311</sup> Dabei ist »diese schöpferische Kraft und Erfindungsgabe« nicht etwa »Hervorbringungen außergewöhnlicher Einzelhirne«, sondern »entspringen vielmehr einem kulturellen Miteinander«, wie es Marianne Gronemeyer in ihrer Einführung zum Konvivialitätsbegriff beschreibt.<sup>312</sup> Sie arbeitet die Ambiguität dieses Konzept heraus, das nicht als homogenisierte Einheit sondern als facettenreiche Vielheit zu denken ist.

»Konvivialität ist gewaltlos, aber nicht zahm; sinnenfroh, aber nicht denkfeindlich; ohnmächtig, aber nicht kraftlos; geregelt, aber nicht bürokratisch; genügsam, aber nicht anspruchslos; gegenwärtig, aber nicht up to date; selbstbestimmt, aber nicht selbstgewiss; fremdbestimmt, aber nicht am Gängelband<sup>313</sup>; einfach, aber nicht simpel; ins Gelingen, aber nicht ins Siegen verliebt; auf Komplementarität von Verschiedenem, nicht auf Ausgrenzung des Anderen aus.«<sup>314</sup>

Pluralität, Komplementarität, Diversität oder Variantenreichtung, das sind Aspekte dieses lebendigen und lebensnahen Miteinanders; unterschiedliche Perspektiven des Zusammenseins, des In-der-Welt- und Körper-Seins, das als offenes Gefüge, da wie Illich es beschreibt, Konvivialität von der »beständigen Mahnung« durchdrungen sei, »dass Gemeinschaft nie geschlossen ist.«<sup>315</sup> Im Rahmen »»Against all Odds« A SymPodium on Body and Thought Movements« anlässlich der Tanzwerkstatt Europa 2021, aus-

<sup>309</sup> Weber, Andreas: 2016, S. 11.

<sup>310</sup> Weber, Andreas: 2016, S. 132.

<sup>311</sup> Illich, Ivan zit. n. Gronemeyer, Marianne: 2015, S. 59.

<sup>312</sup> Gronemeyer, Marianne: 2015, S. 59.

<sup>313</sup> Anmerkung Marianne Gronemeyer: »Wenn ich fremder Bestimmung folge, dann kommt durch das Fremde meine Stimme zum Sprechen. Ein Akt der Gegenseitigkeit«.

<sup>314</sup> Gronemeyer, Marianne:

<sup>315</sup> Illich, Ivan: 2005, S. 177 zit. n. Gronemeyer, Marianne: 2015, S. 60.

gerichtet von Walter Heun, Joint Adventures in München greift Ana Vujanović in ihrem Nachdenken über die Gegenwärtigen Herausforderungen und künftigen Potenziale des zeitgenössischen Tanzes ebenfalls das Konzept der Konvivialität auf und befragt damit die Rolle und Macht von Institutionen und institutionalisierten Strukturen und deren Einwirken in die Tanzszene und geht dabei der Frage auf den Grund, inwieweit ein ordnender, gliedernder Kontext gegeben sein muss, um daraus Möglichkeits- und Freiräume zu erschließen, oder ob diese vielmehr aus der Mitte des Handelns und Schaffens unterschiedlicher Akteur:innen entstehen und damit die Vorgabe eindeutiger und rigider Strukturen überflüssig machen und so Brüche, Auslassungen und Fehlstellen im Gefüge zuzulassen und als Gelegenheiten für die weitere Entwicklung zu begreifen; »Illich's *conviviality* refers at the bottom line to the freedom to create things among people. Instead of only consuming the things, standardized and imposed on us by the system of institutions«. <sup>316</sup> Damit offenbart das Konzept der Konvivialität die Möglichkeit der Gestaltung für und mit den Menschen und somit die Menschen als Protagonist:innen und Involvierte, integrale Bestandteile und Betroffene, agierende und integrierte Akteur:innen des Gestaltungsprozesses. Institutionen – und andere strukturelle Gegebenheiten – ebenso wie Werkzeuge versteht Illich als zentrale Elemente unseres Zusammenlebens; »Illich understands institutions and tools – hand tools, devices, machines, conceptual constructs – as the crucial environment of our living«. <sup>317</sup> Dabei kommt der Gestaltung dieser Strukturen ebenso große Bedeutung zu wie ihrer weiteren Adaption und Nutzung; »how that environment is created, on which basis and by which means and ends must be critically revisited in order to achieve a more participative and caring ambiance for living and working«. <sup>318</sup> Konvivialität fordert also adaptierbare und offene Werkzeuge, Praktiken und Rahmenbedingungen, welche ergebnisoffene und experimentelle Prozesse ermöglichen und deren konviviale Aneignung. <sup>319</sup> Vor dem Hintergrund der pandemischen Herausforderungen reflektiert Ana Vujanović die Rolle von Institutionen und vorgegebenen Strukturen für den zeitgenössischen Tanz und ihrer Notwendigkeit, ebenso wie Vorhaben und Projekte, die sich diesen widersetzen oder aus deren uneindeutigen und offenen Möglichkeitsräumen hervorgehen, solange diese niederschwellig aneignenbar, zugänglich und nutzbar sind:

»Still, we need institutions to facilitate, preserve and transmit certain practices between social groups, regions and generations. What we then should do is to transform them into more common frameworks whose shape is according to our own tastes and needs, and to put them in use for caring for and about others. As such they can become convivial tools and institutions, which Illich envisioned as easily used, used by anybody – that means, doesn't require previous certification of the user –, as often as desired, – but does not impose an obligation to use –, for the purpose to a large extent chosen by the user and does not refrain others from using it equally.«

Solche Rahmenbedingungen, die uns gemein sind und deren Form unseren Vorstellungen und Bedürfnissen entsprechen, müssen facettenreich sein, vielschichtig, und keine Ambiguitäten oder Widersprüchlichkeiten scheuen. Dafür gilt es – und eben darin sind wir als globale Gemeinschaft diverser verkörperter Identitäten verstärkt aufgefordert – die eigenen Vorstellungen und Bedürfnisse zu kennen, beziehungsweise imstande zu sein, die zu entwickeln. Das heißt, die eigenen Empfindungen und das subjektive Erleben wahrnehmen, beobachten und befragen zu können, um daraus Schlüsse für die eigene Lebenswelt und die an sie gestellten Anforderungen und Bedürfnisse herauszukristallisieren und zu entfalten. Eine wichtige Grundlage, um diese als lebendige Selbst- und Weltbeziehungen zu entwickeln, ist das Bewusstsein für die Wechselbeziehung von Mensch und Welt; das eigene Eingebunden-Sein in die Lebenswelt und deren Einwirken auf das eigene Leben:

»Das Anthropozän wird sich nur überleben und in einen produktiven Umgang sowohl mit unserer eigenen Humanität als auch mit der Biosphäre verwandeln lassen, wenn wir begreifen, dass nicht nur der Mensch die Natur durchdringt und beeinflusst, sondern dass auch uns selbst etwas ausmacht und erfüllt, was keiner kulturellen Kontrolle und Steuerung unterworfen werden kann, weil es etwas ist, aus dem sich diese

<sup>316</sup> Vujanovic, Ana: 2021, 47:50 – 1:00:01 min., Transkription: Katharina Voigt, online: <https://www.youtube.com/watch?v=oNaUUZThO3E>, abgerufen am 26.07.2022.

<sup>317</sup> Ebd.

<sup>318</sup> Ebd.

<sup>319</sup> Vujanovic, Ana: 2021; »Most tools today cannot be used in a convivial fashion, although it is not their intrinsic limitation. The same goes even for art, which is supposed to be a practice of experimentation, speculation, and imagination«.

überhaupt erst speist: unsere sich selbst organisierende, unhintergehbare in die Opazität der Wirklichkeit von Ökosystemen, emotionalen Impulsen und poetischer Imagination mündende Lebendigkeit.«<sup>320</sup>

Andreas Weber beschreibt eine *Kultur des Lebendigen*, die sich den etablierten Dichotomien von Natur und Kultur, Resource und Subjekt, Objektiviertem und Agierendem widersetzt, die nicht länger »zweigeteilt wird in eine unbelebte, zu kolonialisierende und einzuhegende Sphäre und eine, von der aus und für die Kontrolle hergestellt wird«, sondern eine Kultur des Lebendigen, die nicht durch Kontrolle geprägt ist, »sondern durch Teilnahme«.<sup>321</sup> Also eine Kultur des Miteinander- und Zusammenlebens, des gemeinsamen Lebendig-Seins. Das bedeutet auch, eine Kultur lebendiger, dynamischer Beziehungen, die Fehlstellen, Ungereimtheiten und Brüche zulässt und Veränderung als integralen Bestandteil erkennt und eine Poetik der Wirklichkeit der Welt beschreibt.

## POIESIS UND POETIK

Für Andreas Weber liegt eine Problemstellung des Anthropozän darin, dass ihm das Bewusstsein fehle, »dass Schönheit das ist, was mit Lebendigkeit ansteckt, auch wenn wir sie nicht verstehen«.<sup>322</sup> Rückt diese Schönheit in den Blick, so gilt es zudem ihre Beziehungen und Relationen zu betrachten, da Weber zufolge »jeder Austausch, der von Sachen (in der Wirtschaft), der von Bedeutungen (in der biologischen Kommunikation sowie in der menschlichen Expressivität) und der von Identitäten (in der Bindung zwischen zwei Subjekten), stets zwei Seiten hat, eine äußere materielle, aber auch eine innere, existenzielle, in der sich immer Bedeutung ausdrückt« und für ihn den »zutiefst poetischen Aspekt natürlicher Existenz« ausmacht.<sup>323</sup> Anknüpfend an die aristotelische Differenzierung von ›poiesis‹ und ›noiesis‹ lässt sich die Zweiseitigkeit des menschlichen Verhältnisses zum Raum beschreiben, der einerseits als spatial-konkreter, physisch architektonischer Raum aus handelndem Herstellen erzeugt und gemacht ist und andererseits als intellektuell-abstraktes Raumkonzept unterschiedliche Wissensfelder durchzieht – wie beispielsweise Philosophie, Ethnographie, Geografie, Mathematik, Physik, Soziologie, Politikwissenschaft, Psychologie, Neurowissenschaft und andere –, hier jedoch nicht immer den konkreten, physisch erlebbaren Raum beschreibt, sondern ›Raum‹ mitunter als ein Denkmodell für die Ausdehnung bestimmter Zusammenhänge (z.B. Zahlenraum), als Kontext bestimmter sozialer, sozioökonomischer oder politischer Gefüge (z.B. Handlungsraum), als lokalisierenden Ort im Sinne des Topos und Genius Loci beschreibt (z.B. Alpenraum). Dabei beschreibt der Raumbegriff zumeist eine bestimmte, mehrdimensionale Ausdehnung, einen Kontext oder einen Rahmen; mit der zunehmenden Erweiterung der Theorien in Mathematik und Physik hat der Raumbegriff vermehrt auch diffuse, unbegrenzte und der Unendlichkeit entgegen reichende Räume erschlossen und damit die Vorstellung von Raum weitläufiger und dynamischer gemacht, sodass sie seitdem weniger stark an Konturschärfe gebunden ist. Doch größtenteils – und insbesondere für die Architekturdiziplin – ist Raum etwas spatial-konkretes, das sich durch die materielle Fassung ergibt, die einen Innenraum von einem Außenraum trennt. Raum wird also als Ort, als Gegebenheit und im Sinne der Beständigkeit und Dauerhaftigkeit von Gebäuden als Konstante angenommen.

Das ist jedoch anders, wenn die Wahrnehmung von Raum und die jüngsten philosophischen, insbesondere phänomenologischen, und neurowissenschaftlichen Überlegungen zum Raumerleben mit einbezogen werden. Demzufolge ist Raum nämlich eben nicht etwas an sich gegebenes, sondern »Raum entsteht im Handeln«,<sup>324</sup> in unserem Erleben und der Bewegung, die dieses überhaupt erst ermöglicht, in der Begegnung mit anderen und der Räumlichkeit ihrer Konstellation sowie in der generellen hervorbringenden Tätigkeit des Subjekts, da Wahrnehmung etwas ist, das wir tun; »perception is not something that happens to us, or in us. It is something that we do«,<sup>325</sup> Raum ist nicht ›an sich‹, sondern ›für uns‹ gegeben ist und die Räumlichkeit in der wir leben und ist eng mit unserem Körper-Sein und unserem Tun verknüpft:

---

<sup>320</sup> Weber, Andreas: 2016, S. 13.

<sup>321</sup> Ebd.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> Hark, Sabine: 2015, 156.

<sup>325</sup> Noë, Alva: 2006 [2004], S. 1.



»Perceptual experience acquires content thanks to our possession of bodily skills. *What we perceive* is determined by *what we do* (or what we know how to do); it is determined by what we are *ready* to do [...] we *enact* our perceptual experience; we act it out.«<sup>326</sup>

Die Wahrnehmung und das eigene Tun sind dementsprechend also untrennbar miteinander verbunden. Um also die angesprochene Dimension des Lebendigen in das Nachdenken über Raum zu integrieren, gilt es diese Stabilität des Raumbegriffs infrage zu stellen und eine Dynamik des Raumerlebens zu berücksichtigen, die insbesondere an die Prozesshaftigkeit des Tuns geknüpft ist. Die Poetik eröffnet die Möglichkeit, eben dieses Tun als einen Ausdruck des impliziten, verkörperten Wissens zu begreifen und dieses als ein dem bewussten Denken des Intellekts gleichwertiges einzuführen. Demzufolge liegt eine Besonderheit der Poetik, im Sinne der Poiesis, wie es Paul Valéry im Jahr 1937 in seiner Antrittsvorlesung »Première Leçon du Cours de Poétique« am Collège de France formuliert, darin, dass sie eben die Themenfelder umfasst, von denen man meinen könnte, dass sie »aufgrund ihrer fast ganz inneren Natur und ihrer engen Abhängigkeit von den Personen selbst, die sich mit ihnen beschäftigen« und die aus diesem Grund mitunter nicht als Gegenstand der Wissenschaft betrachtet werden.<sup>327</sup>

Eben hierin liegt die Besonderheit eines poetischen Zugangs, dass er es ermöglicht die inneren Regungen des Empfindens und des Tuns sowie die körperliche Verankerung der Schaffens- und Erlebensprozesse einzubeziehen und so eine »phänomenologische Durchleuchtung« der folgenden »Raumstrukturen«, nämlich des »leiblichen Raums«, des »Gefühlsraums«, des »Ortsraums« und der »Wohnung als Kultur der Gefühle im umfriedeten Raum« zu ermöglichen, wie es Hermann Schmitz beschreibt.<sup>328</sup> Oder um, anders gesagt, »sich mit größerer Aufmerksamkeit einer innen Wissenschaft zu widmen«, welche auch in Paul Valérys Definition des Poetik-Begriffs anklingt, und die Vorstellung zu überkommen, und nicht länger anzunehmen »die objektive Erkenntnis der gewöhnlichen Wissenschaft und das subjektive Verstehen der inneren Wissenschaft schlosse einander aus.«<sup>329</sup> Diese innere Wissenschaft ist an eine beobachtende, verinnerlichte Praxis der Innenschau, des Empfindens und Erlebens ebenso geknüpft wie an einen an sie anschließenden Zugang zur Welt und das eigene Tun und Handeln als integralen Bestandteil dieses Handelns, in welchem beispielsweise den neurowissenschaftlichen und philosophischen Überlegungen Alva Noës zufolge Wahrnehmung und Welt gleichermaßen überhaupt erst erzeugt werden.

Wenngleich Poetik zunächst einmal ein Begriff ist, der mit den »Regeln, Konventionen und Vorschriften für lyrische und dramatische Texte« oder der Dichtkunst im Allgemeinen in Zusammenhang gebracht wird, schlägt Valéry vor, diese Definition als veraltet zu erachten und sich den Begriff der Poetik für weitere künstlerische Disziplinen zu erschließen und ihm »eine andere Verwendung« zu geben.<sup>330</sup> Dabei handelt es sich nicht etwa um die Anwendung von Regel- und strukturgebenden Rahmenbedingungen und Vorgaben für die Kunst, sondern um ursprünglichen etymologischen Wortsinn um das künstlerische Tun und künstlerischen Prozess des Hervorbringens und Herstellens:

»[Poetik/Poiesis] ist schließlich der ganz einfache Begriff des ›Tuns‹, den ich zum Ausdruck bringen wollte. Das Tun, das Poiesische, mit dem ich mich beschäftigen möchte, ist das Tun, das sich in einem Werk vollendet und das ich bald auf jene Art von Werken beschränken werde, die man als Werke des Geistes zu bezeichnen pflegt. Es sind die Werke, die sich der Geist zu seinem eigenen Gebrauch machen will, indem er zu diesem Zweck alle physischen Mittel einsetzt, die ihm dienen können.«<sup>331</sup>

Der bereits in der Einführung in Bezug auf die Methode dieser Arbeit aufgegriffene Begriff der Poetik bzw. der Poiesis birgt also in seiner ursprünglichen Bedeutung die Möglichkeit, die mit dem »Einsatz aller physischen Mittel« geschaffenen Werke und deren Entstehungsprozess zu umfassen. Eine poetische Ausei-

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Valéry, Paul: 1937, S. 3. Frz. Orig.: »*Vous avez peut-être pensé que certaines matières qui ne sont pas proprement objet de science, et qui ne peuvent pas l'être, à cause de leur nature presque toute intérieure et de leur étroite dépendance des personnes mêmes qui s'y intéressent, pouvaient cependant, sinon être enseignées, du moins, être en quelque manière communiquées comme le fruit d'une expérience individuelle, longue déjà de toute une vie, et que, par conséquence, l'âge était une sorte de condition qui, dans ce cas assez particulier, se pouvait justifier*«, Übersetzung: Katharina Voigt.

<sup>328</sup> Schmitz, Hermann: 2015 [1998], 46 f.

<sup>329</sup> Varela, Francisco (Hrsg.): 1998, S. 9.

<sup>330</sup> Valéry, Paul: 1937, S. 3.

<sup>331</sup> Ebd. Frz. Orig.: »*[Poétique / Poiesis] c'est enfin la notion toute simple de ›faire‹ que je voulais exprimer. Le faire, le poïen, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir.*«

nersetzung ermöglicht es also das Verwoben-Sein von Prozess und Ergebnis aufzuzeigen. Sie gibt Gelegenheit diese als gleichwertig anzuerkennen. Paul Valéry führt aus, dass mitunter das Interesse am Tun und dem Prozess der Verfertigung und Gestaltung stärker sein mag als jenes an dem daraus entstehenden Ergebnis. Dass nämlich »die Aktion des Tuns« wohlmöglich interessanter und »lebendiger« erscheint, als »die Sache, die getan wird«. <sup>332</sup>

Anknüpfend an das zuvor ausgeführte Verhältnis des Menschen zur Welt als ein lebendiges und ein in die Prozesse des Lebens eingebundenes und durch diese miteinander verbundenes, lässt sich auch die poetische Perspektive als ein das hervorbringende Handeln in den Blick nehmender Zugang beschreiben, der sich damit einerseits einer sehr lebendigen Sicht auf das Tun und gestaltende Schaffen verschreibt und andererseits selbst die Prozesshaftigkeit des Handelns und Hervorbringens beinhaltet. Das gilt im Sinne der Aristotelischen Definition der *poiesis*, als handelndes, schöpferisches Tun, im Unterscheid zur *noiesis*, als denkendes Hervorbringen, zunächst insbesondere für die Werkstätigkeit schöpferischer Gestaltung, des Herstellens und künstlerischen Schaffens. Anknüpfend an die Definition von Wahrnehmung als ein aktives Hervorbringen von Welt durch unser Tun, wie es Alva Noë beschreibt, <sup>333</sup> lässt sich auch diese als ein poetischer Prozess beschreiben, sodass Poiesis als eine lebendig prozessuale Form des Hervorbringens und Aisthesis als eine lebendig prozessuale Form des Wahrnehmens und Empfindens einander entsprechen und das Tun zugleich eine Voraussetzung und ein integraler Bestandteil der Wahrnehmung sind. Umgekehrt bedeutet das, dass auch die Tätigkeit des Hervorbringens, die gestaltende, schöpferische Poiesis, – die beispielsweise Kunstwerke und Artefakte schafft, die jedwede Werkstätigkeit umfasst oder die gebaute Lebenswelt gestaltet – die Ergebnisse dieses Tuns durchzieht und in diesen lesbar und erkennbar bleibt. Denn alles durch Werkstätigkeit hervorgebrachte, gestaltete und gemachte trägt die Spuren seines Schaffens in sich und wird als etwas Geschaffenes erlebt; im Gegensatz zu etwas auf natürliche Weise entstandenem.

Wahrnehmung als integralen Bestandteil poetischer Prozesse hat auch Laurence Louppe mit ihrer »Poetik des zeitgenössischen Tanzes« sehr deutlich herausgearbeitet. <sup>334</sup> Darin arbeitet Louppe die der Poetik – im Sinne der Poiesis – eingeschlossene Wechselbeziehung von schöpferischem Hervorbringen und der ästhetischen Erfahrung des Hervorgebrachten und die resonante Beziehung von Erlebenden und Erlebtem. »Die Poetik versucht«, wie es Laurence Louppe ausdrückt, »zu umreißen, was uns an einem Kunstwerk berühren, auf unsere Sensibilität einwirken und einen Widerhall in unserer Vorstellung finden kann«. <sup>335</sup> Ebenso wie für die Kunst, gilt es laut Louppe auch für die Poetik, dass »ihr Gegenstand gleichzeitig auf Seiten des Wissens, der Affekte und des Handelns angesiedelt« ist, sie also beide die Gedankenwelt der Kenntnis und des Erkennens, das Angerührt-Sein und die Sensibilität für sinnliches Erleben und ästhetischer Erfahrung sowie die schöpferische Gestaltung und das handelnde Hervorbringen und werktätige Schaffen umfassen. Darüber hinaus hat die Poetik für Laurence Louppe jedoch »noch eine weitaus einzigartigere Aufgabe« die über die Analyse der Kunstrezeption und der Betrachtung der Wirkweisen eines Kunstwerkes hinausreicht und die ihm und seinem Entstehen zugrundeliegenden Prozesse integriert, ja eine künstlerische Arbeit oder das Ergebnis eines werktätigen Schaffensprozess als Teil dieses Prozesses selbst begreift. <sup>336</sup> Denn die Poetik »sagt nicht nur, was ein Kunstwerk mit uns macht: Sie lehrt uns, wie es gemacht ist«. <sup>337</sup> In dieser Vorstellung der Poetik liegt insofern ein besonderes Potenzial für die Reflexion der Praxis des zeitgenössischen Tanzes – ebenso wie für jene der Architekturdiziplin – da sie das Eingebunden-Sein des künstlerischen Werks – in diesen genannten Fällen also die Tanzperformance oder das Bauwerk – in übergeordnete Prozesse der Entstehung und des Bestehens, des Schaffens und der Rezeption, oder des Tuns und des Erlebens einbindet und sie somit ihre derzeitige Verfassung als »Werk« als einen temporären Zustand innerhalb des viel weitreichenderen Gesamtprozesses beschreibt. Überdies verändert diese Vorstellung eines künstlerischen Werks als Teil eines über den ge-

<sup>332</sup> Ebd., S. 6. Frz. Orig.: »*Cependant, il peut arriver au contraire que l'on prenne à cette curiosité un intérêt si vif et qu'on attache une importance si éminente à la suivre, que l'on soit entraîné à considérer avec plus de complaisance, et même avec plus de passion, l'action qui fait, que la chose faite.*«

<sup>333</sup> Vgl. Noë, Alva: 2006 [2004].

<sup>334</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997].

<sup>335</sup> Ebd., S. 13.

<sup>336</sup> Ebd.

<sup>337</sup> Ebd.

genwärtigen Moment seines Erlebens hinausreichenden Prozess, da es nicht nur »das Endprodukt zu betrachten [gilt], sondern auch, welche Produktion im Werk selbst am Werk ist«,<sup>338</sup> denn:

»Der poetische Ansatz impliziert ein anderes Schema der Arbeitsteilung [als die Kette des traditionellen Dispositivs Sender-Botschaft-Empfänger]. Dem Subjekt der Analyse wird dabei kein fester Standpunkt zugewiesen. Es ist aufgefordert, unablässig zwischen dem Diskurs und der Praxis hin- und herzuwandern, dem Fühlen und dem Tun, der Wahrnehmung und der Umsetzung.«<sup>339</sup>

In dieser Weise »wird das Subjekt als handelnde Instanz verstanden«, wie Louppe weiter ausführt, die zwischen den unterschiedlichen »Schichten« der ästhetischen Erfahrung, der Einbindung in den Gesamtprozess des Schaffens, Bestehens und Rezipierens eines Werkes und verändert sich selbst in Beziehung zu diesem Werk »zirkuliert«, sodass sich folgern lässt: »somit ›verkörperlicht‹ sich das Subjekt durch seine Aufmerksamkeit ebenso, wie sich das Werk durch seine Untersuchung materialisiert.«<sup>340</sup> Es wird also deutlich, dass weder das Werk noch wir selbst ›an sich‹ sind, sondern dass beide vielmehr ›für uns‹ sind und aus unserer Aufmerksamkeit und Wahrnehmung, also dem Einlassen auf eine ästhetische Erfahrung heraus entstehen und insofern zutiefst in der Verkörperung verankert sind, als dass das sinnlich ästhetische Selbst- und Weiterleben nicht ohne den Körper auskommt; denn »der Körper dessen, der seine Aufmerksamkeit aufwendet, [wird] explizit als Körper angesprochen, weit über die optische Dimension hinaus, da eine weit größere Anzahl unterschiedlicher sensorischer Kanäle stimuliert wird«, denn »der ganze Körper ist daran beteiligt.«<sup>341</sup> Das ist für den zeitgenössischen Tanz insofern noch deutlicher als für andere Kunstformen, da hier stets unterschiedliche Körper einander begegnen und die Kunstform selbst körperbasiert und mit dem Körper geschaffen ist, also auch die Kunstrezeption somit stark durch Empathie und das Sich-Wiedererkennen im anderen Körper geprägt ist.

Eben hierin liegt das Potenzial des Übertragens der Überlegungen von Laurence Louppe zur Poetik des zeitgenössischen Tanzes in die Architektur. Dass sie nämlich die empathische Dimension der ästhetischen Erfahrung betreffen und das mit dem Körper empfundene, komplexe Gesamtheit sinnlichen Erlebens und empathischen Einfühlens und des In-Resonanz-Treten mit dem Werk und denen ihm eingeschrieben Prozessen seiner Gestaltung und seines Schaffens. Die poetische Perspektive ermöglicht es, eine ästhetische Erfahrung als eine »Ereignis-Erscheinung« zu erachten, »für die das gegenwärtige oder vergangene Werk nur ein erster Entwurf ist«<sup>342</sup> und damit »auf unbegrenzte Zeit das Feld des Möglichen [befragt]«. <sup>343</sup> Das bedeutet weiter, »es liegt also ein Stück Utopie in der Poetik, das heißt ein Stück Zukunft«<sup>344</sup> und damit eröffnet der poetische Ansatz die Gelegenheit, mögliche künftige Veränderungen oder Weiterentwicklungen, Prozesse der Aneignung, Adaption und des Weitdenkens für ein Werk als ein ihm eigenes Potenzial aufzuzeigen. Das erscheint insbesondere im Übertragen dieser Gedanken in die Architekturdiziplin als wertvoll, da die Aneignung eines Bauwerkes in der Nutzung, seine Adaption oder Überformung durch die Nutzer:innen oder das sich aus dem Gebrauch ergebende Eigenleben eines Architekturentwurfs und des Bauwerkes selbst als Fortsetzung des poetischen Prozesses seines Schaffens begriffen werden kann. Für den zeitgenössischen Tanz erkennt Laurence Louppe hierin die Möglichkeit jenseits chronologischer oder reproduktiver Bezugnahmen eine Kontextualisierung der tänzerischen Produktionen vorzunehmen, nämlich indem der zeitgenössische Tanz getragen ist durch »die Idee einer nicht überlieferten gestischen Sprache«, durch »die Individualisierung eines Körpers und einer Geste, für die es kein Vorbild gibt, und die eine Identität oder ein Vorhaben ausdrücken, die durch nichts zu ersetzen sind«, kurz, dass diese eigen sind und aus sich heraus entstehen und im Prozess poetischen Schaffens kontinuierlich hervorgebracht und in Ko-Präsenz bestehen werden, ohne einen statischen Ist-Zustand zu erreichen und die Aufmerksamkeit darauf zu richten. Für den zeitgenössischen Tanz bedeutet das Einnehmen dieser poetischen Perspektive auch, dass wir es vorziehen »bei der Intimität der Geste und der Entstehung der Bestandteile des Werks zu verweilen« so Laurence Louppe.<sup>345</sup> »Da, wo das Werk arbeitet und sich konstituiert, da, wo es sich aussetzt und Risiken einght. Doch auch da, wo es uns berührt, und

---

<sup>338</sup> Ebd., S. 17.

<sup>339</sup> Ebd.

<sup>340</sup> Ebd.

<sup>341</sup> Ebd., S. 17f.

<sup>342</sup> Dupuy, Dominique zit. n. Louppe, Laurence.

<sup>343</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 28.

<sup>344</sup> Mesconnic, Heri: 1985, zit. n. Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 28.

<sup>345</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 34.

manchmal da, wo es uns hinführt.«<sup>346</sup> Das heißt also die Prozesse einzubeziehen, die über das eigentliche Werk hinausreichen; nicht nur in dessen schöpferischem Gestalten und dem Tun, das zu diesem Werk führt, sondern darüber hinaus auch jene des Erlebens, des wahrnehmenden Hervorbringens in der ästhetischen Erfahrung und weiter noch die davon ausgehend weiterführenden kreativen Prozesse des Weiterdenkens und der assoziativen Fortsetzung der mit dem Erleben eines künstlerischen Werkes empfundenen Impulse, die einen eigenen erfinderischen und schöpferischen Prozess anstoßen. Die Poetik ist also bestrebt, das ›Tun‹ ins Zentrum zu stellen, wobei sich das »›Tun‹ des Tanzes« etwas dadurch auszeichnet, dass es »tausend verstreute Echos [einschließt]« einschließt und diese wie »Konglomerate unterschiedlicher Bewusstseins- und Vorstellungswelten« miteinander verwebt, die es keineswegs als reibungsfreie, homogenisierte Betrachtung zu vereinheitlichen gelte, sondern die vielmehr als »Bruchstücke«, »kurz aufblitzende Visionen, Verdichtungen und Wahrnehmungsspuren« aufzufassen seien und die als »ein Rauschen von Körpern und Stimmen, die gemeinsam einen lebendigen Text gestalten« prozessual miteinander verbunden und an der Hervorbringung unterschiedlicher Körper-, Wissens- und Gestaltungsweisen beteiligt sind.<sup>347</sup>

Im Sinne eines »Körpers als Poetik« im zeitgenössischen Tanz beschreibt Laurence Louppe diese Prozesse als unausweichlich an den Körper gebunden; »Tänzer zu sein, das bedeutet, sich für den Körper und die Bewegung des Körpers als Bereich der Beziehung zur Welt zu entscheiden, als Wissens-, Denk- und Ausdrucksinstrument.«<sup>348</sup> Doch diese Bedeutung bleibt keineswegs auf den Körper im Tanz beschränkt, sondern bildet vielmehr die Grundlage für eine generelle Poetik eines Körpers, der ästhetische Erfahrungen macht und seine Umwelt durch das Tun seines Wahrnehmens<sup>349</sup> ebenso als Wissens-, Denk- und Ausdrucksmodus einschließt, sodass der »Körper zu einem wundervollen Werkzeug des Erkennens und Fühlens« wird,<sup>350</sup> also ein Körper, der von dem ihm eigenen Körperwissen gebraucht macht und der Körper der »vor allem das [ist], als was man ihn denkt, als was er selbst sich denkt und das, wohin er uns führt.«<sup>351</sup> Kurz ein wissender und aus sich selbst heraus Wissen schaffender Körper, aber nicht zwingend ein geschulter, sondern auf das ihm eigene Wissen und Erkennen zurückgreifender Körper.

Es ist eben dieser poetische Körper, dem auch für die Architektur großes Potenzial zukommt, da die Poetik im Sinne der Poiesis nicht nur einen erweiterten Schaffens-, Werkfähigkeits- und Werkbegriff offenbart, sondern insbesondere einen vielschichtigen Zugang zum Körper, seiner Mehrdimensionalität und dem ihm eigenen Wissen. Der Körper und seine Bewegung als Beziehung zur Welt – also Sensomotorik als Voraussetzung und Bestandteil des Erkennens und die Weltwahrnehmung als Teil der Selbstwahrnehmung eines in die Welt eingebunden Körpers – bietet auch für die Architektur die Möglichkeit, diese stärker in Bezug auf die ihr zugrundeliegenden, ihre eigenen und sie begleitenden Prozesse wertzuschätzen, also den Architekturentwurf, das Architektur erleben und die Aneignung der gebauten Lebenswelt als wesentliche Inhalte der Architekturdiziplin zu begreifen und weniger die Bauwerke als Ergebnisse des Architekturschaffens und als Artefakte ins Zentrum zu stellen. Um noch einmal auf das Eingebunden-Sein dieses Körpers in eine lebendige Umwelt zurückzukommen, liefert Platons Definition einer »poietischen Philosophie« weitere Einsichten. Denn diese ist für ihn »eine dem Herstellen dienende Wissenschaft, wie z.B. die Architektur.«<sup>352</sup> Damit findet der Begriff der Wissenschaft Einbindung in die Poetik und – während *noesis* ein reflektierendes, kognitives Denken beschreibt, umfasst *poiesis* über die Werkfähigkeit und das Herstellen hinaus die sich in deren Prozess vollziehende Wissenskonstitution. Der Schaffensprozess offenbart sich damit als ein Prozess des Erkennens. Das Handlungswissen der Herstellung ist damit dem Ergebnis gewissermaßen eingeschrieben; das Ergebnis der Werkfähigkeit geht aus den Erkenntnisprozessen des Werkfähig-Seins hervor. Anders als Aristoteles, der »›poiesis‹ als einen an ›noesis‹ anschließenden Akt« beschreibt, wobei das »Werden und die Bewegung teils Denken (*noesis*), teils Werkfähigkeit (*poiesis*) [heißen]«, wobei »nämlich die vom Prinzip und der Form ausgehende Bewegung Denken, dagegen diejenige, welche von dem ausgeht, was für das Denken das Letzte ist, Werkfähigkeit [heißt]«.<sup>353</sup> Demzufolge geht die Poetik also mit dem Hervorbringen einer eigenen Wissensform einher, da sie über

---

<sup>346</sup> Ebd.

<sup>347</sup> Ebd., S. 35.

<sup>348</sup> Ebd., S. 51.

<sup>349</sup> Vgl. Noë, Alva: 2006 [2004].

<sup>350</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 51.

<sup>351</sup> Ebd., S. 71.

<sup>352</sup> Turnowsky, Jan: 2014 [1997], S. 139.

<sup>353</sup> Aristoteles, zit. n. Turnowsky, Jan: 2014 [1997], S. 139.

die Werk­stätigkeit und das Her­stellen hinaus eine sich darin vollziehende eigene Form der Wissens­kon­sti­tution mit ein­schließt. Der Schaffens­prozess offenbart sich damit als ein Prozess des Erkennens. Das Handlungswissen der Herstellung ist damit dem Ergebnis gewissermaßen eingeschrieben; das Ergebnis der Werk­stätigkeit geht aus den Erkenntnis­prozessen des Werk­stätig-Seins hervor. Beide sind an Prozesshaftigkeit und damit einhergehend an Wandlungsfähigkeit und Lebendigkeit gebunden.

Wenn Architektur also als eine Gestaltung von Lebenswelt im Sinne des Schaffens von Rahmenbedingungen und Rahmungen eines lebendigen und vielgestaltigen Miteinanders gedacht wird, gilt es die Vielschichtigkeit des Körpers und Vielfalt der Körpermodi einzubeziehen, die den Körper als lebendigen und erlebenden Organismus und als ein in einer lebendigen und lebhaften Beziehung zur Welt stehender Körper offenbaren. Um noch einmal auf Andreas Webers Essay zur »Kultur des Lebendigen« zurückzukommen, so lässt sich auch diese als eine eigene Form der Poetik beschreiben, welche die schöpferischen Prozesse der Wirklichkeitskonstitution, der Wahrnehmung und der Daseinsformen der Welt und des Menschen beschreiben, wobei diese Prozesse integraler Bestandteil dessen sind, was wir als Welt und als uns selbst erleben:

»Weil alle Prozesse in dieser Wirklichkeit auf Beziehungen beruhen, die Bedeutungen vermitteln (die wir, menschliche, tierische und pflanzliche Subjekte in unseren Emotionen erfahren), lässt sich das Bild eines lebendigen Kosmos, inklusive seines natürlichen Werdens, inklusive seiner sozialen Transformationen, inklusive unserer materiellen Versorgung, letztlich nur als eine Poetik formulieren. Die Wirklichkeit ist schöpferisch und ausdrucks­haft, weil sie lebendig ist. [...] Im Zentrum erfahrener Wirklichkeit steht, weil es Wirklichkeit in ihrem Kern ausmacht: die Lebendigkeit der Welt.«<sup>354</sup>

Das heißt also, dass Prozesshaftigkeit integraler Bestandteil und Grundlage eines »lebendigen Kosmos« sind, wobei andererseits jedwede Form des Erfahrens von Wirklichkeit, der Wahrnehmung und des Sammelns ästhetischer Erfahrungen zwangsläufig mit dieser »Lebendigkeit der Welt« in Beziehung tritt, da ihr Hervorbringen selbst Prozessen des Erlebens und des eigenen verkörperten Lebendig-Seins unterliegt. Erst die Lebendigkeit unseres verkörperten In-der-Welt-Seins ermöglicht es uns mit der Welt in eine resonante Beziehung zu treten und ihr Lebendig-sein als solches empathisch nachvollziehen zu können.

Insbesondere phänomenologisch-hermeneutische Ansätze ermöglichen es diese Resonanzbeziehung und die leiblich verankerte, empathischer Hinwendung des Menschen zur Welt zu untersuchen und können Aufschluss geben über einen in lebendiger Weise als lebendiges Wesen in den Lebenskosmos eingebundenen Menschen. Die besonderen Herausforderungen der Klimakrise offenbaren zunehmend die Notwendigkeit dieses Eingebunden-Sein des Menschen und ein Bewusstsein dafür, dass der Mensch nicht unabhängig von seiner Lebenswelt sondern als ein integraler Bestandteil derselben besteht, machen diese Überlegungen umso dringlicher. Die in unterschiedlichen Disziplinen aufgegriffenen Konzepte der *Ecopoetics*<sup>355</sup> eröffnen hier auch erweiterte Möglichkeitsräume für die Architektur, wie sie beispielsweise Nicolai Bo Andersen offenbart mit dem Anliegen die Umweltbeziehungen der gebauten Lebenswelt aus ökopoetischer Perspektive zu betrachten; »to investigate and get a better understanding of *ecopoetics* in architecture as the poetic making of the dwellingplace in light of the accelerating ecological crisis«.<sup>356</sup> Am Beispiel des Erlebens ausgewählter Bauwerke des dänischen Architekten Jørn Utzon und insbesondere der Dokumentation dessen Wahrnehmung aus der Subjektivität einer verkörperten Ich-Perspektive und deren multimedialer Dokumentation; »the embodied, first-person experience has been recorded in notes, sketches and/or photographs and subsequently summarised in a short, descriptive account«.<sup>357</sup> Auch hier stehen das leibliche Empfinden und das verkörperte Sein und Erleben im Zentrum und offenbaren sinnlich-subjektive Perspektiven des Erlebens, die einerseits der Lebendigkeit poetischer Handlungsperspektiven des Hervorbringens der eigenen Wahrnehmung sowie des Architekturschaffens beschreiben, als auch das Eingebunden-Sein des Menschen in seine Umwelt und die Relevanz des Hervorhebens dieser lebendigen Weltbeziehung als Grundlage für einen verantwortungsvollen Umgang mit der Zukunft des Architekturschaffens und der Gestaltung einer nachhaltigen gebauten Lebenswelt, für welche *Ecopoetics* eine fruchtbare Gedanken- und Handlungswelt eröffnen können:

<sup>354</sup> Weber, Andreas: 2016, S. 14.

<sup>355</sup> Vgl. Hume, Angela; Osborne, Gillian: 2018.

<sup>356</sup> Andersen, Nicolai Bo: 2022, S. 329.

<sup>357</sup> Ebd., S. 331.

»Ecopoetics in architecture understood as the resonate presencing (poiesis) of experienced material properties and environmental conditions (oikos) that invites participation may thus be a profound way to inspire sustainable dwelling in careful consideration to the natural capital of the finite Earth.«<sup>358</sup>

Architektur als eine Gestaltung von Lebenswelt im Sinne des Schaffens von Rahmenbedingungen und Rahmungen eines lebendigen und vielgestaltigen Miteinanders beruht also auf dem von Nicolai Bo Andersen so genannten »resonanten Hervorbringen« einerseits und dem Teilhaben und Eingebunden-Sein in diese Welt andererseits. Das heißt, je deutlicher Menschen sich als integralen Bestandteil der Lebenswelt – und diese wiederum als unausweichliche Voraussetzung ihres eigenen In-der-Welt-Seins – begreifen, sprich je deutlicher die Lebendigkeit des eigenen In-der-Welt-Seins und des Körper-Seins, der Lebenswelt als ein lebendiges Ökosystem und eine Leben ermöglichende Welt verstanden wird, die zueinander in lebendigen Beziehungen stehen, umso mehr lassen sie sich auch in resonanter und empathischer Weise als einander wechselseitig bedingend begreifen und dementsprechend gestalten.

## LEBENDIGE KÖRPER

Modi als Daseinsweisen und Weisen des In-der-Welt-Seins machen deutlich, dass diese nur schwer voneinander losgelöst betrachtet und gedacht werden können. Aufgrund des Körper-Seins und der Einbindung dieses Körpers in die Welt – ihre Ökologie, ihre Lebenszusammenhänge, ihre Wahrnehmungserfahrungen, Erlebniskontexte und ihr kreierendes Hervorbringen und Gestalten, um nur einige zu nennen – ist der Körper nicht unabhängig von der Welt und diese ebenso wenig losgelöst vom Körper zu sehen. Das bedeutet auch, dass die vertiefende Auseinandersetzung mit dem einen stets Rückschlüsse auf das andere zulässt.

Die Diskurse der Architekturdiziplin nehmen mit der Vorstellung von Architektur als gebaute Umwelt und räumliche Figuration lebensweltlicher Zusammenhänge und Konstellationen zumeist die Welt in den Blick und neigen überdies dazu, den Körper nur wenig oder gar nicht zu beachten. Doch diese Betrachtungsweise lässt sich umkehren, sodass der Körper in den Fokus rückt und mit ihm die Vielheit unterschiedlicher Körpermodi, verkörperter Identitäten und Perspektiven des Körpers. Wurde in der Theoriebildung und Geschichte der Architektur nur selten der Schwerpunkt auf ihre ästhetische Erfahrung und ihr Erleben in Bezug auf den Körper, ihr einwirken auf den Körper und die Körpermodi, gelegt, die sie konstituiert, bietet eine ebensolche Perspektive Möglichkeiten um beispielsweise die Normativität und Normierung der Architektur infrage zu stellen, um diverse Körpervorstellungen und vielfältige verkörperte Daseinsweisen dem Architekturschaffen und der Gestaltung der gebauten Lebenswelt zugrunde zu legen und die Rolle die das leibliche, somatische, verkörperte Mensch-Seins für die Architektur spielt zu befragen. Die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Dimensionen des Körpers, den Modi des Körper-Seins und den Relationen von Körpern zueinander und zum Raum ermöglichen es eben diesen Fragen nachzugehen und ihnen mit vom Körper her entwickelten Antworten zu begegnen.

Während mit diesem einführenden Text zunächst unterschiedliche Felder und Kontexte eröffnet wurden, in welche die Modi des Körpers eingebettet sind, durch welche sie angeregt oder in welche sie hineinwirken, werden nachfolgend ausgewählte Modi individuell herausgearbeitet, wobei darauf hingewiesen sei, dass die Grenzen zwischen diesen fließend und ihr Ineinanderwirken weit naheliegender ist als ihre gegenseitige Abgrenzung. Die Überlegungen zu Ambiguität, Erleben und Lebendigkeit, Konvivialität und Enlivenment, Poiesis und Poetik stehen diesem Kapitel voran, um die Verwebungen und Uneindeutigkeiten vorzustellen, in welche die Körper mit all ihren Dimensionen und Seinsmodi in einer poetischen Weise, einschließlich all ihrer Prozesse, Empfindungen und Lebendigkeit, eingebunden sind und macht deutlich, dass die nachfolgend im Einzelnen herausgearbeiteten Facetten und Aspekte stets in dem Bewusstsein um ihr Eingebunden-Sein in einen komplexen übergeordneten lebendigen Kontext zu denken sind. Während in der Architekturgeschichte insbesondere auf die Physiognomie, Proportion oder Maßhaltigkeit des Körpers Bezug genommen wurde, ist hier der lebendige Körper – der erlebende, sinnliche und in den Lebenszusammenhängen seiner ökologischen und gebauten Umwelt in lebendigen Beziehungen verankerter Körper – von besonderem Interesse.

---

<sup>358</sup> Ebd., S. 329.

Die unterschiedlichen Modi des Körpers sind als ambig, zeitgleiche und miteinander in Beziehung stehende Facetten zu betrachten, die einander mitunter widersprüchlich gegenüberstehen, sich komplementär ergänzen oder sich passgenau ineinanderfügen. Die Grenzen zwischen den nachfolgend besprochenen Modi sind fließend – mitunter sind sie sogar gar nicht gegeben, da es sich um unterschiedliche Beschreibungen und Benennungen der gleichen Perspektive handelt oder um Perspektiven, die sich nur in Nuancen unterscheiden. Und doch ist jeder dieser Begriffe durch eigene Theorien und Gedankenwelten gestützt, deren zentrale Aspekte hier vorgestellt und deren Bedeutung für das Nachdenken über und die Gestaltung von Architektur, als ein den Menschen ins Zentrum stellendes und am Lebendigen orientiertes Hervorbringen gebauter Lebenswelt herausgearbeitet werden.

Lebendigkeit spielt dabei nicht nur im Sinne des Erlebens oder der Seins-Weise eine Rolle, sondern betrifft insbesondere das Lebendig-Sein der Modi selbst; anders als die reine Physis des materiellen Körpers zeichnen sich diese dadurch aus, dass sie seins- und empfindungsbezogene, prozessuale und dynamische Formen des Körper-Seins betreffen und somit poietische, ästhetische und vitale Dimensionen des Körpers einschließen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei dem in dieser Weise hervorgebrachten Körperwissen beigemessen, das als ein integraler Bestandteil leiblicher und ästhetischer Erfahrung begriffen und als wertvoller Erkenntnisprozess jenseits kognitiver Abstraktionen, als ein konkretes und physisches Denken im Sinne der Poiesis vorgestellt wird.

Dabei wird sich immer wieder die Frage stellen: Was heißt das für die Architektur? Für die Architekturdiziplin, den Architekturentwurf und die Architekturpraxis, aber auch das Architekturerleben und die Aneignung des architektonischen Raums und der gebauten Lebenswelt? Diese Auswahl unterschiedlicher Modi fasst zunächst deren theoretischen, philosophischen oder körperpraktischen Hintergrund zusammen, stellt die Gedankenwelt des jeweiligen Modus vor und richtet den Blick dann auf dessen Bedeutung, Relevanz und Potenziale für die Architektur.





## II.1.1 CORPUS

»*Corpus*: Ein Körper ist eine Sammlung von Teilen, Stücken, Gliedern, Zonen, Zuständen, Funktionen. Köpfe, Hände und Knorpel, Brandwunden, Zartheiten, Spritzer, Schlaf, Verdauung, Schauer, Erregung, atmen, verdauen, sich fortpflanzen, sich regenerieren, Speichel, Gelenkflüssigkeit, Verstauchungen, Krämpfe und Schönheitsflecken. Er ist eine Sammlung von Sammlungen, *corpus corporum*, deren Einheit eine Frage für sich selbst darstellt. Selbst im Namen des organlosen Körpers hat er hunderte Organe, von denen jedes das Ganze zu sich heranzieht und durcheinanderbringt, dem es nicht mehr gelingt sich wieder zu vervollständigen.«<sup>359</sup>

Der Körper als *Corpus*, wie ihn Jean Luc Nancy vorstellt, ist eine Sammlung unterschiedlicher Aspekte, in der verschiedene, teils widersprüchliche, teils vereinbare Modi und Dimensionen des Körpers zusammenkommen. Ebenso ist er anatomisch gesehen eine Sammlung, eine Vielheit einzelner Teile, zusammengefügt zu einem heterogenen Ganzen, das als Körper beschrieben wird und doch andere Körper – in Form von Organen, organischen Teilen und Zellen – enthält bzw. sich aus diesen zusammensetzt. Den Körper als einen *Corpus* zu beschreiben bedeutet mit den Ungereimtheiten, Widersprüchlichkeiten, unterschiedlichen einander mitunter konträr gegenüberstehenden Wahrheiten über den Körper zu leben und die Vielfalt der Facetten des Körpers an sich und des Körper-Seins anzuerkennen.

Es ist also nur eine Wahrnehmungsweise des Körpers, ihn als Einheit zu begreifen, als einen Körper gegenüber anderen Körpern, als *meinen* Körper mit dem ich Körper bin oder als *den* Körper im Kontext seiner Umwelt. Eine andere offenbart ihn als eine Sammlung unterschiedlicher Körper; als eine Hülle, die eine Vielzahl Organe in ihrem Inneren bewahrt, als eine Sammlung körperhafter Gliedmaßen, die sich zu einem gegliederten Körper zusammenfügen oder als eine Anhäufung unzähliger Zellen, organischer Strukturen und metabolischer Systeme. In diesem letzteren Sinne ist der Körper kein beständiger, statischer Objekt-Körper, der an sich gegeben und in seiner *Physis* materialisiert ist, sondern ein lebendiges System, das fortwährenden Bewegungen von Stoffwechsel- und Transformationsprozessen unterworfen ist. *Corpus* als einen Modus des Körpers aufzufassen bedeutet also im Grundsatz sich von der Vorstellung des Körpers als eine Einheit zu lösen, den Körper als Vielheit anzuerkennen und sich darauf einzulassen ihn als ein dynamisches Ganzes vielfältiger einzelner zusammenwirkender Teile zu begreifen.

---

<sup>359</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 36«, 2017 [2000], S. 19.

Neben eher konkreten – sichtbaren, hörbaren, tastbaren – Wahrnehmungen, nehmen wir auch feinere Phänomene, wie beispielsweise gustatorische und olfaktorische Eindrücke, in einem Raum wahr. Denn wengleich wir uns derer nur selten bewusst sind – oder sie nur dann offenbar werden, wenn sie besonders negativ oder positiv hervorstechen – prägen Geschmäcke und Gerüche unser Wahrnehmen der Architektur und fließen in den Gesamteindruck der Atmosphäre, die sie uns vermittelt.

Das kann einerseits der tatsächliche Eigengeruch oder der in Verbindung mit dem Geruch entstehende Geschmack sein, der beispielsweise durch die Materialien, die Feuchtigkeit oder Aridität eines Raumes geprägt wird, oder aber Assoziationen – seien sie visuell, haptisch, akustisch, olfaktorisch, gustatorisch oder multisensoriell –, die wir mit dem Gesehenen, Gehörten und Berührten oder der Farbigkeit, dem Licht, der Temperatur und anderen eher immateriellen Phänomenen verbinden.

Wenn wir uns die Erinnerung erlebter Erfahrungen bewusst – wie mit dieser Wahrnehmungseinladung geschehen – vergegenwärtigen, ist es uns möglich, zu den konkreten, sinnlichen Erlebnissen und den mit ihnen verbundenen Empfindungen zurückzukehren. Die sich dem Körper im Erleben einschreibenden Erfahrungen, werden als ein Fundus verkörpernten Wissens bewahrt und können mit dem Körper und durch den Körper in sinnlicher Weise rekapituliert und vergegenwärtigt werden. Je tiefer wir uns darauf einlassen, umso detailreicher können wir in der Erinnerung die ursprüngliche Erfahrungen noch einmal erleben. Die Erinnerung ist etymologisch eng mit dem Verinnerlichten, der Innenwelt des Menschen verbunden. Doch mehr noch, ist es nicht nur eine Innenschau, sondern »Erinnerung ist das mentale Wiedererleben früherer Erlebnisse und Erfahrungen«.<sup>360</sup> Wir kehren in der Erinnerung also gleichsam zu den erinnerten Erlebnissen zurück und erleben ihre Sinneseindrücke und insbesondere die damit verbundenen Gefühle noch einmal. Für die Sinnlichkeit dieses Wiedererlebens ist der Körper unabdingbar, und es ist zu ergänzen, dass Erinnerung keineswegs eine rein »mentale« Leistung ist, sondern vielmehr eine, die aus dem Wissen des Körpers und mentalen Leistungen schöpft, insbesondere aber auf erstere angewiesen ist.

Wenn möglich, schließen Sie nun die Augen und halten sie gerne während der gesamten Praxis der nachfolgenden Wahrnehmungseinladung geschlossen. Sie können alternativ hin und wieder im Lesefluss innehalten, um kurz die Augen zu schließen und aus dem Modus des Lesens in einen Modus des Spürens zu kommen.

---

<sup>360</sup> Meyers Lexikon, zit. n. Wikipedia Erinnerung, online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Erinnerung\\_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Erinnerung_(Psychologie)), abgerufen am 23.01.2023.

## ANKOMMEN

*Nehmen Sie eine bequeme Position im Sitzen ein oder stehen Sie fest auf beiden Beinen. Nehmen Sie nun für die Dauer einiger Atemzüge die Berührung der Sitzfläche unter ihrem Körper oder – wenn Sie stehen – den Kontakt Ihrer Fußsohlen zum Boden wahr. Spüren Sie ihr Gewicht auf der jeweiligen Oberfläche und den Widerstand des Materials, das Sie trägt, und kommen Sie mit ihrer gesamten Aufmerksamkeit an dem Ort an, an dem Sie sich gerade befinden.*

*Werden Sie sich nun langsam des Raumes bewusst, in dem Sie sich befinden und richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf das was Sie umgibt:*

*Nehmen Sie die Temperatur im Raum wahr. Spüren Sie die Luft, die Sie umgibt.  
Wie fühlt sie sich an? Ist sie trocken oder feucht, warm oder kalt?*

*Ertasten Sie nun Stück für Stück die Materialität des Stuhls oder Sessels, auf dem Sie sitzen, oder erkunden mit der Fußsohle das Material des Bodens auf dem Sie stehen. Ist es hart oder weich? Bietet es Ihrer Berührung Widerstand, oder gibt es leicht nach? Wie klingt das Material, wenn Sie es abklopfen oder darüber streichen? Mit der nächsten Einatmung durch die Nase nehmen Sie bewusst den Geruch dieses Raumes auf, vielleicht können Sie sogar einen Geschmack ausmachen?*

## EMPFINDEN

*Kehren Sie nun langsam mit Ihrer Aufmerksamkeit zu Ihrem Körper zurück ... Wie nehmen Sie Ihren Körper im Kontext dieses Raumes wahr, dessen unterschiedliche Charakteristiken Sie gerade sinnlich erkundet haben?*

*Spüren Sie in Ihren Körper hinein; nehmen Sie ihren Rumpf wahr, atmen Sie ein und aus und beobachten, wie sich Ihr Rumpf mit der Ein- und Ausatmung ausdehnt und zusammenzieht. Nehmen Sie Ihre Arme und Beine wahr; den Kontakt Ihrer Füße zum Boden, das Gewicht Ihrer Arme.*

*Richten Sie die Aufmerksamkeit nun auf die Vorderseite Ihres Körpers, nehmen Sie den Raum vor sich wahr, den Abstand zur Wand, Ihre Position und Ausrichtung im Raum. Lenken Sie nun Ihre Aufmerksamkeit auf die Rückseite Ihres Körpers. Wie nehmen Sie Ihren Hinterkopf, Ihren Nacken, Ihren Rücken, die Rückseite Ihrer Beine und den Stand Ihrer Fersen auf dem Boden wahr? Spüren Sie dann hinter sich in den Raum und achten Sie darauf, wie weit Sie ihre Wahrnehmung in den Raum ausdehnen können. Fühlen Sie Weite oder eine räumliche Fassung? Fühlen Sie sich geborgen in dem Raum, in dem Sie sich befinden, oder haben Sie den Eindruck, sich darin zu verlieren?*

*Kehren Sie nun mit Ihrer Aufmerksamkeit zu Ihrer Körpermitte zurück: Wie fühlt sich Ihr Körper an? Haben Sie den Eindruck, sich in den Raum ausdehnen zu können, oder fühlt sich ihr Körper durch den Raum begrenzt an? Empfinden Sie Ihren Körper als gedrungen oder als ausgedehnt, als dem Boden nah oder als emporgestreckt? Nehmen Sie durch Ihren Körper im Raum Weite oder Enge, Gerichtetheit oder Zentrierung, Ruhe oder Dynamik wahr?*

*Welchen Widerhall des Raums erleben Sie in ihrem Körper? Löst er ein bestimmtes Gefühl aus oder eine Empfindung, die Sie an einer bestimmten Stelle des Körpers verorten können? Vielleicht einen besonders festen Stand Ihrer Füße, wie eine Verankerung im Boden ... oder ein besonderes Gefühl der Weite, Leichtigkeit und Höhe über Ihrer Schädeldecke ... Nehmen Sie vielleicht eine innere Beweglichkeit oder die Empfindung von Druck oder Schwere in den Schultern wahr? Vielleicht sogar einen Impuls sich zu bewegen, die Haltung oder Position Ihres Körpers zu verändern?*

*Gehen Sie diesem Impuls nach. Bleiben Sie dabei mit Ihrer Aufmerksamkeit weiterhin im Spüren und nehmen wahr, wie Ihre Bewegung und die Veränderung Ihrer Position oder Haltung auch in Ihr Erleben und Empfinden hineinwirkt.*

*Kommen Sie aus diesem Prozess des Anpassens, Neuausrichtens und Bewegens langsam wieder zur Ruhe. Kehren Sie mit Ihrer Aufmerksamkeit zur Atmung zurück und spüren Sie der Resonanz der gesammelten Erfahrungen in Ihrem Körper nach.*

## ERINNERN

*Während Sie ruhig weiteratmen und auch weiterhin die Augen geschlossen halten, lassen Sie langsam Erinnerungen an Ihre Erfahrungen in bestimmten Gebäuden, in ganz konkreten Räumen oder vielleicht einer Situation im Stadtraum, die sie in besonderer Weise mit ihrem Körper erlebt haben, aufkommen. Es kann ein Ort sein, der die Erinnerung an die Berührung einer besonderen Oberfläche anregt. Oder die Wahrnehmung eines besonderen Geruchs. Vielleicht ist es auch ein Ort, an den Sie sich aufgrund seiner besonderen Klänge erinnern; vielleicht ein Echo, der Hall Ihrer Schritte. Vielleicht ist es ein Ort, an dem Sie eine besonders sinnliche Erfahrung des Wetters gemacht haben; wo Sie das Prasseln oder die Nässe des Regens, die Hitze der Sonne oder eine besondere Kühle des Schattens, einen lauen Wind oder die Kraft eines Sturms erlebt haben. Oder es ist ein Ort, den Sie als farbenprächtig erlebt haben, an dem Sie den Eindruck hatten, einzutauchen in ein besonderes Licht oder umgeben waren von besonderen Materialien, Oberflächen, Farben und Texturen. Spüren Sie in Ihrer Erinnerung Ihrem Tastsinn, dem Hören, Schmecken, Riechen und Sehen nach. Lassen Sie unterschiedliche Erinnerungen aufkommen und wieder weiterziehen, und halten Sie schließlich an einer Erinnerung fest!*

*Wenn Sie den Ort gefunden haben, an den Sie in Ihrer Erinnerung zurückkehren möchten, erlauben Sie es sich, dort anzukommen: Nehmen Sie die Details dieses Ortes auf ... seine Farbigkeit, die Materialien, aus denen er gemacht ist, deren Oberflächen und Texturen.*

*Nehmen Sie den Klang dieses Ortes wahr und damit auch seine Größe; ist er eng oder weit, hallen die Klänge darin nach oder werden sie durch stumpfe und poröse Oberflächen gebrochen oder aufgesogen? Nehmen Sie einen bestimmten Geruch oder Geschmack dieses Raumes wahr oder können einen mit Ihrer Wahrnehmung dieses Ortes assoziieren? Nehmen Sie die Empfindung dieses Raumes an Ihrer Haut wahr ... gibt es bestimmte Materialien, deren Berührung Sie erinnern? Vielleicht besonders harte oder weiche, raue oder poröse, warme oder kalte, glatte oder samtige Oberflächen?*

*Fokussieren Sie Ihre Wahrnehmung auf ganz konkrete Eindrücke dieses Ortes und spüren Sie in Ihrem Körper dem Empfinden dieser Eindrücke nach. Welche Resonanz lösen die Eindrücke dieses Ortes in ihrem Körper aus? Spüren Sie vielleicht die Berührung eines bestimmten Elements, die Weite oder Enge dieses Raumes, vielleicht seine Temperatur, die Wärme, die den Raum erfüllt oder einen Luftzug, der ihn durchströmt?*

#### VERGEGENWÄRTIGEN

*Spüren Sie dem Widerhall der Farben und Klänge, der Haptik und Taktilität, der Geschmäcke und Gerüche in Ihrem Körper nach. Wie nehmen Sie die unterschiedlichen Phänomene dieses Raumes in Ihrem Körper wahr? Gibt es bestimmte Gefühle oder Empfindungen, die er in Ihnen anregt? Haben Sie den Eindruck, sich darin oder sogar darüber hinaus ausdehnen zu können, oder fühlt sich ihr Körper durch den Raum begrenzt an? Empfinden Sie Ihren Körper als gedrungen oder als ausgedehnt, als dem Boden nah oder als emporgestreckt? Nehmen Sie durch Ihren Körper im Raum Weite oder Enge, Gerichtetheit oder Zentrierung, Ruhe oder Dynamik wahr?*

*Gibt es Eindrücke des Raumes, deren Resonanz Sie sogar an bestimmten Stellen Ihres Körpers verorten können? Vielleicht ein besonderes Wohlgefühl, das Empfinden von Ruhe? Oder eine Verengung oder Verdichtung, vielleicht ein Bewegungsimpuls? Nehmen Sie diese als Einladung ein, ihnen zu folgen und – wie bereits in Bezug auf das Empfinden geschehen – den Bewegungen und Veränderungen der Haltung und Position des Körpers nachzugehen, die sie anregen.*

*Spüren Sie noch eine Weile den verkörperten Eindrücken Ihrer Erinnerung und dem vergegenwärtigten Erleben dieser Situation Ihrer Erinnerung nach. Nehmen Sie zum Abschluss mit einem tiefen Atemzug noch einmal alle Eindrücke dieses Ortes in sich auf!*

*Richten Sie nun Ihre Aufmerksamkeit auf Ihre Atmung, atmen Sie ruhig noch einige Male ein und aus, lassen die vergegenwärtigten Eindrücke des Ortes, an den Sie in Ihrer Erinnerung zurückgekehrt sind, langsam verhallen. Kommen Sie nach und nach wieder im gegenwärtigen Moment und in dem Raum an, den Sie zu Beginn der Übung mit den Wahrnehmungsmöglichkeiten Ihres Körpers erkundet haben.*

*Öffnen Sie schließlich die Augen. Sehen Sie sich noch einmal in dem Raum um und spüren Sie kurz den Erlebnissen dieser Wahrnehmungserkundung nach.*

## KÖRPERVERSTÄNDNIS

Der Begriff des Körpers ist in seinem alltäglichen Gebrauch ebenso beiläufig wie selbstverständlich. Und doch, wenn Körper mit der Physis, der Gestalt und materiellen Präsenz des Menschen in der Welt gleichgesetzt wird, übergeht diese vereinfachte Vorstellung des Körpers als Einheit ein Großteil seines Facettenreichtums, seiner Komplexität und Vielschichtigkeit. Doch das Körperverständnis ist aufgrund der Tendenz zur Zergliederung von Gesamtzusammenhängen in die sie konstituierenden Teilaspekte geprägt.

Die Geschichte der Naturwissenschaften, insbesondere seit der frühen Neuzeit, ist wesentlich dadurch geprägt, verstärkt die Einzelheiten und weniger deren übergeordneten Zusammenhang in den Blick zu nehmen. Die Kopernikanische Wende gibt in allen wissenschaftlichen Diskursen den Impuls bestehende Wissenstraditionen infrage zu stellen und die Einzelheiten erneut zu befragen, um aus den gewonnenen Einzelerkenntnissen neue Gesamtzusammenhänge und Systematisierungen vorzunehmen. Es sind weniger die globalen Systeme des Makrokosmos, die in den Blick genommen werden, sondern vielmehr die empirisch und systematisch beobachtbaren und untersuchten Einzelheiten des Mikrokosmos, welche dann anschließend in übergeordnete, großmaßstäbliche Zusammenhänge eingebunden oder zu diesen zusammengefügt werden, sodass sich das große Ganze als Summe der Einzelheiten ergibt. Bestrebungen der Rationalisierung, Objektivierung und Messbarkeit werden zu maßgeblichen Impulsgebern des Forschens und ermöglichen es vormalige Weltbilder und Denktraditionen radikal zu überkommen, um im Laufe mehrerer Jahrhunderte mit einem zunehmenden Forschungswachstum Wissens- und Weltbilder hervorzubringen, die uns bis heute prägen.

Die Erforschung der Natur – und mit ihr einhergehend die detaillierte Erforschung des Menschen – waren Teil dieser Entwicklung und offenbarten ein zunehmend differenziertes Wissen über Einzelheiten. Das sammelnde Zusammentragen von Einzelerkenntnissen und deren Systematisierung geht mit dem Herausbilden einzelner naturwissenschaftlicher Fachrichtungen und der Abgrenzung verschiedener Forschungsfelder im 19. Jahrhundert einher und befördert grundlegende Systematiken von Großteils bis heute gültigen Natur- und Weltmodellen. So gelang es Carl von Linné<sup>361</sup> mit *Systema Naturae* eine Systematik der botanischen und zoologischen Klassifizierung zu erarbeiten und die Grundlage für die botanische und zoologische Taxonomie und der bis heute in beiden Feldern fortbestehenden binären Nomenklatur zu schaffen und damit die Einzelerkenntnisse der wissenschaftlichen Beobachtung von Flora und Fauna zu dokumentieren, zu klassifizieren und zu systematisieren. An diese Systematisierung anknüpfend entwickelte zunächst Jean Baptiste Lamarck<sup>362</sup> seine Überlegungen zur Zoologie wirbelloser Tiere und der Veränderung der Arten durch die erbliche Weitergabe erworbener Fähigkeiten und eine damit einhergehende Höherentwicklung sowie die daraus hervorgehende Artenvielfalt und Veränderung der Tierklassen. Er legte damit die erste Evolutionstheorie vor, an welche anknüpfend Charles Darwin<sup>363</sup> seine Evolutionstheorie entwickelte, welche das biologische Welt- und Menschenbild nachhaltig veränderte, weitreichende daran anschließende naturwissenschaftliche Forschungen und Erkenntnisse beförderte und bis heute Bestand haben. Mit *The Origin of Species*, 1859, schuf Charles Darwin eine Systematik der evolutionsbiologischen Entwicklung, die »als streng naturwissenschaftliche Erklärung für die Diversität des Lebens die Grundlage der modernen Evolutionsbiologie bildet und einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der modernen Biologie darstellt« und die als systematisches Modell über das reine Beobachten hinaus reichte und abstrakte Überlegungen zur biologischen Entwicklungsgeschichte lieferte.<sup>364</sup>

In der Folgezeit beförderten die weiteren Entwicklungen der Mikrobiologie und der mikrobiologischen und biochemischen Medizinforschung sowie der Atomtheorie und Genforschung zunehmend kleinteiligere Betrachtungsweisen, welche mit den gleichzeitig voranschreitenden technischen Neuerungen in der Her-

<sup>361</sup> Carl von Linné, 1707–1778, war ein schwedischer Naturforscher, der mit seiner Systematik der »Systema Naturae« die Grundlage für die modernen Klassifikationsschemata der botanischen und zoologischen Taxonomie schuf. Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Carl\\_von\\_Linné](https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_von_Linné), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>362</sup> Jean Baptiste Lamarck, 1744–1829, war ein französischer Botaniker, Zoologe und Entwicklungsbiologe, der als Begründer der modernen Zoologie wirbelloser Tiere die moderne Biologie begründete und eine Systematisierung der Entwicklung der Artenvielfalt als eine erste Evolutionstheorie vorlegte. Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste\\_de\\_Lamarck](https://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_de_Lamarck), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>363</sup> Charles Darwin, 1809–1882, war ein britischer Naturforscher, der mit seinen Erkenntnissen zur Evolutionstheorie mit dem 1859 erschienen »On the Origin of Species« wesentliche Veränderungen des Welt- und Menschenbildes begründete, die bis heute Gültigkeit haben und damit bedeutende Erkenntnisse für die Naturwissenschaftsgeschichte der Gegenwart lieferten. Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Darwin](https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Darwin), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>364</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Darwin](https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Darwin), abgerufen am 18.08.2022.

stellung fein kalibrierter Messinstrumente und Werkzeuge überhaupt erst möglich wurde und die moderne Biologie, Chemie und Physik begründeten, auf Grundlage deren Erkenntnisse die moderne Medizin vielfältige revolutionäre Erkenntnisse und bahnbrechende Neuerungen hervorbrachte. Louis Pasteurs<sup>365</sup> Forschung zur medizinischen Mikrobiologie und die damit verbundenen Erkenntnisse zur Hygiene, Immunologie und der Vorbeugung von Infektionserkrankungen durch Impfungen, sowie Robert Kochs<sup>366</sup> Erkenntnisse der bakteriologischen Forschung und der Identifikation von Krankheitserregern sowie den damit einhergehenden Entwicklungen der Infektionslehre, Immunologie und pharmakologischen Tätigkeiten in der Arzneimittelforschung eröffneten neue mikrobiologische und biochemische Perspektiven auf den Körper, die ein naturwissenschaftliches Beobachten und Erkennen kleinster Teile und das Offenlegen ihrer Systematiken, Prinzipien und Organisationsstrukturen ermöglichen. Edmund Beecher Wilsons<sup>367</sup> Erkenntnisse zur Zellbiologie und seine Forschung zur Zellentwicklung, Embryologie und Genetik offenbaren die einzelnen Zellen des Organismus als ihrerseits lebendige und metabolischen Prozessen unterliegende Einheiten; sie machen deutlich, dass der Organismus aus kleinsten Organismen, der Körper aus unendlich vielen Kleinstkörpern der Zellen besteht. Die Entstehung der Zellbiologie – von der ersten Definition der Hohlräume in Flaschenkork, Farn und Sonnentau durch Robert Hooke, der diese als ›cellula‹, also als Kämmerchen im Gewebe beschrieb, über die Begründung der Zelltheorie durch Matthias Jacob Schleiden<sup>368</sup> und Theodor Schwann,<sup>369</sup> bis hin zur Gegenwartsforschung der Neurobiologie und Neurowissenschaften auf dem Gebiet der Funktion und Struktur des Nervensystems und der Informationsweitergabe und Verschaltung auf zellulärer Ebene – offenbart jedes organische Gewebe als eine Ansammlung einzelner Zellen und damit jeden Organismus als Sammlung unendlich vieler unterschiedlicher Zellen, also gewissermaßen als Corpus im Sinne einer Sammlung einzelner, für sich stehender Elemente, die im Zusammenschluss miteinander eine übergeordnete Gesamteinheit bilden. Die weiter fortschreitende Forschung seit Beginn der Zytologie hat überdies gezeigt, dass Zellen nicht nur physiologische Einheiten sind, die metabolischen Prozessen des Zellstoffwechsels unterliegen, sondern dass sie überdies Informationen enthalten und übermitteln und damit in die genetische und entwicklungsbiologische, aber auch die neurologischen, sensomotorischen und informationsbezogenen Prozesse eingebunden sind.

Diese naturwissenschaftliche Perspektive ist zum Taktgeber für das gegenwärtige Welt- und Menschenbild geworden und ermöglicht es in ihrer kontinuierlich voranschreitenden Entwicklung neuer Forschungserkenntnisse immer tiefer ins Detail zu gehen und die Zellstruktur, Genetik, Neurophysiologie und damit die metabolischen Prozesse des Körpers ebenso wie seine neuronalen Prozesse der Erkenntnis- und Wissenskonstitution offenzulegen.

Auch das Eingebunden-Sein des Menschen in die Welt, sein Wahrnehmen, seine Erinnerung und die innere Erfahrung seines Erlebens sind demzufolge an sich auf Zellebene vollziehende Prozesse gebunden und auch die Erinnerung in der Vergangenheit gemachter Erfahrungen ist dem Zellgedächtnis und der Genetik eingeschrieben.<sup>370</sup> Und umgekehrt reagiert der Körper in all seinen Einzelteilen bis zur kleinsten zellulären Ebene auf seine Umwelt, steht mit dieser in Beziehung und tritt mit ihr in Resonanz. Der Zugang des Menschen zur Welt und das Verinnerlichen ihres Erlebens und die Erinnerung gemachter Erfahrung wird zwar einerseits als ein mehr oder weniger bewusster holistischerer Wahrnehmungs- und Erkenntnis-

<sup>365</sup> Louis Pasteur, 1822–1895, war ein französischer Chemiker, Physiker, der mit seiner Forschung maßgebliche Beiträge zur Hygieneforschung, Infektologie und Immunologie geliefert hat.

Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Darwin](https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Darwin), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>366</sup> Robert Koch, 1843–1910, war ein deutscher Mediziner, Mikrobiologe und Hygieniker sowie ein bedeutender Arzneimittelforscher des 19. Jahrhunderts, der mit seiner Forschung zu Krankheitserregern und der Immunologie sowie der Entwicklung pharmazeutischer Präparate wesentliche Beiträge zur Medizinentwicklung der Gegenwart geliefert hat. Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Koch](https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Koch), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>367</sup> Edmund Beecher Wilson, 1856–1939, war ein amerikanischer Zoologe und Genetiker, der mit seiner Forschung zur Embryonalentwicklung von Weichtieren weitreichende Erkenntnisse genetischen Polygenese sowie zur Zellbiologie lieferte. Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Edmund\\_B.\\_Wilson](https://de.wikipedia.org/wiki/Edmund_B._Wilson), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>368</sup> Matthias Jacob Schleiden, 1804–1881, war ein deutscher Botaniker und Mitbegründer der Zelltheorie und wies als erster Botaniker nach, dass Pflanzen aus Zellen bestehen.

Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Matthias\\_Jacob\\_Schleiden](https://de.wikipedia.org/wiki/Matthias_Jacob_Schleiden), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>369</sup> Theodor Schwann, 1810–1882, war ein deutscher Anatom und Physiologe, der die von Schleiden entwickelte Zelltheorie der Pflanzen auf das Tierreich ausweitete und damit die Grundprinzipien für die Zellbiologie und die zellbiologische Genese der Embryologie definierte, »indem er beobachtete, dass ein Ei eine Eizelle ist, die sich schließlich zu einem vollständigen Organismus entwickelt«.

Siehe hierzu auch: [https://de.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_Schwann](https://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_Schwann), abgerufen am 18.08.2022.

<sup>370</sup> Vgl. hierzu: Kolk, Bessel van der: 2014.

prozesse vollzogen, betrifft jedoch weit unter der Schwelle des Bewussten auch die Reaktionen aller Zellen, sodass der Körper als Corpus im Sinne einer Sammlung einzelner Zellen mitunter Teilreaktionen bestimmter Zellgruppen und Individualreaktionen evoziert, andererseits jedoch die sämtlichen gesammelten Erfahrungen im Gedächtnis und den genetischen Codes aller Zellen aufnimmt. Das heißt, die »Gene stehen in permanentem Kontakt zur Umwelt, um die Körperreaktionen an die jeweiligen Erfordernisse anpassen zu können«, wobei dieser »als Genregulation« bezeichnete Prozess der »Fähigkeit des Körpers, die Aktivität seiner Gene an die momentane Situation anzupassen« es ermöglicht auf Umweltbedingungen zu reagieren und so auch »zwischenmenschliche Erfahrungen und psychische Prozesse, [die] vom Gehirn in biologische Signale, z.B. die Ausschüttung von Nervenbotenstoffen, umgewandelt [werden]« und die ihrerseits imstande sind »sowohl im Gehirn selbst als auch im Körper zahlreiche Gene zu regulieren«, also genetische Anpassungen des Körpers in Resonanz mit seinen Umweltbedingungen vorzunehmen.<sup>371</sup>

So sehr sich die forschende Betrachtung also auf die kleinsten Teile des Gesamtorganismus des Körpers richtet, wird daraus doch deutlich, dass diese stets eingebunden in einen ihnen übergeordneten Kontext und von diesem keineswegs unabhängig sind. Das bedeutet weiter, dass alle perzeptiven, emotionalen und sensomotorischen Eindrücke ihren Widerhall in den neuronalen, zellulären und genetischen Elementen des Körpers finden und so in die biochemischen und mikrobiologischen Prozesse des Körpers integriert werden. Wird die Wahrnehmung von Welt unabhängig vom Körper betrachtet, bietet das also ein unvollständiges Bild des Wahrnehmens, da wir nicht nur stets mit dem Körper wahrnehmen, sondern der Körper in sinnlichen, physiologischen und metabolischen Prozessen intensiv – und auf allen Maßstabsebenen – an dieser Wahrnehmung beteiligt ist. Wie Joachim Bauer herausstellt, verändert sich unser Gehirn durch die Erfahrungen die wir machen. Insbesondere »Lebenserfahrungen und Lebensstile hinterlassen einen ›Fingerabdruck‹ in den biologischen Abläufen unseres Körpers«<sup>372</sup> und machen deutlich, dass »geistige Tätigkeit, aber auch Gefühle und Erlebnisse in zwischenmenschlichen Beziehungen [...] im Gehirn biologische Veränderungen zur Folge« haben und »in Nerven-Netzwerken des Gehirns gespeichert« werden.<sup>373</sup> Das Verinnerlichen des Erlebten im Körper betrifft also nicht nur psychische Prozesse des Einschreibens von Erfahrungen in der Erinnerung sondern damit einhergehend auch deren physische Verankerung im Gedächtnis des Körpers. Der Körper reagiert dynamisch und in plastischer Veränderung auf die ihn umgebende Welt und die darin gesammelten Erfahrungen; »hätten wir die Möglichkeit, einmal im Jahr eine Reise in unser Gehirn zu machen und uns dort mit einem Elektronenmikroskop umzusehen«, so Bauer, »würden wir jedes Mal erheblich veränderte ›Landschaften‹ entdecken«.<sup>374</sup>

Die durch Beobachtung und Empirismus gekennzeichnete naturwissenschaftliche Erforschung des Körpers und die damit verbundene Vermessung und Kartographie dieser ›Landschaften‹ des Körpers, um bei Bauers Sinnbild zu bleiben, neigt dazu den Körper zu objektivieren und damit die innere Erfahrung und das somatische Erleben des Körpers mitunter zu negieren oder aus dem Blick zu verlieren. Auch die Körperbilder, die unsere Vorstellung vom Körper prägen betreffen zumeist dessen externe Betrachtung und richten den Blick auf seine Form, seine Gestalt oder seine Funktionalität. Die avisierte Idealvorstellung eines trainierten, optimierten und perfektionierten Körpers ist weniger ein integrierter Teil des eigenen Körper-Seins, als ein mit einiger Distanz behandelter, objekthafter Körper, den es zu bearbeiten, zu gestalten, zu formen und entsprechend der eigenen oder der übernommenen und mitunter internalisierten Vorstellung anderer zu gestalten gilt. Diese Haltung zum Körper gilt es also kritisch zu hinterfragen, doch auch diese »Kritik an den problematischen Körperbildern, die wir verinnerlicht haben, zielt« wie es Daniel Schreiber herausstellt, »im Grunde nur auf die Oberfläche ab, auf die Befreiung von dem Druck sie schöner zu machen« und weniger auf die »innere Erfahrung«, als darauf, »wie es ist, in unseren Körpern zu leben, sie zu bewohnen, welche Gefühlswelt sie in uns erzeugen«, also die Erfahrung auf die es Olivia Laing zufolge »wirklich ankommt und die wirklich für uns zählt«.<sup>375</sup> Denn wie die Traumaforschung zeigt, hinterlassen eben diese inneren »Erfahrungen nicht nur in unserer Kultur, unserer Geschichte, in unseren Familien und natürlich in unseren Psychen ihre Spuren«, sondern, wie es heute vielfältige Erkenntnisse der neurophysiologischen Forschung zeigen »auch in der biochemischen Balance unseres Gehirns« und

<sup>371</sup> Bauer, Joachim: 2013 [2002], S. 23.

<sup>372</sup> Ebd., Klappentext, über dieses Buch.

<sup>373</sup> Ebd., S. 7.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Schreiber, Daniel: 2021, S. 117; vgl. hierzu: Laing, Olivia: 2021.



damit »in unseren Körpern selbst«. <sup>376</sup> Das heißt also, selbst wenn wir die Physis und Materie des Körpers betrachten, liegt darin immer auch die Erfahrung, die der Körper gesammelt und die ihm inne gewordenen, verinnerlichten und damit verkörperten Erlebnisse eingebettet. Sosehr sie also auf unseren Körper einwirken, beeinflussen diese Erfahrungen außerdem überdies »unsere Fähigkeit, Sinneseindrücke zu empfinden, zu verarbeiten, mit Gefühlen umzugehen, sie transformieren neurologische Verknüpfungen, hormonelle Prozesse, Herzrhythmen und die Funktionsweisen des Immunsystems« und wirken damit massiv in die körperlichen Prozesse sowie die daran anschließenden nachfolgenden Erlebnisse hinein. Das gilt insbesondere für traumatische Erlebnisse, wie es Bessel van der Kolk mit *The Body Keeps the Score* eindrücklich gezeigt hat, <sup>377</sup> betrifft aber auch alle perzeptiven, ästhetischen und inneren Erfahrungen, die einerseits ihre Spuren im Wissen und Gedächtnis des Körpers hinterlassen und somit die »Landschaft« des Körpers beeinflussen, welche andererseits den Kontext für nachfolgende Erfahrungen bildet, also den Hintergrund schafft, vor dem künftige Erfahrungen gemacht werden und dadurch in prägend in diese hineinwirkt.

Entwicklungspsychologische Schritte und Lernerfahrungen sind ebenso Teil dieser Sammlung von Wissen im Körper und dem Körper in dieser Weise eingeschrieben. Donald W. Winnicott arbeitet heraus, dass auch die psychoanalytische Perspektive und daran anknüpfende Positionen einerseits »das Leben des einzelnen in seiner Beziehung zu Objekten« betrachten und andererseits »das innere Erleben des Menschen in den Mittelpunkt des Interesses« rücken, während Winnicott selbst bestrebt ist, »eine Position zwischen diesen beiden Extremen zu beziehen«. <sup>378</sup> Winnicotts Anliegen ist es die Vielfalt des Verwoben-Seins von innen und außen, von Körper und Welt, Erfahrung und Erleben darzulegen und zu zeigen, dass diese für alle entwicklungspsychologischen Phasen gleichbedeutend, wenn auch in unterschiedlicher Weise gültig ist; dass nämlich »die differenzierte Freude des Erwachsenen am Leben, am Schönen oder an abstrakten Gedanken« ebenso davon betroffen ist, wie »die kreative Gestik des Kleinkindes, das etwa nach dem Mund der Mutter greift und ihre Zähne fühlt, ihr in die Augen schaut und sie auf kreative Weise erlebt«. <sup>379</sup> Winnicott plädiert dafür nicht zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen zu hierarchisieren und macht deutlich, dass nur aus dem Miteinander dieser unterschiedlichen Erlebnisbereiche das komplexe Gefüge individuellen Erfahrungswissens entstehen kann, welches die menschlichen Beziehungen zur Welt, zu sich selbst und zu anderen ebenso prägt wie sein abstraktes und physisches Denken. Dabei »führt das Spielen« für Winnicott »ganz natürlich zu kultureller Erfahrung und bildet deren eigentliche Grundlage«, <sup>380</sup> sodass aus den kreativen Wahrnehmungsweisen und dem spielerischen Erkunden alle weiteren Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen hervorgehen. Bemerkenswert ist dabei insbesondere, dass sich »Spiel und Kulturerleben« spontan und unvoreingenommen entwickeln, dass sie »existenziell von der lebendigen Erfahrung [abhängen]« und damit als ein individueller, autonomer und kreativer Prozess der Auseinandersetzung charakterisiert sind. Absichtslosigkeit und Ergebnisoffenheit durchziehen diese Prozesse des freien Erkundens mit dem der Erkundende gleichzeitig Teil der Welt wird und beschreiben die Weise, in welcher sich Menschen in der frühkindlichen Erkundung ihrer Umwelt gleichermaßen ihren »Erlebnisbereich« <sup>381</sup> und ihren »Erfahrungshorizont« <sup>382</sup> erschließen. Da diese also aus den jeweils individuell persönlichen und subjektiven Erlebnissen jedes Menschen konstituiert und sich so als eigene Wahrnehmungsvoraussetzungen im Corpus des eigenen Erfahrungswissens versammeln, »ist der *Handlungsbereich* des Menschen im Sinne des dritten Erfahrungsbereiches (dem des Kulturerlebens oder des kreativen Spiels)« – neben dem ersten Bereich der »äußeren Realität und der Beziehung des einzelnen zur Außenwelt vom Standpunkt der Objektbeziehungen und Objektverwendungen« und dem zweiten Bereich der »inneren, psychischen Realität [als] individuellen Besitz jedes einzelnen« – nach Winnicotts Einschätzung »äußerst variabel« und kann abhängig von »dem Ausmaß realer Erfahrungen äußerst gering oder sehr groß sein«. <sup>383</sup> Daran anknüpfend lässt sich folgern, dass der Wissenscorpus der Erfahrung sich im Laufe eines Lebens zunehmend verdichtet, sich dem Körper einschreibt und damit Voraussetzungen für das künftige Erleben schafft. Gleichwohl aber sind sowohl der Körper selbst

<sup>376</sup> Schreiber, Daniel: 2021, S. 117f.; vgl. hierzu: Kolk, Bessel van der: 2014.

<sup>377</sup> Kolk, Bessel van der: 2014.

<sup>378</sup> Winnicott, Donald W.: 2015 [1971], S. 122.

<sup>379</sup> Ebd., S. 123.

<sup>380</sup> Ebd., S. 123.

<sup>381</sup> Vgl. Ebd., S. 123f.

<sup>382</sup> Vetter, Helmuth (Hrsg.): 2004, S. 609.

<sup>383</sup> Winnicott, Donald W.: 2015 [1971], S. 124.

wie auch sein Erfahrungsschatz veränderlich und sowohl physisch bis in die Tiefen der Genetik sowie ästhetisch in der Auswertung der sinnlichen Reize und Wahrnehmungen dynamisch und adaptionsfähig, sodass sich Wahrnehmungsgewohnheiten, -horizonte und Erlebnisbereiche ein Leben lang erweitern lassen.

Dem Körper als *Corpus* im Sinne einer Sammlung unterschiedlicher Einzelheiten zu begreifen bedeutet also auch, neben der Vielheit der ihn konstituierenden physischen Elementente die Vielheit der ihm eingeschriebenen Erfahrungen sowie die Erlebnisbereiche seiner psychologischen Entwicklung einzuschließen. Weiter eröffnet ein Modus des *Corpus* die Möglichkeit den Körper als einen vielschichtigen, in vielfältige fortwährende Prozesse eingebundenen Organismus zu verstehen, der gleichermaßen durch seine Umwelt verändert wird, wie sich diese für ihn verändert, indem seine Wahrnehmung durch bisherige Erfahrungen vorbestimmt und determiniert ist. Die nachfolgend vorgestellten Modi des *Leibes* und des *Soma* eröffnen die Möglichkeiten die innere Erfahrung und das leiblich verfasste Erleben sowie das Erleben des Körpers selbst in die Körpervorstellung zu integrieren. Für den Architekturdiskurs ist das insofern wichtig, als dass der Körper hier insbesondere als ein den Raum erlebender, sich im Raum einrichtender und ein leiblich in der physischen Welt verankerter zu denken ist. Umgekehrt sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die naturwissenschaftliche Perspektive auf den Körper auch an der Konstitution des Körperverständnisses in den Architekturdiskursen beteiligt war: Denn die naturwissenschaftliche Erhebung, Messung und Beobachtung, der empirische, rationalisierende oder objektivierende Blick und das Bestreben nach Systematisierung geht immer auch mit Normierungen und dem Festsetzen von Richtwerten, der numerischen Quantifizierung und der Abstraktion zu allgemeingültigen Grundsätzen und Prinzipien einher, welche die Individualität des Einzelfalls hinter den Kriterien der Vergleichbarkeit, der Gemeinsamkeit und der Vereinbarkeit mit anderen zurückstellen. In eben dieser Weise sind für die Architektur Maßsysteme, Proportionslehren und Normen des Planens und Bauens abgeleitet worden, die Raum quantifizieren, auf möglichst allgemeingültige Prinzipien der Raumkonstitution abzielen und normative Vorgaben für die Architekturgestaltung festsetzen, wie es Ernst Neufert mit seinem Handbuch der *Bauentwurfslehre* 1936 begonnen hat und es bis heute in den Verordnungen des Deutschen Instituts für Normen und anderen Normierungsrichtlinien fortbestehen.

Was bei der zunehmenden Vereinzelnung des Körpers mit seiner Betrachtung ins Detail jedoch Gefahr läuft verloren zu gehen, ist ein ganzheitliches Menschenbild, dem es gelingt, die erkannten Einzelheiten zu einer Einheit unterschiedlicher in einander greifender und in einander integrierter Systeme zu begreifen, die schließlich die facettenreiche Einheit des menschlichen Seins bildet. Die in der Vereinzelnung der Kenntnis über Details des Körpers mitschwingende, im Körper-Geist-Dualismus begründete Entfremdung und Objektivierung des Körpers beschreibt der Facharzt für psychosomatische Medizin und Psychotherapie Horst Baumeister als eine Tendenz, die schwerwiegende Konsequenzen für den Umgang mit dem Körper – beispielsweise im Kontext seiner medizinischen Behandlung – haben kann und intensive Folgen für die menschliche Selbst- und Weltbeziehung haben kann, wie anhand des dazu gewissermaßen als Gegenentwurf bestehenden phänomenologischen Konzepts der Leiblichkeit im folgenden Kapitel deutlich werden wird:<sup>384</sup>

»Durch die Entdeckung des Körpers durch die neuzeitlichen Wissenschaften insbesondere im Rahmen der Medizin kam es zu einer Radikalisierung der Verdrängung des Leibes. Die Beziehung zum eigenen Leib als Körper bedeutete eine Entfremdung. Der Körper ist demnach nicht mein Leib, den ich spüre, sondern ist eben das Körperding, welches auch, falls erforderlich, dem ärztlichen Blick preisgegeben wird (Foucault, 1973). Das führt dazu, dass wir als Betroffene das wesentliche Wissen von diesem Leib nicht selbst haben, sondern andere, insbesondere Ärzte, und wir geben uns somit in die Abhängigkeit von anderen, was praktisch die instrumentelle Manipulation des Körpers beinhalten kann.«<sup>385</sup>

Und doch ist die Betrachtung des Körpers als Summe seiner Einzelheiten auch in einem phänomenologischen Sinne denkbar, wenn nämlich diese Sammlung den Körper einschließlich seiner erlebten Erfahrungen, der in ihm verkörperten Sinneseindrücke, Erinnerungen und Empfindungen sowie seiner Gefühle und

---

<sup>384</sup> Vgl. hierzu: II.1.2 LEIB.

<sup>385</sup> Baumeister, Horst in: Vogelgesang, Monika; Schuhler, Petra; Zielke, Manfred (Hrsg.): 2005, S. 12f.

Emotionen meint und ihn damit im leiblichen Sinne als den gelebten und lebendigen Körper, als ein menschliches Körper-Sein auffasst.

## SAMMELN UND BEWAHREN

Die Sammlung des *Corpus* ist über die physiologische Sammlung der Zellen, ihrer Zusammenschlüsse zum Organismus sowie der einzelnen Körperteile der Organe und Gliedmaßen oder der strukturgebenden Physis des Skeletts, der Muskeln, der Sehnen und Bänder, der vaskulären Systeme oder der Haut hinaus auch als eine Sammlung von Wissen, Erfahrung und Erinnerung zu verstehen. Also nicht der Körper als die materielle Gegebenheit oder der metabolische Organismus und Rahmenbedingung für das Leben, sondern als Speicher und Ort der inneren Erfahrung, der gesammelten Eindrücke und Erlebnisse, deren Bewahren in der Erinnerung und das Schöpfen aus diesen Grundlagen für die assoziativen und kreativen Prozesse der Vorstellung. In diesem inhaltlichen Sinn lässt sich der Körper als Corpus in Entsprechung des literatur- oder kulturwissenschaftlichen Definition denken, wobei ersterer als Textkorpus die Sammlung unterschiedlicher Einzeltexte zu einem bestimmten literaturwissenschaftlichen Ordnungskriterium umfasst, »ein Korpus ist eine Sammlung von Texten oder Textteilen, die bewusst nach bestimmten sprachwissenschaftlichen Kriterien ausgewählt und geordnet werden«,<sup>386</sup> und zweiter Corpus als die »Sammlung von Werken eines Künstlers, einer Epoche o.ä.« beschreibt.<sup>387</sup> Der sinnliche, wahrnehmende Körper lässt sich dementsprechend als eine Sammlung von Eindrücken, Erlebnissen und ihm eingeschriebenen Erfahrungen fassen, der diese als ein Speicher-Körper bewahrt, sie in all ihrer Unterschiedlichkeit zu einer komplexen Sammlung zusammenbringt und zwischen diese einzelnen Teilen Verknüpfungen und Beziehungen herstellt und sie so miteinander verbindet. Wahrnehmung ist also nicht unabhängig, sondern geschieht vor dem Hintergrund vorangegangener Wahrnehmungen, einem Wahrnehmungshorizont, die »Wahrnehmung verbindet sich mit einem Horizont typischer Bekanntheit, d.h. einer Antizipation eines künftig einstimmigen wahrnehmungsmäßigen Verlaufs, der offen für die Möglichkeit von Korrekturen und Durchstreichungen ist.«<sup>388</sup> Das heißt, der Wissenskörper erlebter Erfahrung ist dem Körper eingeschrieben und wird mit jeder weiteren Wahrnehmung erweitert und ergänzt. Er bildet aber andererseits auch den Horizont vor dem Erfahrungen und Wahrnehmungen überhaupt gemacht werden, schreibt sich allen Ebenen des Körpers ein und gibt damit vor, wie wir überhaupt erleben. Umgekehrt verändert sich der Körper entlang der gesammelten Erfahrungen, die ihm ihre Spuren einschreiben und schafft damit neue Wahrnehmungshorizonte und -voraussetzungen für die Zukunft.

Sinnlichkeit und Sinnggebung sind in der Wahrnehmung untrennbar miteinander verbunden und bis in die tiefen ihrer körperlichen Verankerung miteinander verknüpft: Indem sinnlich Erlebtes zu sinnvollen Erkenntnissen verwandelt wird, gelingt es dem Wahrgenommenen Sinn zu geben. Erst in dieser Rückkopplung des eigenen Erfahrungshorizonts wird es möglich *als etwas* zu erleben, also sinnggebend wahrzunehmen. Insbesondere die sensomotorische Erkundung, das wörtliche Herantasten und Begreifen, der Lebenswelt bildet die Grundlage für nachfolgende Wahrnehmungserlebnisse und die damit einhergehenden inneren Erfahrungen. Alva Noë Beschreibung der Wahrnehmung als eine aktive Handlung des Hervorbringens entwickelt das gesamte Nachdenken über Wahrnehmung aus diesen frühen Stufen sensomotorischer Erkenntnis, denn »it is probable that the ability thus to perceive depends on one's capacity for sensation«.<sup>389</sup> Damit ist der enaktive Zugang zur Wahrnehmung laut Noë von Fähigkeiten, Kenntnissen und Voraussetzungen abhängig oder wird durch diese mitbestimmt und geprägt; »the basic claim of the enactive approach is that the perceiver is constituted (in part) by sensorimotor knowledge (i.e., by practical grasp of the way sensory stimulation varies as the perceiver moves«<sup>390</sup> oder anders ausgedrückt; »our ability to perceive not only depends on, but is constituted by, our possession of this sort of sensorimotor knowledge«.<sup>391</sup> Um dieses Zusammenwirken von Empfindung (sensation) und Bewegung (motion) für die Wahrnehmung zu erschließen, greift der Körper auf die ihm eigenen Prozesse sinnlicher Verschaltung zurück und stelle damit von der Einzelheit auf das Ganze schließende Zusammenhänge her; ebenso wie er von der konkreten Berührung auf die Vorstellung von Berührung und ein sinnlich, emotionales Berührt-Sein im weiteren Sinne schließt;

<sup>386</sup> Scherer, Carmen: 2006, S. 3; zit. n. online:

<https://home.uni-leipzig.de/burr/CorpusLing/Portal/Korpus/Definitionen.htm>, abgerufen am 18.08.2022.

<sup>387</sup> Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Korpus#1>, abgerufen am 18.08.2022.

<sup>388</sup> Vetter, Helmuth (Hrsg.): 2004, S. 609.

<sup>389</sup> Noë, Alva: 2006 [2004], S. 16.

<sup>390</sup> Ebd., S. 12.

<sup>391</sup> Ebd., S. 2.

»On the enactive view, all perception is in these respects like touch.«.<sup>392</sup> Deren Voraussetzung wiederum bildet eine generelles Sich-Öffnen für die Wahrnehmung und eine wahrnehmende Aufmerksamkeit, die dem Wahrnehmen zugrunde liegt; »mere sensation, mere stimulation, falls short of perceptual awareness [...] for perceptual sensation to constitute experience – that is for it to have genuine representational content – the perceiver must possess and make use of sensorimotor knowledge.«.<sup>393</sup> Das bedeutet im Umkehrschluss, dass nur eine Wahrnehmen bei vollständigem Fehlen sensomotorischer Fähigkeiten einen enaktiven Zugang ausschließen würde; »what would undercut the enactive approach would be the existence of perception in the absence of the bodily skills and sensorimotor knowledge which, on the enactive view, are constitutive of the ability to perceive.«.<sup>394</sup> Und einmal mehr handelt es sich dabei um eine wechselseitige Bedingung, denn die Bewegung des Körpers nimmt dabei Einfluss auf das sensomotorische Erleben; »to be a perceiver is to understand, implicitly, the effects of movement on sensory stimulation.«.<sup>395</sup>

Es lässt sich also festhalten, dass alles Wahrnehmen auf der Fähigkeit des Körpers zum propriozeptiven, sensomotorischen und taktilen Wahrnehmen aufbaut, dass also der Körper und seine Sinnlichkeit gleichzeitig Voraussetzung und Medium des Wahrnehmens sind und dass überdies die gesammelten Wahrnehmungen im Körper gespeichert, seinem Gedächtnis eingeschrieben werden und damit den Wahrnehmungshorizont bilden, vor welchem wir erleben und welcher seinerseits insofern veränderlich ist, als dass ihm eingeschriebene Wahrnehmungsspuren korrigiert, verändert oder überformt werden können. Interessant ist dabei, dass der Körper gleichermaßen Voraussetzung, Sensorium und Medium des Erlebens ist, aktiv in die Wahrnehmung involviert ist und dass sich doch große Teile des Wahrnehmens in impliziter Weise und jenseits der Bewusstseinsgrenze vollziehen, wobei es dafür dennoch ein gewisse »skillfulness« oder »ability« des Körpers zur sensomotorischen, kinästhetischen und propriozeptiven Fähigkeiten bedarf, um in aktiver Weise wahrzunehmen, wie es Alva Noë herausarbeitet; »because, in effect, perceiving is a kind of skillful bodily activity.«.<sup>396</sup> Am Beginn des Erlebens stehen das Sich-Einlassen auf die Wahrnehmung und das Sich-Öffnen für die Wahrnehmung; »observing starts from putting attention into something and in formulating a pattern of questions, which gradually try to understand precisely the variables involved and their combination.«.<sup>397</sup> Das Neue als neu erkennen, es vor dem Hintergrund des eigenen Erfahrungshorizonts abgleichen, Rückkoppeln mit insbesondere sensomotorischen Erfahrungen und den eigenen sinnlichen Empfindungen und Emotionen sowie die Integration des Erlebten in die innere Welt verinnerlichter Erfahrungen und Erinnerungen, all das ist Wahrnehmen. Ein Wahrnehmen, das einerseits in hohem Maße abstrakt und andererseits zutiefst im Körper verankert ist.

Der Körper ist Medium des Wahrnehmens, indem sich die Erfahrung ihm bis zu kleinteiligsten Ebene seiner Genetik einschreibt, indem seine Sinne die Wahrnehmung überhaupt erst erschließen, indem er in Bewegung und in der Art der Einbindung eines Erlebnisses in den eigenen Erfahrungshorizont an der Wahrnehmung beteiligt ist und indem er die Sammlung der Wahrnehmungen aufnimmt und bewahrt, um daraus seinen eigenen Erfahrungsschatz zu erweitern und die Voraussetzungen dafür zu schaffen, nicht nur im Moment erleben zu können, sondern auch künftiges Erleben antizipieren zu können. Die Wissenssammlung des Körpers zu ästhetischen Erfahrungen ermöglicht es uns eine Vorstellung von etwas zu entwickeln, das uns schaudert, uns erfreut, uns beengt, uns erhebt, uns Weite empfinden lässt oder eine präzise Empfindung der Berührung eines bestimmten Materials und so weiter. Der Körper bringt also gewisse Voraussetzungen mit – seinen Erfahrungshorizont und seine Aufmerksamkeit sowie das sensomotorische Wissen und die Fähigkeit zu dessen Abstraktion bzw. dem Rückkoppeln abstrakterer oder komplexerer Erlebnisse mit sensomotorischen, dem Körper eingeschriebenen Erfahrungen – und ist damit im Wahrnehmen stets sowohl mit der Welt in Kontakt als auch mit sich selbst und seinem verinnerlichten Corpus an Erfahrungswissen.

Das Erleben beschreibt ein aktives Sich-Einlassen auf die Gegebenheiten. Dabei handelt es sich um einen konstitutiven Prozess, welcher die Erlebenden als Akteur:innen einschließt und auch das Erlebnis nicht als etwas von sich aus Gegebenes erachtet, sondern als etwas, der sich im Erleben konstituiert. »Das Erlebnis steht nicht als Objekt dem Auffassenden gegenüber, sondern sein Dasein für mich ist un-

---

<sup>392</sup> Ebd.

<sup>393</sup> Ebd., S. 17.

<sup>394</sup> Ebd., S. 12.

<sup>395</sup> Ebd., S. 1.

<sup>396</sup> Ebd., S. 2.

<sup>397</sup> Torzo, Francesca, 2012, online: <https://francescatorzo.it/texts/an-atelier-hasselt-2012>, abgerufen am 18.08.2022.

terschieden von dem, was in ihm für mich da ist«. <sup>398</sup> Demnach sind Erlebnisse niemals an sich, sondern stets in Relation zu den Erlebenden gegeben. Nach Wilhelm Diltheys Theorie der Kulturwissenschaften wird der Begriff des Erlebnisses gegenüber dem der Lebensphilosophie insofern präzisiert, als dass Erlebnisse hier als zutiefst situativ und subjektiv verankert vorgestellt werden, da sie »nur aus der Perspektive der Erlebenden« verstehbar sind. <sup>399</sup> Hervorzuheben ist zudem dass das Erleben gleichermaßen an die Gegebenheiten selbst wie die Handlung ihres Wahrnehmens gebunden sind und damit sowohl die Beziehung des Menschen zur Welt wie deren Resonanz in uns selbst umfassen, also »sowohl für den Akt wie für den Inhalt eines Ereignisses oder einer Situation, die wir an uns und um uns erfahren« stehen. <sup>400</sup> Interessant ist dabei, dass es sich dabei um das Erleben reeller Gegebenheiten ebenso handeln kann, wie um das Schöpfen von Erlebnissen aus Erinnerung und Fantasie: »Erlebnisse können als gegenwärtige wahrgenommen oder als Erinnertertes oder auch Erzähltes vergegenwärtigt werden«, <sup>401</sup> der Chronologie der Zeit kommt im Erleben eine untergeordnete Rolle zu. Eben hierin liegt seine Besonderheit, die den Körper als ein bewahrendes Gefäß der Sammlung eines Erlebnis-Fundus offenbart, welcher als Erfahrungshorizont den Hintergrund bildet vor welchem erlebt wird, aber auch den Wissensfundus, aus welchem die Phantasie schöpft und welcher die sinnliche Antizipation in der Vorstellung ermöglicht; nur weil wir wissen, wie wir bestimmte Situationen im Erleben empfinden, sind wir imstande uns die durch imaginierte Situationen hervorgerufenen möglichen Empfindungen vorzustellen.

## RESONANZKÖRPER

Durch den Körper treten wir mit der Welt in Resonanz und das bisher Erlebte hallt im Körper nach und wird damit zur Wahrnehmungsvoraussetzung für alles daran anschließende; »experience is a non-linear process that work with the known and the unknown«. <sup>402</sup> Die zeitliche Abfolge ist dabei indifferent und die Erinnerungen, welche den Erfahrungshorizont bilden sowie die gegenwärtigen Erlebnisse verweben sich miteinander, sodass der Körper mit dem Gegenwärtigen in Resonanz tritt und das bisher Erlebte darin nachhallt; »somehow experience is the synthesis of the observation of phenomena, through senses and memories, and of the hypothesis that responds to those perceptions, interweaving memories of the loved and intuitions of future livings«, <sup>403</sup> in anderen Worten: »we live in mental worlds, in which the material, the experienced, the remembered and the imagined completely fuse into each other«. <sup>404</sup>

Der Körper als Corpus im Sinne eines Klangkörpers ermöglicht das In-Resonanz-Treten mit der Welt. Da der Körper in seinem Erleben resonant ist, also das Erleben im Körper widerhallt, ist die Resonanz zwischen Welt und Körper, Erleben und innerer Erfahrung, Wahrnehmung und Empfindung überhaupt erst möglich. Dem Corpus eines Saiteninstruments gleich ist der Körper als ein Resonanz- und Klangkörper imstande sich einerseits selbst in der Welt auszudrücken und andererseits mit der Welt im Erleben, im Empfinden oder sogar in der Erinnerung und Imagination in Resonanz zu treten. Darin wird deutlich, dass Welt- und Körpererleben nicht unabhängig von einander möglich sind, da das Erleben im Körper Resonanzen hervorruft und sein Nachhall wiederum mitbestimmt, wie der Körper in anderen Situationen in Resonanz tritt und somit die bisherige Erfahrung im gegenwärtigen Erleben mitschwingt. In Analogie dieser Körpervorstellung als Klangcorpus wird deutlich inwiefern der Körper ein Instrument und Medium des Erlebens, der ihm eingeschrieben Erfahrung und des In-der-Welt-Seins ist und wie diese in ihm als Echos, Spuren und Veränderungsprozesse verkörpert und bewahrt sind; »der resonante Körper ist ein Körper, der mitschwingt, der sowohl ein physisches als auch ein emotionales Echo in anderen Körpern hinterlässt und in der Lage ist, den sichtbaren und unsichtbaren Raum im gegenwärtigen Moment zu füllen und zu fühlen.« <sup>405</sup> Ein resonanter Körper steht damit also unter dem Einfluss seiner Umwelt sowie seines eigenen Seins und integriert beide miteinander, und schafft damit seine Selbst- und Weltbeziehung als ein reso-

<sup>398</sup> Dilthey, Wilhelm: 1910, zit. n. Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe: 2013, S. 199.

<sup>399</sup> Ebd.

<sup>400</sup> Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe: 2013, S. 199.

<sup>401</sup> Ebd.

<sup>402</sup> Torzo, Francesca, 2012; online: <https://francescatorzo.it/texts/an-atelier-hasselt-2012>, abgerufen am 18.08.2022.

<sup>403</sup> Ebd.

<sup>404</sup> Pallasmaa, Juhani: 2001, S. 18.

<sup>405</sup> Kavalis, Ana: Ankündigungstext zum Workshop »Der Resonante Körper«, 18.–19.01.2020 im Tatwerk Berlin, <https://www.creative-city-berlin.de/de/events/event/der-resonanter-koerper/>, abgerufen am 18.08.2022.

nantes Verhältnis; für die Soziologie eines resonanten Weltverhältnisses bedeutet das, dass es »keine Welt ohne Leib, aber auch keinen Leib ohne Welt« gibt.<sup>406</sup>

Der Soziologe Hartmut Rosa arbeitet Resonanz als Form der menschlichen Weltbeziehung heraus und beschreibt den Körper, als einen »konstituierenden Ausgangspunkt für Welt und Selbst«.<sup>407</sup> »Ein nichtleiblicher Weltbezug ist nicht denkbar«, so Rosa weiter, da auch vermeintlich abstrakte, »kognitive, evaluative oder reflexive« Formen der Beziehung zur Welt, »die per se gerade *nicht* leiblicher Natur sind«, schlussendlich doch ebenfalls »verkörpert« sind, wobei der Körper sich insbesondere auch »dort als Resonanzfläche [erweist], wo wir unser Innenleben gerade nicht ›der Welt‹ kundtun wollen, beispielsweise dort, wo wir erröten oder erleichen, vor Angst oder Wut zittern oder ›den Boden unter den Füßen verlieren‹«, wie es Rosa beschreibt.<sup>408</sup> Der Körper ist demnach ebenso resonantes Medium für das Sammeln von Eindrücken im Außen wie für das Ausdrücken seines Inneren. »Selbst-Körper-Verhältnis« und »Welt-Körper-Verhältnis« beschreibt Rosa beide als resonant, das heißt, dass der »Körper im Sinne eines ›Klangkörpers‹«, also »durch die Ausbildung von Eigenschwingungen« gleichermaßen auf das Selbst, auf andere und auf die Umwelt reagiert.<sup>409</sup> In der Resonanzbeziehung zwischen Menschen lässt sich diese Beschreibung um den Begriff der Empathie ergänzen, der als ein Sich-Einfühlen und Mitfühlen mit anderen ebenfalls auf einen resonanten Körper angewiesen ist, um imstande zu sein die Empfindungen, Stimmungen und Emotionen anderer zu erspüren. Resonanz als Beziehung des Körpers zur Welt wird in Bezug auf die Relationen des Körpers noch weiter vertieft.

Zunächst einmal gilt es aber in Bezug auf den Körper festzuhalten, dass sich der akustisch-physikalische Resonanz-Begriff, der »eine spezifische Beziehung zwischen zwei schwingungsfähigen Körpern« beschreibt, sodass die Offenheit für das In-Resonanz-Treten und die Fähigkeit zum Mitschwingen charakteristische Voraussetzungen eines resonanten Körpers sind, denn die »spezifische Beziehung der Resonanz entsteht nur, wenn durch die Schwingung des einen Körpers die Eigenfrequenz des anderen angeregt wird«.<sup>410</sup> Demzufolge lässt sich sagen, dass Resonanz stets relational und »genuin prozesshaft« ist und ein »resonanzfähiges Medium« die unverzichtbare Voraussetzung für jede Form von Resonanz bildet.<sup>411</sup> Damit steht der Körper als resonanter, also schwingungsfähiger und klingender Corpus, im Zentrum der Resonanzbeziehungen. Er ist ihr Medium sowie ihre Voraussetzung; »Resonanz bezeichnet damit konkret einen Modus, wie Subjekt und Welt zueinander in Beziehung treten«, nämlich mit dem und durch den Körper.<sup>412</sup> Hartmut Rosa erarbeitet sein Resonanz-Konzept der Weltbeziehungen als Gegenentwurf zur Beschleunigung und Entfremdung der Gegenwart, denn »wenn Beschleunigung das Problem ist«, so die These, »dann ist Resonanz vielleicht die Lösung«,<sup>413</sup> wobei »erst die Überwindung der alltäglichen Entfremdung« überhaupt Resonanzen erzeugen kann »und damit Verbunden-Sein mit der Welt«.<sup>414</sup> Dabei ist der Körper »das Organ oder Medium [...] mit dem die Wahrnehmung von Welt möglich wird, während er zugleich das Medium und Instrument ist, mittels dessen sich das Subjekt in der Welt zum Ausdruck bringen und handelnd Einfluss nehmen kann«;<sup>415</sup> als Klangcorpus tritt er mit der Welt in Beziehung und als Wissenscorpus ist ihm das Erleben selbst eingeschrieben und in ihm verkörpert, welches durch ihn unvermittelt zum Ausdruck gebracht werden kann. Der Körper ermöglicht es diese »unmittelbar körperliche Beziehung« des Wahrnehmens und Erlebens von Welt und Selbst und des sich darin Einbringens, die eigentlich zumeist »medial vermittelt« sind, da »zwischen die Körper und die Welt [...] die Sprache und Bücher oder die Bildschirme und die Musik« treten, welche eine mediale Übertragung der eigentlichen Erfahrung notwendig machen. Eben hierin liegt das Potenzial des resonanten Körpers: Wenn sein Ausdrucksvermögen ernstgenommen wird, kann er in einer unvermittelten, unmittelbaren und direkten Weise Aufschluss über seine Selbst- und Weltbeziehungen geben. Wenn das physische Denken des Körpers mit dem Körper vermittelt wird, entfällt die Zwischenebene medialer Übertragung und die eigent-

<sup>406</sup> Rosa, Hartmut: 2017 [2016], S. 145.

<sup>407</sup> Ebd., S. 146.

<sup>408</sup> Ebd., S. 146f.

<sup>409</sup> Ebd., S. 148f.

<sup>410</sup> Wienecke, Patrick: 11/2016; online: <https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/resonanz-der-schluesel-zur-welt/>, abgerufen am 19.08.2022.

<sup>411</sup> Ebd.

<sup>412</sup> Ebd.

<sup>413</sup> Rosa, Hartmut: 2017 [2016], Klappentext.

<sup>414</sup> Wienecke, Patrick: 11/2016; online: <https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/resonanz-der-schluesel-zur-welt/>, abgerufen am 19.08.2022.

<sup>415</sup> Rosa, Hartmut: 2017 [2016], 145f.

liche Erfahrung vermittelt sich. Eben hierin liegt ein besonderer Reiz von körperbasierten Praktiken und Kunstformen, wie dem zeitgenössischen Tanz.

## GEHÄUSE

Der Körper als Corpus ist also ein raumhaltiges Gehäuse, das physisches, metabolisches und sensomotorisches Wissen auf allen organischen Ebenen einschließt, das Erfahrung und Erinnerung bewahrt und als resonantes Medium mit seiner Umwelt in Beziehung tritt. Die Architektur bildet für ihn eine lebensweltliche Erweiterung und bietet »einen Spielraum für die räumliche Entfaltung« des Körpers und eine Voraussetzung für das »persönliche Wohlbefinden« ist, weil er »über die physische Raumbeanspruchung« und den mit dem Körper eingenommenen Raum hinausreicht und damit dem »Ausschwingen und Nachklingen von Bewegungen und Tätigkeiten«, also der resonanten und dynamischen Dimension des Körpers gerecht wird.<sup>416</sup> In Erweiterung des Körperraums bildet also die Architektur einen weiter ausgedehnten Resonanzraum. In Entsprechung der unterschiedlichen Aspekte des Corpus kann auch dieser als Klangkörper, gemacht aus resonanzfähigem Material, als ein von Membranen aufgespannter filigraner Hautkörper oder als ein durchlässiger und passagenreicher Filterkörper Möglichkeiten der architektonischen Körpererweiterung eröffnen. Dabei ist der »Begriff ›Resonanzraum‹ (von lat. *resonare*, mitklingen, mitschwingen)« als Pedant oder Erweiterung des Körpers und »in Analogie zum Resonanzkörper zu verstehen, der den Klang, indem er selbst zum mitschwingen gebracht wird, verstärkt«.<sup>417</sup>

Wie ein Exoskelett umgibt die Architektur den Körper, haust ihn ein und eröffnet erweiterte Resonanzräume für sein In-Beziehung-Treten mit der Welt. Im Erleben von Architektur liegt die Resonanz im Sich-Einlassen auf die Gegebenheiten eines Bauwerks, eines Raumes oder einer stadträumlichen Situation, »entscheidend ist, wie man Architektur erlebt«.<sup>418</sup> Das Erleben ist stets ein In-Resonanz- und In-Dialog-Treten mit der Umgebung. Der Körper, der als Wissens- und Wahrnehmungs-Corpus mit der Architektur in Beziehung tritt:

»Jeder kann spüren, wenn er einen Raum betritt, wie sein Raumgefühl, seine persönliche Raumsphäre sich mit dem Raum einzulassen versucht, sich zögernd ausdehnt oder gleich ausgreift, den Raum einnimmt und durch die räumliche Erstrecktheit des eigenen Ich den Raum in seinen verschiedenen Richtungen und Formen ausfühlt und ausfüllt.«<sup>419</sup>

Der Resonanzraum ermöglicht es dem Körper über sich hinaus zu reichen und doch geschützt und räumlich gefasst zu sein. Die Architektur gibt der »erweiterten Erstrecktheit der persönlichen Raumsphäre Gelegenheit zur Ausdehnung und »ein Raumvolumen, das Widerhall bietet, uns größer werden lässt, ohne dass wir uns in Grenzenlosigkeit verlieren«.<sup>420</sup>

Die Resonanzbeziehung zwischen dem Raum und den ihn Erlebenden ist leiblich verankert und wird dementsprechend in der Anschließenden Reflexion zum Modus des Leibes weiter vertieft. Das Spüren des Raumes, das Empfinden von Wohlbefinden oder Unwohlsein sind leibliche Reaktionen. All diese Wahrnehmung sind im Wissens-Corpus des Erlebens dem Körper verinnerlicht und die innere Empfindung ihres Erlebens wird mit allen weiteren Erlebnissen integriert und hallt darin wider, bzw. neu Erlebnisse werden anhand der gesammelten Erfahrungen abgeglichen und in den Corpus innerer Erfahrungen eingewoben.

---

<sup>416</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 262.

<sup>417</sup> Ebd.

<sup>418</sup> Ebd., S. 87; Akzentuierung der Autorin.

<sup>419</sup> Ebd., Akzentuierung der Autorin.

<sup>420</sup> Ebd., S. 262.





## II.1.2 LEIB

»Leib, eigener Körper: Um eigen zu sein, muss der Körper fremd sein und sich so angeeignet finden. Das Kind betrachtet seine Hand, seinen Fuß, seinen Bauchnabel. [...].«<sup>421</sup>

»In Wahrheit zeigt ›mein Körper‹ einen Besitz an, nicht ein Eigentum. Das heißt eine Aneignung ohne Legitimation. Ich besitze meinen Körper, ich behandle ihn wie ich will, ich habe über ihn das *ius uti et abutendi*. Doch er besitzt wiederum auch mich: Er zieht mich oder stört mich, er verdrießt mich, er unterbricht mich, er schiebt mich, stößt mich ab. Wir sind ein Paar Besessener, ein Paar Teufelstänzer.«<sup>422</sup>

Die eingängigste Definition des *Leibes* ist wohl jene des *Körper-Seins*, in Abgrenzung zu einem *Körper-Haben*, das den physischen Körper beschreibt; »Leib bin ich – Körper habe ich«.<sup>423</sup> Die von Descartes hergestellte Trennung zwischen Körper und Geist, die Differenzierung in eine *res cogitans* einerseits und eine *res extensa*, scheidet Körper und Geist von einander und stellt den sogenannten Körper-Seele-Dualismus her, der eine Vergeistigung des Menschen überhöht und sein Denken als grundsätzlich vom Körper unabhängig beschreibt.<sup>424</sup> Diese Sichtweise, die lange prägend für das philosophische Denken in Europa war, geht mit einer Entfremdung vom *eigenen Körper* – dem *corps propre*, wie Maurice Merleau-Ponty den leiblichen Körper in Ermangelung eines Leibbegriffes im Französischen nennt – einher und widerspricht der verkörperten Verankerung des Denkens im Körper, wie es Phänomenologie und Neurowissenschaften im zwanzigsten Jahrhundert zeigen werden. Das von Descartes entwickelte und nachfolgenden Denker:innen aufgegriffene Konzept einer Trennung von Körper und Geist hinkt, denn demzufolge »wäre zur Erklärung emotionalen und intelligenten menschlichen Verhaltens von einer eigentümlichen Art der Verursachung – der geistigen Verursachung – auszugehen, die schließlich auf die Vorstellung eines in der Körpermaschine wirkenden Gespenstes hinausläufe«.<sup>425</sup> Ein Widerspruch, den Philosoph:innen wie Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Herman Schmitz, Gernot Böhme und andere mit ihren Überlegungen zur (Selbst-)Wahrnehmung und Leiblichkeit ebenso aufgelöst haben, wie Neuro- und Kognitionswissenschaftler:innen wie Francisco Varela, Antonio Damasio oder Alva Noë und andere.<sup>426</sup>

Die Lebendigkeit des Leibes ist etymologisch begründet. Der mittelhochdeutsche Begriff *lip* bezeichnete gleichermaßen den Körper und das Leben. Es ist der *lebende* und *erlebende*, der lebendige und sich in den Lebenszyklen in permanenter Veränderung befindliche Körper, der als Leib beschrieben wird. Der Körper also, als Sensorium und Medium seines Erlebens, sowie einschließlich der erlebten Erfahrung, die ihm eigen und in ihm verkörpert ist:

»Unter phänomenologischer Perspektive umfasst der Leib als totales Sinnesorgan die körperliche, seelische und geistige Dimension eines Menschen mit seiner Einbindung in den Lebensraum und in seine Lebenswelt [...]. Der Körper ist als physikalisches Substrat des Leibes zu verstehen. Vom Leibe zu sprechen, bedeutet den Leib als dasjenige zu verstehen, als was sich der Mensch selbst spürt [...]. Das eigenleibliche Spüren ist aber auch immer ein affektives Betroffensein, da in ihm enthalten ist, dass ich es selbst bin, was ich spüre.«<sup>427</sup>

Der Begriff der Leiblichkeit umfasst also eine gleichermaßen lebendige Beziehung des Menschen zu sich selbst und zu seiner Lebenswelt, die sich jeweils an dem Spüren und damit einem sinnlichen In-Resonanz-Treten festmacht. Hermann Schmitz' Definition des Leibes fasst diesen als das auf, »was im leiblichen Spüren gegeben ist«, also das »Sich-Spüren« und das Auffassen von Sinneswahrnehmungen,

<sup>421</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 30«, 2017 [2000], S. 16.

<sup>422</sup> Ebd.: »Indiz 34«, 2017 [2000], S. 18f.

<sup>423</sup> Dürckheim, Graf Karlfried: 2005, zit. n. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 185.

<sup>424</sup> Descartes beschreibt 1697 in den *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* die »*res cogitans*, [als] die Welt des Bewusstseins und [die] *res extensa*, [als] die Welt der Materie«;

Baumeister, Horst, in: Vogelgesang, Monika; Schuhler, Petra; Zielke, Manfred (Hrsg.): 2005, S. 12.

<sup>425</sup> Ebd., S. 17.

<sup>426</sup> Vgl. hierzu auch I.4.1 HINTERGRUND. KORPORALITÄT.

<sup>427</sup> Baumeister, Horst, in: Vogelgesang, Monika; Schuhler, Petra; Zielke, Manfred (Hrsg.): 2005, S. 15.

die Husserl als »Empfindnisse« – gegenüber Empfindungen beschrieb.<sup>428</sup> Böhme folgert aus diesem Zusammenhang zwischen dem *Spüren* im Auffassen von Empfindnissen und dem *Sich-Spüren* als ein Empfinden des eigenen Körper-Seins, »dass der Leib das räumlich ausgedehnte Spüren selbst ist«. Anhand des von Husserl angeführten Experiments des Berührens beider Hände – wie es in der Wahrnehmungseinladung vor diesem Kapitel eingeführt ist – reflektiert Böhme, dass »meine gespürte Hand [...] nichts anderes [sei,] als das ausgedehnte Spüren in der Gegend meiner Hand selbst«. <sup>429</sup>

Im Sinne der Eigenheit des Leibes, dass er nämlich mein eigener Körper ist und ich dieser Körper bin, ist einerseits gewissermaßen ein Besitzverhältnis benannt – denn wie es Nancy formuliert, »in Wahrheit zeigt ›mein Körper‹ einen Besitz an«<sup>430</sup> – und andererseits die Subjektivität der Leiblichkeit und des leiblichen Zugangs zur Welt beschrieben; in dem, wie ich in der Welt bin und sie erlebe, bin ich ein Individuum, also eine nicht teilbare und somit für sich abgeschlossene Einheit.

Alban Janson und Florian Tigges machen deutlich, dass sich der, wie sie zurecht einräumen, »im Alltag oft ungebräuchlicher Begriff des Leibes [...] dadurch, dass ich den Leib als meinen eigenen erlebe und spüre« von dem geläufigeren Begriff des Körpers, der zumeist vorrangig den physischen Körper benennt, unterscheidet und dass es ebenso, präzise gesprochen, der Leib sei, mit dem ich in Beziehung mit der Welt trete; »durch ihn erlebe ich den Raum, er integriert die verschiedenen Sinneswahrnehmungen.«<sup>431</sup> Auch wenn der Mensch im Sinne der ersten Definition eines ihm eigenen Körpers »ich habe einen Körper« sagen kann, darf das »nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Subjekt dieser Körper-Habe mein Leib ist«. <sup>432</sup> Daraus lässt sich, wie Baumeister es weiter beschreibt, schließen, dass »zur Leiblichkeit [...] also auch das Gefühl der Subjektivität [gehört]« und dass weiter »Tatsachen« und Wahrnehmungen subjektiv sind, »weil nur ich sie selbst aussagen kann« und nur ich selbst sie erlebe und empfinde.<sup>433</sup> Diese Subjektivität und Individualität des Erlebens geht damit einher, »dass es eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungsweisen des Körpers« und demzufolge »nicht *einen* Begriff des Leibes« und genauso wenig *einen* Begriff der Wahrnehmung gibt.<sup>434</sup> Doch nicht nur die Subjektivität ist hierbei bedeutsam, sondern insbesondere die Tatsache, dass diese *geföhlt* wird. Denn, wie Antonio Damasio zeigt, es ist die Fähigkeit des Menschen zu *fühlen*, die entscheidend für die integrierte, leibliche Wahrnehmung ist und die ein Überkommen der Descartes'schen kategorischen Trennung von Körper und Geist ermöglicht, dem »die klassische Kluft, die den physischen Körper von geistigen Phänomenen getrennt hat, wird durch die Geföhle auf ganz natürliche Weise überbrückt«. <sup>435</sup>

Die Leiblichkeit, wie sie in phänomenologischen Überlegungen, wie jenen von Maurice Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Hermann Schmitz oder Gernot Böhme, geht sämtlich auf diesen Aspekt des Fühlens zurück. Merleau-Ponty beschreibt, dass – wenn ich »alle Dogmen des gemeinen Verstandes wie auch die Wissenschaft« hinter mir lasse und »auf mich selbst zurück« gehe, »so ist, was ich finde, nicht eine Heimstätte innerer Wahrheit, sondern ein Subjekt, zugeeignet der Welt«; »die Wahrheit ›bewohnt‹ nicht bloß den ›inneren Menschen‹, vielmehr [...] gibt [es] keinen inneren Menschen: der Mensch ist zur Welt, er kennt sich allein in der Welt«. <sup>436</sup> Welt- und Selbstempfinden spiegeln einander wider und das eigene In-der-Welt-Sein zu erkennen, steht in unmittelbarer Beziehung mit dem Sich-Erkennen in der Welt. Simone de Beauvoir unterscheidet zwischen zwei Wahrnehmungsperspektiven einer Person; »zwischen der Sicht von innen und der Sicht von außen [...], zwischen dem ›für mich selbst‹ und ›für andere‹«. <sup>437</sup> Die Subjektivität im Sinne des Selbst-Seins liegt nach Beauvoir insbesondere darin, die »Sicht von innen« zu betonen und sich möglichst wenig durch die »Sicht von außen«, also eine objektivierende Perspektive der

<sup>428</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 27. Außerdem vgl. Erleben der Wahrnehmungseinladungen KÖRPER-SEIN und EMPFINDUNGEN UND EMPFINDNISSE.

<sup>429</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 27.

<sup>430</sup> Nancy, Jean-Luc: 2017 [2000], Indiz 34, S. 18.

<sup>431</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 184f.

<sup>432</sup> Baumeister, Horst, in: Monika Vogelgesang, Petra Schuhler, Manfred Zielke (Hrsg.): 2005, S. 17.

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 23.

<sup>435</sup> Damasio, Antonio: 2021, S. 112.

<sup>436</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966 [1945], zit. n. Nestling, Astrid: »Man muss sich auf die Welt und die Dinge einlassen«, Deutschlandfunk, 16.12.2009, online: <https://www.deutschlandfunk.de/man-muss-sich-auf-die-welt-und-die-dinge-einlassen-100.html>, abgerufen am 08.01.2023.

<sup>437</sup> Beauvoir, Simone de: Tagebüchern aus dem Jahr 1927, zit. n. Kirkpatrick, Kate: 2020 [2019], S. 213.

Zuschreibung in der dritten Person, beeinflussen zu lassen. Weiter macht sie deutlich, dass das Selbst- und Weltempfinden niemals nur aus uns selbst kommt, sondern stets in Beziehung mit unserer »Situation« steht. Somit sei die »Sicht von innen« zwar das authentische, eigene Erleben der eigenen Innenwelt und eines selbst beschreibt, aber die Person selbst keineswegs frei von Einflüssen ihres Kontexts. Aufgrund des Einwirkens der Situation des eigenen Lebens – des soziokulturellen Kontexts und anderer Einflussgrößen – sowie aufgrund der Veränderlichkeit der Situationen, in die Menschen »geworfen« sind, wie es Heidegger nennt, macht Beauvoir deutlich, dass Menschen nicht einfach nur »sind«, sondern dieses »sein« heißt vielmehr geworden sein<sup>438</sup>; also sich aus seiner Situation, den subjektiven Eigenheiten der »Sicht von innen« sowie den gegebenenfalls verinnerlichten Aspekten der »Sicht von außen« zu entwickeln und zu werden.

Diese Fähigkeit zur gleichwertigen Innenschau und Weltwahrnehmung stellt Antonio Damasio als eine der Haupterrungenschaften des menschlichen Geistes, »der auf der Kartierung offenkundiger, vieldimensionaler Muster basiert« und also Fortschritt evolutionärer Entwicklung heraus.<sup>439</sup> Denn erst dieser Geist macht es uns möglich uns in unserer Selbst- und Weltwahrnehmung wissentlich zu orientieren: »[Der Geist] erlaubte es, gleichzeitig Bilder von der Welt außerhalb des Organismus und solche von der Welt in seinem Inneren herzustellen.«<sup>440</sup>

In *Leib und Gefühl* arbeitet Hermann Schmitz eine Philosophie des Mensch-Seins heraus, »die ›vom Leib her‹ den Menschen, seine Geschichte, seine Beziehung zu seinen Mitmenschen und zur Welt zu bestimmen versucht.«<sup>441</sup> Schmitz macht dabei die Gefühlsbetonung des Leibes selbst deutlich; denn »jeder Mensch spürt *am eigenen Leib* vielerlei, das nicht sichtbar oder tastbar ist, teils *als etwas von sich* (Schmerz, Hunger, Durst, Wollust, Frische, Entspantheit usw.), teils *als etwas ihn Umgebendes oder Befallendes* (z.B. Wetter oder die reißende Schwere bei drohendem Absturz)«. <sup>442</sup> Auch hier sind es Selbst- und Weltwahrnehmung, die im Sich-Spüren des Leibes zusammenfließen. Schmitz macht außerdem deutlich, dass es eine Besonderheit der deutschen Sprache sei, diese Unterscheidung gegenüber dem Körper vornehmen zu können und mit dem Leib-Begriff sowohl einen »Namen für den Gegenstand dieses eigenleiblichen Spürens« und zugleich einen »Namen für den eigenen Körper, sofern man ihn wie einen Fremdkörper besehen und betasten kann« zur Verfügung zu haben.<sup>443</sup>

Gernot Böhme fasst den Leib auf als »die Natur, die wir selbst sind« auf.<sup>444</sup> Er zeigt in seinen Überlegungen zum Leibbegriff, anschließend an Thomas Fuchs, wie unterschiedlich die Vorstellungen des Selbst-Verhältnisses zum Körper sind – je nach dem, ob dieser als *Körperschema*, also als »Repräsentanz des Körpers«, als *Körperbild* (*body image*), einer »habituellen visuell-räumlichen Vorstellungen vom eigenen Körper, seinem Aussehen und seinen Eigenschaften, also dem Körper aus der Sicht von außen« oder eben als *Leib* aufgefasst wird.<sup>445</sup> Dabei macht er – anschließend an Michel Henry – deutlich, dass es unseren Körper zu *existieren* gilt und »dass unser Körper aus der Perspektive, dass wir ihn leben und leben müssen«, sich gerade durch seine Eigenheiten und seine lebendige Veränderlichkeit auszeichnet und »gerade keinem festen Schema folgt«. <sup>446</sup>

<sup>438</sup> Beauvoir, Simone de: 1992 [1949], zit. n. Kirkpatrick, Kate: 2020 [2019], S. 283.

<sup>439</sup> Damasio, Antonio: 2021, S. 166.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> Schmitz, Hermann: 2008; Ankündigungstext des Verlags, online: <http://www.edition-sirius.de/titel/9783895286858.html>, abgerufen am 08.01.2023.

<sup>442</sup> Schmitz, Hermann: 2008, S. 11; Hervorhebungen der Autorin.

<sup>443</sup> Ebd.

<sup>444</sup> Böhme, Gernot: 2019.

<sup>445</sup> Fuchs, Thomas: 2000, S. 14; zit. n. Böhme, Gernot: 2019, S. 25.

<sup>446</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 23.

## KÖRPER SEIN

Das Verhältnis zu unseren Körpern ist wechselhaft. Es ist ambivalent, changiert zwischen Subjekt- und Objektstatus und vereint damit zwei gegensätzliche Perspektiven, die in den meisten anderen Aspekten des Lebens nicht vereinbar sind. Der Körper ist das Material und die Physis des In-der-Welt-Seins und als solchen können wir ihn sehen, berühren und erkunden, da er so nicht zwingend »Ich« ist, sondern auch unabhängig von Identität und Identifikation in der Welt ist. Doch ebenso ist der Körper *unser Körper*, ist uns eigen und vertraut. Er ist unser Selbstausdruck, die Natur, die wir sind und die Verkörperung unseres Seins und unserer Identität. Ein Ort der Identifikation und die raumzeitliche Verankerung unseres Selbst-Seins als ein Körper-Sein. In dieser Weise kann er auch befremdlich oder uns selbst fern sein, wenn unser Selbst-Sein und dessen Verkörperung nicht übereinstimmen. Ein gelebter, empfundener und untrennbar mit unserem Selbst- und Weltwahrnehmen – als deren Medium, Sensorium und Gegenstand – verbundener Körper. Die Leiblichkeit des eigenen Körper-Seins geht mit dem Sich-selbst-Erleben im Körper und dem Erleben des Körpers als eigenen Körper ebenso einher wie mit dem Welt-Erleben durch den Körper.

Diese Wahrnehmungseinladung zeichnet den Prozess der Erkundung des eigenen Körper-Seins nach, wie er in der frühkindlichen Entwicklung angelegt ist und doch ein Leben lang von Situation zu Situation aufs Neue austariert wird. Wenn wir uns mit unserem Körper identifizieren und durch ihn leben, wenn er uns fremd ist oder wir ihn äußerlich und entkoppelt von unserem Empfinden wahrnehmen verändert sich die Weise, wie unser Körper uns eigen ist.

## BETRACHTEN

*Nehmen Sie ihre beiden Hände mit einigem Abstand vor Ihr Gesicht und betrachten Sie zunächst die Handfläche: Beobachten Sie die Form Ihrer Hände, die unterschiedliche Länge Ihrer Finger und die Umrisslinie der Hand, die sich von einem zum nächsten Finger erstreckt und die Kontur Ihrer Hand umreißt. Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die Linien der Falten und Kerben, die Ihre Handfläche durchziehen und die einzelnen Segmente Ihrer Finger markieren. Folgen Sie diesen Linien mit dem Blick und betrachten, wie sich diese verzweigen, verdichten oder durchgängig die gesamte Handinnenfläche durchziehen. Lassen Sie dabei den Blick von einer Hand zur anderen schweifen und vergleichen Sie beide Hände miteinander.*

*Von der Betrachtung der Details dieser Furchen und Linien, die Ihre Handinnenfläche zeichnen, lenken Sie Ihre Aufmerksamkeit nun wieder auf die Form und Umrisslinie der Kontur Ihrer Hände. Drehen Sie nun die Hände, sodass die Handflächen von Ihnen weisen und Sie die Handrücken betrachten.*

*Beobachten Sie die Farbe ihrer Haut, die Textur und Farbigkeit des Handrückens, die Form Ihrer Finger, die Falten der Haut an den Gelenken, die Fingernägel. Vergleichen Sie die rechte und die linke Hand, was ist gleich, was ist verschieden?*

*Fahren Sie mit dem Blick die Kontur ihrer Hände nach und nehmen Sie die Formen wahr, die Sie hier sehen; die Gestalt Ihrer Hände, die Form Ihrer Finger, die Zwischenräume der Finger, wenn Sie diese leicht voneinander lösen.*

*Drehen Sie die Hand noch einmal in die Ausgangsposition zurück. Betrachten Sie erneut die Handinnenfläche. Richten Sie den Blick darauf, wie sich die glatte, feine Haut der Handinnenseite von jener des Handrückens unterscheidet. Um die Doppelseitigkeit Ihrer Hände zu beobachten, können Sie diese auch mehrfach hin und her drehen.*

*Seien Sie neugierig und beobachten Sie, wie Ihre Hände sich Ihnen zeigen.*

## ERKUNDEN

*Richten Sie nun ihre Aufmerksamkeit auf Ihre linke Hand. Betrachten Sie diese weiterhin. Mit der rechten Hand können Sie nun zusätzlich die Beschaffenheit Ihrer linken Hand erkunden: Berühren und Erfühlen Sie die Weichheit oder der Widerstand des Fleisches, die Fügung und Struktur der Knochen und Gelenke, die Bänder und Sehnen, die diese zusammenhalten, die Haut und Oberfläche und die Furchen, Falten und Linien, die sie durchziehen. Untersuchen Sie Ihre Hand mit der Neugier eines kleinen Kindes und werden Sie sich dessen gewahr, was Sie sehen und berühren: Ihre Hand als Objekt der Erkundung und Betrachtung, das doch Teil Ihres Körpers ist. Ihre Hand, die Ihnen wohlvertraut ist und von der Sie vielleicht doch den Eindruck haben, sie in dieser Weise zum ersten Mal zu sehen.*

## ERLEBEN

*Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit nun auf die Wahrnehmungen Ihrer linken Hand: Wie spüren Sie die physische Erkundung Ihrer linken Hand durch die Berührung mit der rechten? Wie fühlt es sich an, wenn Sie mit den Fingerspitzen der rechten Hand die Linien der Falten nachzeichnen, die Ihre linke Handfläche durchziehen? Was spüren Sie in der linken Hand, wenn Sie mit der rechten Hand die Struktur der Knochen, Gelenke und Sehnen abtasten? Wie nehmen Sie diese Berührungen, den Druck und das Ertasten wahr?*

*Wie fühlt es sich an, wenn Sie Ihre linke Hand mit der rechten bewegen? Wenn Sie beispielsweise mit der rechten Hand die linke so formen und modellieren, dass Sie die Finger beugen oder strecken, zusammenführen oder spreizen. Dass Sie die Handspanne überdehnen oder so konkav krümmen und in ihrer Handfläche eine Schale formen?*

*Versuchen Sie dabei Ihre Aufmerksamkeit ausschließlich auf die linke Hand zu richten. Sie spüren die linke Hand und die Empfindungen, die durch deren Erkunden, Ertasten und Bewegen ausgelöst werden. Ihre rechte Hand ist dabei das Werkzeug, das es Ihnen erlaubt dieser Erfahrungen zu machen.*

## EMPFINDUNGEN UND EMPFINDNISSE

### BERÜHREN

*Legen Sie ihre Handflächen sanft aneinander und halten Sie die Hände vor der Brust. Spüren Sie die Berührung der Handinnenseiten; die einzelnen Finger, die sich berühren, die Daumenballen, die leicht gegen einander drücken, die Kontur Ihres Handtellers. Beobachten Sie, ob Ihre Handflächen sich ganz flach berühren und überall aneinander schmiegen, oder ob sie in der Mitte Ihrer Handteller vielleicht einen kleinen Raum umschließen.*

*Lösen Sie nun die Finger von einander und richten Sie die Aufmerksamkeit auf die Berührung der Handteller. Drehen Sie die Handteller in entgegengesetzter Richtung, die Finger der rechten Hand weg von ihrem Körper, sodass der Zeigefinger der rechten Hand den kleinen Finger der linken Hand streift. Und noch etwas weiter, bis Sie dann jeweils mit ihren Fingern die Außenseite der anderen Hand umfassen können. Greifen Sie so mit beiden Händen in einander und lassen Sie die Finger auf dem Handrücken der anderen Hand ruhen.*

### WAHRNEHMUNGSVERSCHIEBUNGEN

*Richten Sie nun Ihre Aufmerksamkeit auf die Berührung Ihrer Hände: Versuchen Sie, beide Hände in gleicher Weise wahrzunehmen. Wechseln Sie mit Ihrer Aufmerksamkeit zwischen der linken und der rechten Hand hin und her.*

*Fassen Sie nun aktiv mit der rechten Hand die linke. Spüren Sie die Berührung ihrer beiden Hände; die rechte Hand, welche die linke umfasst, greift und festhält, die linke Hand, die in ihrer rechten liegt von dieser umfasst und gehalten wird, wobei sie selbst ebenfalls die rechte Hand weiterhin locker umschließt.*

*Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die linke Hand und werden Sie sich gewahr, wie der Druck, die Berührung und der Griff der rechten Hand Ihr Erleben der linken Hand beeinflusst. Wie spüren Sie Ihre linke Hand, was nehmen Sie wahr? Und wie fühlt sich im Vergleich dazu ihre rechte Hand an? Nehmen Sie bewusst die Berührung der beiden Hände wahr und beobachten Sie, in welcher Weise sich das Empfinden der beiden Hände unterscheidet.*

## REFLEXION

Es sind unterschiedliche Eindrücke, die in beiden Händen entstehen, wenngleich sie doch der gleichen Berührung entstammen, an der beide Hände gleichermaßen beteiligt sind. Die unterschiedliche Qualität dieser Wahrnehmungen hat bereits Edmund Husserl in seinen »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie« herausgearbeitet, worin er zwischen ›Empfindungen‹ und ›Empfindnissen‹ unterscheidet und diese durch das Zwei-Hände-Experiment verdeutlicht:

»Das Experiment besteht darin, dass man mit der rechten Hand die linke anfasst. Die rechte hat dann Empfindungen – nämlich von der linken Hand –, die linke jedoch nach Husserls Terminologie ›Empfindnisse‹,<sup>447</sup> nämlich: sie spürt sich selbst. Man kann auf der Basis dieses Experiments noch eine weitere Husserl'sche Definition des Leibes [...] geben, nämlich als Feld der Empfindnisse.«<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Husserl, Edmund: 1952, S. 145f., zit. n. Böhme, Gernot: 2019, S. 27.

<sup>448</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 27.

## VERKÖRPERTES WISSEN

Doch wie genau lässt sich dieses lebendige Verhältnis zum eigenen Körper beschreiben? Und in welcher Weise sind das Habituelle und Räumliche – die beide für die Architektur von konstitutiver Bedeutung sind – in das eigene Körper-Sein eingebunden? Auf diese Fragen gibt nicht nur die phänomenologische Perspektive zur Leiblichkeit sondern auch – und aufgrund ihrer sehr konkreten Bezugnahme auf die Physiologie und Neurologie des Körpers besonders präzise – die Bewusstseinsforschung der Neurowissenschaften und Neuropsychologie mit einer Verknüpfung zur Wahrnehmungsphilosophie Aufschluss, wie es unter anderem anhand der Arbeit von Alva Noë und Antonio Damasio deutlich wird. Damasio hebt hervor, dass es unsere Gefühle sind, die uns *uns selbst und unsere Umwelt* erleben und empfinden lassen. Dafür nimmt er auf drei unterschiedliche Dimensionen des Wahrnehmens Bezug: Die innere Selbstwahrnehmung, die Wahrnehmung in Relation zum Kontext und die Wahrnehmung der Welt.

Damasio beschreibt unsere innere Selbstwahrnehmung in seiner Definition der *Interiozeption*, der »Wahrnehmung unseres Körperinneren« so, dass »das Nervensystem [...] ganz buchstäblich das Innere des Organismus [-berührt] und das überall in diesem Inneren«, und reziprok dazu »berührt« wird.<sup>449</sup> Eine weitere Dimension des Körpergefühls ist die *Propriozeption*, wörtlich, die Eigenwahrnehmung oder wie Damasio sie nennt, die »Wahrnehmung des Bewegungsapparates«, die außerdem die Selbstwahrnehmung in Bezug zum Raum umfasst. Das heißt, sie benennt »die Wahrnehmung des eigenen Körpers nach dessen Lage im Raum, den Stellungen von Kopf, Rumpf und Gliedmaßen zueinander sowie deren Veränderungen als Bewegungen mitsamt dem Empfinden für Schwere, Spannung, Kraft und Geschwindigkeit«.<sup>450</sup> Während die *Interiozeption* uns also die innere Räumlichkeit unseres Körpers wahrnehmen lässt, bildet die *Propriozeption* die Voraussetzung für unser Wahrnehmen der Räumlichkeit der uns umgebenden Welt und unsere Selbstwahrnehmung in Bezug auf unseren lebensweltlichen Kontext und die durch ihn evozierten Eigenempfindungen. Die dritte Form des Wahrnehmens ist die *Exteriozeption*, die »Wahrnehmung der Außenwelt«, also unser sinnliches Auffassen dessen, was uns umgibt. *Interio-* und *Propriozeption* bilden die Voraussetzungen unseres Wahrnehmens der Welt, da wir nur durch diese in der Lage sind unsere Wahrnehmungen mit uns in Beziehung zu bringen und auf uns zu beziehen; also die Welt, so wie sie sich uns zeigt, aufzunehmen – und das in einem sehr wörtlichen Sinne, indem wir ihre Wahrnehmung verinnerlichen: In unserem Wahrnehmen verwandeln sich die »Gegenstände und Tätigkeiten in der Außenwelt [...] durch Sehen, Hören, Berührung, Riechen und Schmecken in Bilder«, die wir verinnerlichen, da all unser Verarbeiten der Wahrnehmung von Welt ein bildhaftes ist. Doch diese Bilder der Welt »in unserem Geist [entstammen] nicht dem Gehirn, das seine Umwelt wahrnimmt«, wie es zeitweise aufgefasst wurde, »sondern einem Gehirn, das mit der Welt innerhalb unseres Körpers gemeinsame Sache macht und sich mit ihr vermischt«.<sup>451</sup> *Interio-*, *Proprio-* und *Exteriozeption* fließen hier zusammen, indem auch unsere Außenwelt erst durch ihr Verinnerlichen unsere Empfindung anspricht und wir somit die Welt in uns selbst und die Welt um uns herum in gleicher Weise erleben.

Bewusst und sich seiner selbst bewusst zu sein, geht also damit einher, dass »mein Geist im Besitz von Kenntnissen ist, die mich spontan als seinen Besitzer identifizieren«, wobei sich einerseits diese Kenntnis aus dem Körper speist, »über den ich auf dem Weg über die Gefühle ständig mehr oder weniger detaillierte Informationen erhalte«, und andererseits aus den »Tatsachen, die ich aus dem Gedächtnis abrufe, die für den wahrgenommenen Augenblick eine Bedeutung haben (oder auch nicht) und ebenfalls ein unentbehrlicher Bestandteil meiner selbst sind«.<sup>452</sup> Wahrnehmung entsteht also sowohl aus dem gegenwärtigen Moment des wahrnehmenden Auffassens als auch aus dessen Einbetten in den Kontext des eigenen Erfahrungshorizonts der Erinnerungen. Gegenwart und Vergegenwärtigung des Vergangenen verbinden sich hier; »gewissen Kenntnisse über die derzeitige Tätigkeit meines Körpers« und »gewisse aus dem Gedächtnis abgerufene Kenntnisse darüber, wer ich im Augenblick bin oder wer ich vor kurzer oder langer Zeit war« verschmelzen zu dem, was wir Wahrnehmung nennen.

Auch in Bezug auf die Selbstwahrnehmung fließen zwei Empfindungsweisen zusammen, »*homöostatische* oder ertümliche Gefühle wie Hunger und Durst, Schmerzen oder Lust«, also auf die Homöostase, spricht den »Prozess, durch den die physiologischen Parameter eines Lebewesens [...] in dem Bereich

<sup>449</sup> Damasio, Antonio: 2021, S. 73.

<sup>450</sup> Begriffsdefinition laut Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Propriozeption>; abgerufen am 09.01.2023.

<sup>451</sup> Damasio, Antonio: 2021, S. 52.

<sup>452</sup> Ebd.



gehalten werden, der einer optimalen Funktion und dem Überleben am zuträglichsten ist« reagierende, und »*emotional* oder *reife* Gefühle wie Angst, Wut oder Freude«, also Empfindungen, die uns Affekte hervorrufen.<sup>453</sup> Der Begriff des Leibes, als ein erlebender und lebendiger Körper, schließt diese Aspekte der Vergegenwärtigung erlebter Erfahrung und der Selbst-Wahrnehmung im Körper-Sein ein. Damit wird deutlich, dass es sowohl basale, körperliche also auch emotionale Empfindungen sind, die unser Wahrnehmen prägen; körperbasierte und solche, die durch unsere gefühlvolle Reaktion auf das Wahrgenommene evoziert sind.

Die Relevanz des Körpers für die Wahrnehmung, wie sei bereits Maurice Merleau-Ponty mit seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* beschrieben hat, reicht also soweit, dass auch homöostatische, also grundlegende Körperprozesse maßgeblich daran beteiligt sind und das Spüren, als die ursprünglichste und als erste in der Evolution auftauchende Form ungerichteter Wahrnehmung, daran beteiligt sind. Nichtexplizite Wissensformen tragen ebenso zu unserer Wahrnehmungs- und Wissenskonstitution bei wie explizite. Und auch »explizite menschliche Intelligenz« ist nicht ohne das Zusammenwirken unterschiedlicher Bereiche denkbar; »sie setzt einen Geist und die Mithilfe mit dem Geist verwandter Vorgänger voraus: *Fühlen* und *Bewusstsein* [und sie] erfordert *Wahrnehmung*, *Erinnerung* und *Überlegen*«, so Damasio.<sup>454</sup> Bemerkenswert ist dabei, dass Damasio den »Inhalt des Geistes« als »auf räumlich kartierten *Mustern*« basierend beschreibt, wobei »der Inhalt der räumlich kartierten Muster, die wir aufgebaut haben, [...] mental betrachtet werden [kann]«, wenn wir uns erinnern und unsere erlebte Erfahrung in unser Denken integrieren.<sup>455</sup>

In Bezug auf die Architektur haben Mariabruna Fabrizi und Fosco Lucarelli diese kartographierten Innenwelten als Innenräume der Wahrnehmung beschrieben.<sup>456</sup> Hier stellen sie die Art und Weise vor, wie Architekt:innen im Entwurfsprozess auf die verinnerlichten Architekturen ihrer Erfahrung als Referenzen Bezug nehmen und wie ihre Erinnerung selbst räumlich, und dem Körper als ein Innenraum der eigenen Selbst- und Welterfahrung, der Erinnerung und der Kreativität eigen ist. Interessanter Weise ist auch die Kreativität des Gestaltens ein Schöpfen aus der eigenen Erfahrung und Wahrnehmung und gleicht damit dem Prozess des Wahrnehmens, wie ihn Damasio beschreibt, da auch hier das gegenwärtig Gesehene, Gehörte, Berührte, Geschmeckte oder Geruchene in Verbindung mit zuvor gesammelten Wahrnehmungserfahrungen gebracht wird. Eben hierin liegt begründet, dass die Lehre der Entwurfskompetenz stets mit einer Lehre der Wahrnehmung einhergeht. Ebenso wird anhand von Damasios Beobachtungen deutlich, dass der Bezug des Menschen zum Raum nicht nur sein Wahrnehmen der Welt betrifft, sondern sich ebenso in seinem Verhältnis zu sich selbst widerspiegelt:

Die Selbstwahrnehmung ist raumbezogenen; die innere Räumlichkeit der *Interiozeption* und der Lage und Position im Raum, wie sie die *Propriozeption* auszeichnet, sowie die Wahrnehmung der Außenwelt, also die *Exteriozeption*, deren räumlich kartiertes Abbild verinnerlicht wird, machen sämtlich deutlich, dass der Körper nicht ohne seine Raumbezogenheit denkbar ist. Dieser Raumbezug des Leibes wird in den phänomenologischen Überlegungen anhand des Begriffs des Leibraumes herausgearbeitet.

## LEIBRAUM

Die Leiblichkeit ist nicht auf die Dimension des Körpers beschränkt, sondern beschreibt, wie Schmitz sagt, den »Gegenstand leiblichen Spürens« und reicht damit über die Hautoberfläche hinaus und umfasst den ausgedehnten Bereich des Spürens und den *leiblichen Raum*, wie ihn Schmitz oder Böhme beschreiben, oder die *persönliche Raumsphäre*, wie sie Alban Janson und Florian Tigges in Bezug auf das Raumerleben und die eigene Raumbeziehung des Menschen beschreiben. Der leibliche Raum ist von dem den Leib umgebenden Raum der Lebens- und Umwelt insofern verschieden, als dass er »nicht der objektive Raum [ist], der subjektiv erlebt wird«, sondern »mein Raum ist« und »ich in diesen Raum involviert bin«.<sup>457</sup> Der Leibraum hat keine eindeutig definierte Dimension. Ebenso wie der physische Körper keine eindeutige Grenze hat, engt und weitet sich auch der Leibraum; »vielmehr wird der leibliche Raum von den Wei-

<sup>453</sup> Ebd., S. 77.

<sup>454</sup> Ebd., S. 43.

<sup>455</sup> Ebd.: 2021, S. 43.

<sup>456</sup> Fabrizi, Mariabruna; Lucarelli, Fosco: 2019.

<sup>457</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 53

tungstendenzen leiblichen Spürens *aufgespannt*«. <sup>458</sup> Der Leib reicht also mit seinem Erleben und Spüren über sich selbst hinaus und ist räumlich ausgedehnt. Er bildet also nicht nur, wie Maurice Merleau-Ponty bemerkte die Voraussetzung räumlichen Erlebens – »dass überhaupt kein Raum für mich wäre, hätte ich keinen Leib« <sup>459</sup> – sondern ist seinerseits räumlich ausgedehnt. Hermann Schmitz spricht von »Leibinseln«, deren Summe die Ganzheit des Leibes einschließlich der Vielschichtigkeit leiblichen Spürens ergibt. Der Bezug des Körpers zu dem ihn umgebenden Raum findet also gewissermaßen eine Entsprechung in der Räumlichkeit des Leibes:

»Der Leib nimmt selbst Raum ein, er endet aber nicht an der Hautoberfläche [...] die leibliche Sphäre beansprucht auch den Raum, den wir für unsere Bewegungen und Handlungsradien benötigen, und bildet den Kern unserer persönlichen Raumsphäre. Von ihr ausgehend baut sich für uns jede Situation auf und verankert so den Leib auch in der Gegenständlichkeit und Räumlichkeit der Architektur.« <sup>460</sup>

Die Leiblichkeit ist Voraussetzung und integraler Bestandteil des Architekturwahrnehmens und auch der Leib selbst ist räumlich strukturiert. Der Leib bildet also nicht nur den Zugang zum Erleben von Architektur und ihrem Antizipieren in der Gestaltung sondern er bildet aufgrund seiner Räumlichkeit und Raumbezogenheit gleichsam eine Entsprechung der Architektur.

Gernot Böhme unterscheidet drei Charakteristiken des leiblichen Raumes: Die erste beschreibt er – ähnlich, wie es aus Damasio's Beschreibung einer propriozeptiven Körperlichkeit deutlich wird – als »Richtungsraum [...], der sich als gefühlter Raum nach meinen Bewegungstendenzen richtet«. <sup>461</sup> Die zweite beschreibt er als »anisotropen Raum«, also einen richtungsabhängigen oder gerichteten Raum, welcher »durch meine eigene leibliche Gegenwart zentriert ist«. <sup>462</sup> Drittens beschreibt er ihn als einen Raum des Zusammen- oder Beieinanderseins«, also als einen »Raum der leiblichen Kommunikation des Seins-bei ...«; eine Definition, in der Konzepte wie die von Merleau-Ponty angeführte *Intersubjektivität* oder die von Hartmut Rosa besprochene Resonanz anklingen. <sup>463</sup> Kurz, er ist »*sphaera activitatis*«, also »*Handlungsraum*«, ist »*Raum meiner leiblichen Anwesenheit*« und »*Wahrnehmungsraum*« zugleich. <sup>464</sup>

Es ist bemerkenswert, wie nah diese Definitionen mit einer Beschreibung des architektonischen Raumes übereinstimmen, der seinerseits Handlungs- und Wahrnehmungsraum sowie Raum meiner leiblichen Anwesenheit sein kann. Diese unmittelbare Verwandtschaft mag einer der eindrucklichsten Gründe für deren enge Verwobenheit sein. Ebenso wie die Architektur durch ihre Innenräume, durch deren Wechselbeziehung und ihre Hülle und den äußeren Ausdruck bestimmt ist, wird es auch der Leib. Ebenso wie die Architektur über sich selbst hinausreicht und in ihren Kontext einwirkt und mit diesem in Beziehung steht, so ist auch der Leib über die physischen Grenzen hinaus ausgedehnt und steht in Beziehung mit der Welt und den Menschen, die ihn umgeben. Neben diesen ähnlichen Charakteristika des Leibes und der Architektur kommt der Leiblichkeit insbesondere im Architektur erleben Bedeutung zu: Aufgrund der eigenen Raumbezogenheit gibt es eine besondere Affinität zum Architektur erleben, das gewissermaßen mit einem Sich-Selbst-Erkennen in der Architektur und ein In-Resonanz-Treten mit ihrer Materialität und Räumlichkeit aufgrund der Ähnlichkeit des Körpers einhergeht.

Ein weiterer Aspekt dieser Wechselbeziehung von Leiblichkeit und Raumerleben sowie Räumlichkeit und Körpererleben wird anhand des Atmosphäre-Begriffs deutlich, der in den hier zugrunde liegenden Positionen all zu oft auftaucht und dem nachfolgend ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist. <sup>465</sup> Der Leib ist also keineswegs auf sich selbst begrenzt sondern reicht mit seinem Empfinden und Wahrnehmen weit über sich selbst hinaus. Er reicht über die physischen Grenzen der Haut hinaus und findet seine Erweiterung im Leibraum. Er verschließt sich nicht gegenüber der Welt, sondern steht mit seiner Umwelt in Resonanz, nimmt auf, was ihn umgibt und ist empfindsam. Gleich einer semipermeablen Membran ist die Haut durchlässig für Empfindungen und Wahrnehmungen sowie für die Ausdehnung des Leibes über seine physischen Grenzen hinaus. Anhand der Atmung wird – wie bei keiner anderen physiologischen Funktion

<sup>458</sup> Ebd., S. 52.

<sup>459</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966 [1945], S. 127.

<sup>460</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 185.

<sup>461</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 54.

<sup>462</sup> Ebd.

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> Ebd.

<sup>465</sup> Vgl. hierzu II.1.2 LEIB. ATMOSPHÄRE.

in so ausgeprägter Weise – deutlich, wie stark Körper und Umwelt mit einander verwoben sind. Nicht nur nehmen wir unsere Umgebung sinnlich auf, indem unsere Wahrnehmung mit den Sinnen leiblich aufgefasst und in der Verarbeitung verkörpert werden, sondern auch die physiologischen Prozess wie die Atmung oder Ernährung sind wörtlich an das Einverleiben der uns umgebenden Lebenswelt gebunden.

»Water and air. So very common places are these substances, they hardly attract attention—and yet they vouchsafe our very existence. The beginnings of life are shrouded in myth: Let there water and air. Living phenomena spontaneously generated from water and air in the presence of light, though that could just as easily suggest random coincidence as a Deity. Let's just say that there happened to be a planet with water and air in our solar system, and moreover at precisely the right distance from the sun for the temperatures required to coax forth life. While hardly inconceivable that at least one such planet should exist in the vast reaches of universe, we search in vain for another similar example. Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing.« Hiroshi Sugimoto

Hiroshi Sugimoto: *Seascapes*, 1980s – 1990s.  
<https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

## DURCHLÄSSIGKEIT

Die verschiedenen Dimensionen, Modi und Perspektiven des Körpers offenbaren unterschiedliche Vorstellungen davon, wie der Körper in die Lebenswelt eingebunden ist und wie diese auf ihn Einfluss nimmt. Das leibliche Erleben der Umwelt und das Empfinden des Körpers in der Welt verschränken sich und begegnen einander: in Wahrnehmungen, Beobachtungen und Erlebnissen, in Erfahrungen, Erinnerungen und Vorstellungen, in Empfindungen, Emotionen und Gefühlen, in Eindrücken, Impressionen und Einsichten, in Gesten, Bewegungen und Gebärden, in Sprache, Erzählung und Narrativ, in Zeichnung, Skizze und Abbildung, in Ausdruck, Mitteilung und Entgegenkommen ...

Die Grenze des Sich-Eindrückens der Welt und des Zum-Ausdruck-Bringen des Körpers ist die Haut - Einfassung, Oberfläche, Hülle, Membran, Außengrenze, Schwelle zur Welt. Dabei bildet sie das Sensorium der Taktilität und Haptik und des Empfindens, den Schutz und die Umhüllung des Körpers, die Oberfläche und Erscheinung des Äußeren des Körpers, eine durchlässige Grenze und semipermeable Membran; sie nimmt auf, gibt ab, grenzt ab, eröffnet und erschließt (sinnliche) Zugänge.

An der Haut treffen Körper und Umwelt aufeinander, wobei die Arten dieser Begegnung vielfältig, unterschiedlich, differenziert, ambivalent und mitunter widersprüchlich sind.

Die Haut bildet gleichsam den Horizont des Körpers, an dem Welt und Selbst miteinander in Beziehung treten. Die Fotografien der »Seascapes«, die der japanische Fotograf Hiroshi Sugimoto in den achtziger und neunziger Jahren in der ganzen Welt als zweigeteilte Bilder - geschieden an der horizontalen Linie zwischen Himmel und Meer - aufgenommen hat, geben Aufschluss darüber, in welcher vielfältigen Weise sich diese Begegnungen ereignen können. Die Beobachtungen zu den nachfolgenden Bildern offenbaren in dieser Weise der Betrachtung unterschiedliche Aspekte der Haut und der Berührung von Körper und Welt entlang ihrer Grenze:

Fig. 1  
Hiroshi Sugimoto: Baltic Sea, Rügen, 1996.

Fig. 2  
Hiroshi Sugimoto: Ligurian Sea, Savio, 1982.

Fig. 3  
Hiroshi Sugimoto: Ligurian Sea, Savio, 1993.

Die Haut ist eine Grenze; eine scharfe Grenze, eine Trennung, ein Unterschied, eine Linie zwischen innen und außen, zwischen Körper und Welt. Die Struktur des einen steht im Gegensatz zum anderen.

An der Haut fließen Körper und Welt ineinander: Das eine findet sich im anderen wieder und die Grenze zwischen beiden löst sich auf.

Im Schwellenraum des Dazwischen von Körper und Welt entsteht in deren Begegnung etwas Neues. Die Eigenheit der Haut nimmt das auf sie einwirkende auf, sie verändert sich unter den Einflüssen des Innen- und Außenlebens, der Eindrücke und des Sich-Ausdrückens des Körpers.

Fig. 4

Hiroshi Sugimoto: North Atlantic Ocean, Cliffs of Moher 1989.

Fig. 5

Hiroshi Sugimoto: Bay of Sagami, Atami, 1997.

Fig. 6

Hiroshi Sugimoto: Ionian Sea, Santa Cesarea, 1993.



Die Haut ist ein Bereich der Auflösung und ein Schwellenraum von Innen und Außen: hier fließt das eine in das andere; die Wahrnehmungen, Erinnerungen und Imaginationen verkörperter Erfahrungen, das Beobachten und Erleben von Welt und die gesammelten Eindrücke und das Einwirken der Welt auf den Körper vermischen sich.

An der Grenze der Haut findet eine Umkehrung statt: das Äußere wird verinnerlicht, das Innere wird ausgedrückt. Die verkörperten inneren Räume der Erinnerung, der Empfindung und des Erlebens bilden eine Entsprechung der Gegebenheiten der äußeren Welt, welche sich dem Körper einschreibt, ihre Spuren hinterlässt und als leibliche Innenwelt eigene räumliche, sinnliche und qualitative Charakteristiken aufweist.

Erinnerung, Erleben und Vorstellung sind miteinander verwoben: wir schöpfen aus unserer Erfahrung, wir kontextualisieren das Erlebte vor dem Hintergrund unserer Erfahrung und Erinnerung, wir schöpfen aus den Erfahrungen des Erlebens und Erinnerns und entwickeln daraus unsere Vorstellungen und Visionen.

Fig. 7  
Hiroshi Sugimoto: Aegean Sea, Pillion, 1990.

Fig. 8  
Hiroshi Sugimoto: Boden Sea, Uttwil, 1993.

Fig. 9  
Hiroshi Sugimoto: North Atlantic Ocean, Cape Breton, 1996.

Die Haut ermöglicht die Immersion und das Sich-Auflösen des Körpers; Berühren und Berührt-Sein greifen ineinander und ermöglichen das Verinnerlichen von im Außen gemachten Erfahrungen oder das Ausdrücken innerer Regungen.

Indem wir Erlebnisse sammeln und Erfahrungen machen erschließen wir uns die Welt und konstituieren unsere wahrnehmende und als wahrgenommen erlebte Wirklichkeit von Welt. Dabei bildet die Haut das Sensorium, das Empfindungsorgan und die Oberfläche, an welcher Weltbegegnungen stattfinden. Das Erleben zeichnet und verändert die Haut (aufgestellte Haare, Gänsehaut, Frösteln, Falten, Narben zeigen die Spuren der Empfindungen und Erlebnisse).

Das in der Welt aufgefasste scheint in den Formen der Beobachtung, des Sich-Einschreibens und des Sich-Ausdrückens der eigenen Wahrnehmung auf. Die Welt und das Erleben von Welt entstehen wechselseitig und treten miteinander in Resonanz. In Erinnerungen, Wahrnehmungen, Erlebnissen, Empfindungen oder Visionen, Imaginationen und Vorstellungen findet die äußere Welt einen Widerschein in der inneren Wirklichkeit verkörperter Erfahrungen.

## PERMEABILITÄT

Inwieweit der Körper mit der Welt in Resonanz tritt, ist auch eine Frage des Grads der Durchlässigkeit und der Offenheit für ein sinnliches Berührt-Werden durch deren Erleben. Hartmut Rosa aber auch Laurence Louppe führen hier die Vorstellung des Körpers als Membran an:

Hartmut Rosa nutzt diese zunächst als Denkmodell, da sich für ihn »im Sinne eines heuristischen Modells [...] der Körper gleichsam als ›Membran‹ konzeptualisieren« lässt.<sup>466</sup> Diese Membran zeichnet sich dadurch aus, dass sich in sie »die Welt einerseits ›von außen einschreibt‹ (*Inskription*) [...], während sie andererseits auch das subjektive und reflexive Selbstverständnis und die psychischen Regungen des Subjekts (›die Persönlichkeit‹) zum Ausdruck bringt (*Expression*)«.<sup>467</sup> Ein Einblick in das Raum- und Körperverständnis des zeitgenössischen Tanzes ist hier erhellend.

Laurence Louppe spricht in der *Poetik des zeitgenössischen Tanzes* diese Wechselseitigkeit des Ein- und Auswirkens von Körper und Welt an und beschreibt den Körper insgesamt als einen »Filterkörper«, der in den Sinneseindrücken und dem Aufnehmen dessen, was um den Körper geschieht und dem Zum-Ausdruck-Bringen seiner inneren Regungen seine Durchlässigkeit verdeutlicht.<sup>468</sup> Insbesondere der Atem, so Louppe, »offenbart die Passagen«, »durchlüftet« und »durchdringt« den Körper;<sup>469</sup> der Atem »erlaubt es der Erfahrung, die inneren Hohlräume zu berühren und zu erkennen«, sodass ebenso wie die Atemluft auch die erlebten Eindrücke in den Körper einströmen; »aus dem Atem (›respiration‹) macht der Tänzer durch die poetische Körpererfahrung eine ›Inspiration‹ (Einatmung)«.<sup>470</sup>

Umgekehrt ließe sich sagen, dass die Eindrücke im Erleben – im doppelten Wortsinn als Inspirationen – aufgenommen und im Körper verinnerlicht werden, während der Körper für das sinnliche Erleben, das Berühren und taktile, sensomotorische Erkunden, aber auch das Berührt-Sein und das sich Ausdrücken offen und durchlässig ist. Laurence Louppe spricht in diesem Zusammenhang von einem »›Filterkörper‹, durch den die Sinneseindrücke gesiebt werden und wo sich nach und nach wesentliche Bruchstücke von Wissen ablagern«.<sup>471</sup> Als konkretes Äquivalent des Denkmodells der ›Membran‹, richtet Hartmut Rosa den Blick auf die Haut, die für ihn dabei zu »einer konstitutiven und taktil (doppelseitig, im Berühren und Berührtwerden) erfahrbaren Grenze zwischen Innen und Außen« wird und sich somit als »Resonanzorgan« offenbart,<sup>472</sup> »als die entscheidende ›Schnittstelle‹ für jede leibliche Weltbeziehung [...]; durch berühren, begreifen, behandeln, aber ebenso durch das Berührt-, Ergriffen- und Behandeltwerden«.<sup>473</sup> Die Haut bildet die Grenzziehung zwischen Außen und Innen und ist dabei doch für sensorische Reize, taktile Empfindungen und sinnliche Erfahrungen durchlässig und gewissermaßen somatisch (von innen) und perzeptiv (von außen) erfahrbar. Demzufolge ist sie laut Rosa als »semipermeable Membran« zu denken, »die Welt und Subjekt miteinander in Beziehung setzt und sie wechselseitig empfänglich und durchlässig macht«.<sup>474</sup> Die Haut bildet also gewissermaßen die Physikalität des resonanten Körpers, denn »an der Haut und mittels der Haut begegnen sich Selbst und Welt unmittelbar und beständig, wenn auch unter ständig wechselnden Bedingungen«.<sup>475</sup>

Die von Laurence Louppe der Atmung beigemessene Bedeutung als Prozess des In-Beziehung-Tretens des Körpers mit der Welt zeigt sich auch in der Rolle der Atmung für den zeitgenössischen Tanz. Indem der zeitgenössische Tanz »in allen Etappen seiner Geschichte« die Atmung zum »Hilfsmittel und Reflexionsgegenstand« seiner Praktiken macht, greift er auf »die großen Techniken des Mittelmeerraums zurück [...], für die die Atmung die physische und metaphysische Quelle der umfassenden Suche des Wesens darstellt«, wie Louppe sagt, und knüpfte mit den »modernen Strömungen des Bewegungstudiums« an den »Reichtum an sensorischen und intellektuellen Kenntnissen« an, welche in unterschiedlichen Bewegungstechniken Anklang fanden und darin bis heute zum Ausdruck kommen; »von Rudolf Steiners ›Eurythmie‹ in Deutschland bis zu den Yoga-Techniken, die die Denishawn-Schule an die kalifornische Küste

---

<sup>466</sup> Rosa, Hartmut: 2017 [2016].

<sup>467</sup> Ebd.

<sup>468</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997]

<sup>469</sup> Ebd., S. 71f.

<sup>470</sup> Ebd., S. 72.

<sup>471</sup> Ebd.

<sup>472</sup> Rosa, Hartmut: 2017 [2016], S. 88.

<sup>473</sup> Ebd., S. 85.

<sup>474</sup> Ebd.

<sup>475</sup> Ebd.

importierte«, bis hin zu gegenwärtigen tänzerischen und somatischen Praktiken, hielt das Bewusstsein für die Atmung insbesondere im Tanz Einzug in die westlichen Bewegungsstudien.<sup>476</sup> Die Integration von Atemtechniken in den zeitgenössischen Tanz hat sein Bewegungsrepertoire beeinflusst und »diese Prägung« durch den Atem »erstreckt sich bis in die pneumatische Architektur unseres Körpers hinein«, eröffnet, wie beispielsweise die Graham-Technik, eine »neue Einstellung zur Physikalität, ausgehend vom Atemprozess« und offenbart damit den Körper als passagenreichen Filterkörper, pneumatisches Gefäß und als resonanten Corpus, der sich in der Bewegung des Atems ausdehnt und zusammenzieht. Überdies ist er ein leiblich sinnlicher Körper, der die Welt aufnimmt.

Dieser raumhaltige Körper ist gefasst durch die Haut, die ihn jedoch nicht bloß umspannt, sondern ein Teil des Körpers selbst ist, indem sie sein Inneres umschließt, seine äußere Grenze bildet und ihn mit der Welt in Kontakt bringt, indem die Haut berührt, tastet, spürt oder Empfindungen *unter die Haut gehen*; »the skin is lived as both a boundary and a point of connection«.<sup>477</sup> Damit ist die Haut sowohl die Abgrenzung des Körpers als auch der sinnlich-taktile Zugang zum Körper. Die Haut lässt sich beobachtend betrachten oder von sich heraus erleben; »we seek to think *about* the skin, but also to think *with or through* the skin«, so Sara Ahmed und Jackie Stacey in ihrer Reflexion *Thinking Through the Skin*, mit welcher sie das wissenschaftliche, kreative und schöpferische Potenzial der Haut aufzeigen.<sup>478</sup>

Doch nicht nur die äußere Oberfläche des Körpers ist Haut, sondern auch sein inneres ist von Häuten durchzogen und von Häuten bespannt. So besteht im Denken des zeitgenössischen Tanzes auch die Vorstellung eines »Membrankörpers«, das »im Denken und der Lehre von Jerome Andrews praktiziert [...] und von Dominique Dupuy« weitergeführt wurde. Hier gilt der Körper als durch mehrere Häute gegliedert und zwischen diesen aufgespannt; »die drei horizontalen Membranen des Beckens, des Brustkorbs und des Schädels sind, wie Dominique Dupuy bemerkt, alle gleichermaßen Grenzen und Vermittler, die zugleich zum gleichmäßigen Durchströmen und zur Filtrierung dienen«, so Laurence Louppe.<sup>479</sup> Die materielle Physikalität des Körpers ist in dieser Vorstellung sekundär; vielmehr wird von einem die Zwischenräume dieser Häute mit der Atmung aufblähenden und zusammenziehenden »organlosen Körper« ausgegangen, wie ihn Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben.<sup>480</sup>

Diese andersartige Beschaffenheit eines »Filterkörpers« oder »Membrankörpers« gegenüber beispielsweise der Physikalität eines organischen Massekörpers geht auch mit veränderten sensomotorischen Potenzialen und eines anderen Körpermodus und Zugang zur Welt einher. Diese Fokussierung auf die Haut – oder die Häute – bietet, wie es Virginie Roy herausarbeitet, das Potenzial das Wahrnehmungs- und Bewegungsspektrum des Körpers zu erweitern. Dabei befragt die in ihrer Arbeitsweise die Haut als Sinnesorgan, als *multi-permeable Membran* an der Grenze von Körper und Welt, und geht den theoretischen und methodischen Hintergründen zur bewegungstechnischen Arbeit mit der Haut nach; »[exploring how] the benefits of working with the skin [...] deepen and extend the knowledge of movement, the generation of movement and to inquire into the dynamic quality of the skin«, as well as »the skin's tactility, the skin's sense of perception« and their potential »for creative pedagogical or choreographical processes«.<sup>481</sup> Das zentrale Potenzial liegt dabei für Virginie Roy in der Taktilität der Haut und der Verknüpfung dieses primären sensorischen Erlebens mit dem emotionalen Empfinden, das sich an zahlreichen mit der Haut in Verbindung gebrachten Sinnbildern festmacht, wie dem Unter-die-Haut-Gehen, dem Aus-der-Haut-Fahren, oder im weiteren Sinne dem Berührt-Sein oder Abgestoßen-Sein; »with the principle of tactility/tactile senses, the skin enables us to feel and with it to develop a feeling of ourselves«.<sup>482</sup> Darin offenbart sich der Körper nicht nur als ein resonantes Medium des Wiederhallens, Ausdrückens und Bewahrens äußerer Eindrücke, sondern Gleiches gilt auch für seine inneren Erfahrungen, Empfindungen und Emotionen, die mit der Vorstellung des Körpers als ein durchlässiger, multipermeabler Organismus ebenso von innen nach außen dringen und der Welt entgegengebracht werden können. In diesem Sinne ist der Körper nicht eindeutig konturiert, sondern bildet vielmehr eine diffuse, durchlässige und vielschichtige Schwelle zwischen Innen- und Außenwelt aus. Ein in dieser Weise als durchlässig, filigran und aus Häuten aufge-

<sup>476</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 75.

<sup>477</sup> Ahmed, Sara; Stacey, Jackie (Hrsg.): 2001, S. 2.

<sup>478</sup> Ebd., S. 16.

<sup>479</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 76.

<sup>480</sup> Ebd. S. 76f.

<sup>481</sup> Roy, Virginie in: Bischof, Margrit; Lampert, Friederike (Hrsg.): 2020, S. 133.

<sup>482</sup> Ebd., S. 135.

spannter Körper eröffnet einen grundlegend anderen Wahrnehmungszugang als ein kompakter, schwerer, materieller Körper. Die unterschiedlichen Seinsweisen des Körpers gehen – wie der nächste Teil zeigen wird – mit verschiedenen Architekturwahrnehmungen und -konzepten einher.<sup>483</sup>

## LEIBLICHKEIT DES ARCHITEKTURERLEBENS

Die Leiblichkeit spielt in der Architektur in vielfältiger Weise eine Rolle, da es eben unser verkörpertes In-der-Welt-Sein ist, für das wir bauen. Maurice Merleau-Ponty macht deutlich, dass die Leiblichkeit die elementare Voraussetzung für das Raumerleben ist, das ohne sie überhaupt nicht möglich wäre.<sup>484</sup> Die Architektur bildet die äußerste Schutzhülle des Körpers und ist gemacht, um uns, wie Juhani Pallasmaa sagt, sowohl körperlich, als »auch geistig zu beherbergen und in die Welt zu integrieren«, sodass die Architektur einerseits »unsere Erfahrung des In-der-Welt-Seins [artikuliert]« und andererseits »unseren Sinn für die Wirklichkeit und für uns selbst« bestärkt.<sup>485</sup> Als zentrale Aufgabe sogenannter »›lebenssteigernder« Architektur« beschreibt Pallasmaa, dass diese »alle unsere Sinne gleichzeitig ansprechen muss, um unser Selbstbild mit unserer Welterfahrung zu vereinen.«<sup>486</sup> Weiter befasst sich diese, wie er ausführt, »im Wesentlichen mit Fragen der menschlichen Existenz in Raum und Zeit«.<sup>487</sup> Architektur bildet also den beherbergenden Rahmen und mit Hermann Schmitz gesprochen, die *Einfriedung* des menschlichen Lebens; »Architektur domestiziert den grenzenlosen Raum und die unendliche Zeit in einer Weise, dass sie überhaupt erst vom Menschen ertragen, bewohnt und verstanden werden können«.<sup>488</sup>

Das Sich-Einrichten in der Welt stellt eine physische Erweiterung und den bergenden und beherbergenden Schutz für das leibliche In-der-Welt-Sein dar, sodass das eine nicht ohne das andere zu denken ist. Über diese Wechselbeziehung der eigenen leiblichen Verfassung und des Einfriedens von Räumen für das Wohnen und Leben hinaus, ist der Leib selbst räumlich und auf den Raum bezogen. Die Leiblichkeit ist also sowohl Voraussetzung als auch integraler Bestandteil des Architekturwahrnehmens und auch der Leib selbst ist räumlich strukturiert und offenbart uns einen bestimmten verkörperten Zugang zur Welt, welcher wiederum der Raumorientierung des Körpers verwandt ist.

»Durch die leibliche Bedingtheit nehmen wir Räume auf eine bestimmte Weise wahr. Weil wir hinten keine Augen haben und weil die Füße das Vorwärtsgehen bevorzugen, kommen ganz bestimmte Formen der Bewegung durch den Raum zustande.«<sup>489</sup>

Bewegung, und vor allem *wie* wir uns bewegen, nimmt Einfluss darauf, wie wir erleben. Maurice Merleau-Ponty stellt Körper und Raum anhand der Bewegung mit einander insofern in wechselseitige Beziehung als dass er beschreibt, dass sich erst in der Bewegung der Raum als solcher erschließt, da sich uns der Raum bei völliger Bewegungslosigkeit als zweidimensionales Bild erscheine, dessen Räumlichkeit wir nur perspektivisch erahnen könnten. Die Bewegung ermöglicht es uns jedoch in diesen Raum vorzudringen, ihn zu durchschreiten und ihn uns wörtlich zu erschließen, denn die Komplexität räumlicher Gefüge erschließt sich eben erst in deren Durchschreiten. Um jedoch deren Abfolge sinnfällig erleben zu können, sind neben der Bewegung außerdem die Erinnerung und räumliche Vorstellung notwendig, um sich deren chronologische und räumliche Abfolge auch sinnhaft erschließen zu können. Es ist also nicht das rein sinnliche Auffassen ausreichend, um die Komplexität des Erlebens zu beschreiben, sondern vielmehr zeichnet sich die räumliche – ebenso wie die generelle – Wahrnehmung dadurch aus, dass das momentane Erleben und Empfinden durch das inkorporierte Wissen vorangegangener Situationen ergänzt wird. Das gegenwärtige Erleben, die Vergegenwärtigung vorangegangener Erfahrungen sowie das sinnliche ebenso wie das räumliche und zeitliche Erleben müssen zusammenwirken und ineinander fließen um verschiedene Felder der Wahrnehmungserfahrung in ihrer komplexen Gesamtheit zu ermöglichen.

Dabei sind es weniger die Einzelheiten und Elemente, welche den architektonischen Raum konstituieren, als die Ganzheit seiner Erscheinung, die wirkt und gespürt wird; »auch diese Elemente sieht [der

<sup>483</sup> Vgl. hierzu III. PERSPEKTIVEN DER KÖRPER und hier insbesondere III.1 KÖRPER IN DER ARCHITEKTUR und III.2 ARCHITEKTUR DER KÖRPER, einschließlich der dazugehörigen Unterkapitel.

<sup>484</sup> Merleau-Ponty, Maurice: 1966, S. 127.

<sup>485</sup> Pallasmaa, Juhani: 2013 [2005], S.14.

<sup>486</sup> Ebd.

<sup>487</sup> Ebd., S. 21.

<sup>488</sup> Ebd., S. 22f.

<sup>489</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 186.

Erlebende] zwar alle, aber was er hauptsächlich erlebt, ist der Raum als Gesamterscheinung, und zwar nicht nur als geformtes Volumen, sondern auch in einem bestimmten Charakter, mit den beteiligten Personen und der besonderen Atmosphäre, der er sogleich beim Betreten des Raumes, ohne Einzelheiten zu unterscheiden, als Gesamteindruck ausgesetzt ist«. Diese Beschreibung des Erlebens schließt an die lebensphilosophische Sichtweise an, der zufolge »der Ausdruck auf das Erleben der Zuständigkeit beschränkt [wird], und die Gegenstände gelten als erlebte nur insoweit, als sie in die Zustände des erlebenden Subjekts einbezogen sind und nicht als von ihm getrennt registriert werden.«<sup>490</sup> Die Welt zu erleben heißt auch in ihre Gegebenheiten einzutauchen, sich selbst als Teil der Welt aufzufassen und sie somit nicht durch Verdinglichung auf Distanz zu halten, sondern wahrnehmend auf sie zuzugehen. Die phänomenologische Perspektive offenbart das Erleben dieser »Gesamtheit als Raum, vor allem als leibliches Im-Raum-Sein«. Darin wird die Intentionalität als ein weiterer Aspekt aktiven Involviert-Seins beschrieben; »dieses ›als‹, das in der Phänomenologie die Intentionalität zum Ausdruck bringt, mit der wir jeder Wahrnehmung ihren Inhalt zuweisen, gibt auch an, ›als‹ was für einen Raum wir ihn erleben.«<sup>491</sup>

Die Ausweitung der Leibvorstellung um den Leibraum schafft einen Schwellenraum der Begegnung zwischen Selbst und Welt. Diese Gelegenheit offenbart sich, wie Juhani Pallasmaa sagt, auch anhand von Kunstwerken, die in umgekehrter Weise aus der Welt der Dinge auf das leibliche Erleben einwirken. Auch Architektur fasst er in diesem Sinne auf. Er beschreibt, dass sie sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht nur dem Körper Raum gibt, sondern diesem in seiner Wahrnehmung begegnet und eine Entsprechung und Fortsetzung seiner Räumlichkeit bildet; »architecture is not only a shelter for the body, but it is also the contour of consciousness, and an externalisation of the mind«.<sup>492</sup> Weiter greift auch Pallasmaa den Gedanken einer inneren Karte und Räumlichkeit des Erlebens auf, wie ihn Damasio anhand der »räumlich kartierten Muster« der verinnerlichten erlebten Erfahrung beschreibt,<sup>493</sup> wobei Pallasmaa deutlich macht, dass diese deren Erleben ebenso prägen wie ihre Gestaltung:

»Architecture, or the entire world constructed by man with its cities, tools and objects, has its mental ground and counterpart. The geometries and hierarchies expressed by the built environment, as well as the countless value choices they reflect, are always mental structures before their materialisation in the physical environment. Our world is structured on the basis of mental maps.«<sup>494</sup>

Wahrnehmen, Erinnern und Antizipieren verschmelzen sowohl in der Gestaltung als auch im Erleben von Architektur. Inmitten dieses Zusammenspiels unterschiedlicher Zeitlichkeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommt dem Körper die zentrale Rolle zu, da erst sein leibliches Empfinden die Vergewärtigung von über den eigentlichen Erlebnismoment hinausreichenden Verknüpfungen ermöglicht. Neben dieser Fähigkeit unterschiedliche Formen des Erlebens und der Imagination zusammenzubringen, ist der Körper auch für das eigentliche Erleben unersetzlich. Er bildet – im Sinne eines sinnlich empfindenden Leibes – also Modus, Medium und Sensorium des Erlebens und ermöglicht es in eine Wahrnehmungssituation derart einzutauchen, dass der Eindruck entsteht, mit dieser Situation eins zu werden und somit die Grenzen zwischen gelebter Subjektivität und der Objektivierung einer von diesem Subjekt getrennten dinglichen Welt aufzuheben.

»We experience a work of art or architecture through our embodied existence and identification. An artistic experience activates a primordial mode of embodied and undifferentiated experience; the separation and polarisation of subject and object is temporarily lost.«<sup>495</sup>

Diese immersive Erfahrung wird in der Architektur besonders anhand des Atmosphäre-Begriffs deutlich, der Phänomene der Architektur beschreibt, die ein solches sinnliches Eintauchen in die Gesamtheit sinnlicher Anregungen einer architektonischen Situation deutlich macht. Die Beziehung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem ist im Fall des Architekturlebens eine resonante; das heißt, wie auch immer ich mich in die architektonische Situation einbringe und selbst ein Teil von ihr werde, verändert sich die Situation durch meine Anwesenheit, während umgekehrt die Präsenz der Architektur ebenfalls

<sup>490</sup> Regenbogen, Arnim; Meyer, Uwe: 2013, S. 199.

<sup>491</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 87.

<sup>492</sup> Pallasmaa, Juhani: 2001, S. 14.

<sup>493</sup> Damasio, Antonio: 2011, S. 43.

<sup>494</sup> Pallasmaa, Juhani: 2001, S. 14.

<sup>495</sup> Ebd., S. 16.

beeinflusst in welcher Weise ich darin anwesend bin und wie sie auf mich einwirkt. Im Zentrum der Architekturwahrnehmung steht, wie es Bernd Rudolf und Alexandra Abel in *Architektur wahrnehmen* beschreiben, »die Relationalität zwischen den Wahrnehmenden und den Kontexten ihrer Wahrnehmung«, also eben diese Wechselbeziehung aus Präsenz und Wirkung.<sup>496</sup>

In »Architektur und Aufmerksamkeit«, ihrem Beitrag zu diesem Sammelband, hebt Alexandra Abel die zentrale Rolle der Architektur für das menschliche Leben hervor, da wir nach ihrer Einschätzung einerseits »90 Prozent unserer Zeit [...] in Architektur und die restlichen 10 Prozent in ihrer unmittelbaren (Sicht-)Nähe« verbringen und somit »alles, was unser Leben ausmacht – essen, trinken, lieben, schlafen, geboren werden, sterben, krank sein, gesund, glücklich, unglücklich, arbeiten, feiern, allein sein, zu zweit, groß werden, klein sein«, in und »unter der Vorgabe von Architektur« geschieht.<sup>497</sup> Umgekehrt nimmt dadurch die Architektur zutiefst Einfluss darauf, wie wir leben und gibt vor, in welchem Kontext und in welcher Weise wir diese erleben. Denn, wie es Winston Churchill in einer Rede bezüglich des Wiederaufbaus des House of Commons im Oktober 1943 formulierte, »we shape our buildings, and afterwards our buildings shape us«.<sup>498</sup>

Dabei sprechen uns Architekturen auf einer leiblichen Ebene an; wir reagieren physisch und gefühlsmäßig auf sie. Wenn wir beispielsweise einen hohen, weiten, lichtdurchfluteten Raum betreten, sei es die Sakralarchitektur einer gotischen Kathedrale oder die gläserne Architektur einer Orangerie, so weitet sich auch unser leibliches Empfinden, die persönliche Raumsphäre dehnt sich aus und wir erleben Weite und einen großzügigen, zur Bewegung und dem schweifenden darin hin und her Schreiten einladenden Raum. Und nicht nur physisch, sondern auch in Bezug auf unsere Gefühle uns selbst und der Welt gegenüber, lässt uns ein solcher Raum aufatmen. Ganz anders verhält es sich in einem engen oder gedrungenen Raum, wie beispielsweise in der steinernen Kontur eines historischen Treppenturms zwischen dessen massiven Wänden sich die Stufen emporwinden oder in den niedrigen Räumen eines Kellergewölbes, deren massive Materialität erahnen lässt, dass diese das Gewicht der darüber liegenden Geschosse tragen. Diese niedrigen oder engen Räume lassen einen sich auch körperlich zusammenziehen; wir ducken uns oder drehen uns leicht seitwärts, um der niedrigen Decke oder der schmalen Durchgangsbreite auszuweichen. Doch auch diese Räume wirken nicht nur auf unseren Körper, sondern nehmen ebenfalls Einfluss auf unser Empfinden; wir fühlen uns in diesen Räumen mitunter beengt, bedrückt oder beklommen; »für jede der unterschiedlichen Arten und Dimensionen der persönlichen Raumsphäre gilt, dass die bauliche Raumgestaltung ihr durch Weite und Enge, Gerichtetheit und Gestik mehr oder weniger entsprechen kann«.<sup>499</sup> Diese leibliche Erweiterung des Resonanzraums der persönlichen Raumsphäre bildet also gleichsam den Raum der Begegnung mit der Welt. Die persönliche Raumsphäre »erstreckt sich in der Wahrnehmung so weit wie die Sinne« und bildet so einen Umraum des Körpers in der Peripherie sinnlicher Reichweite. »Ausgehend vom Raum des Leibes reicht ihre Erstrecktheit bis zu den Dingen, denen wir uns zuwenden, und ist dem entsprechend unterschiedlich gerichtet und ausgedehnt«, folgt der Länge und Gerichtetheit eines schmalen Gangs, zieht sich in einem beengenden Raum zusammen oder dehnt sich in der Weise eines großen Saals aus.<sup>500</sup> Es ist also wörtlich eine innige – also eine »im Innersten empfundene«, »tief gefühlte« und mit dem Körper »unlöslich verbundene« und im Körper verinnerlichte – Resonanzbeziehung, die uns mit der Architektur verbindet.<sup>501</sup>

»Architektur entsteht für uns Menschen. Deshalb kann sie nicht gelingen fernab von uns. Wenn sie Kunst ist, ist sie es in Bezug auf uns. Und die Resonanz, die sie in uns auslöst, erklärt ihre Wertung. Diese Resonanz wiederum kann man wahrnehmen. Architekturwahrnehmung in diesem Sinne meint also nicht die Fähigkeit Architektur wahrzunehmen. Architekturwahrnehmung meint die Fähigkeit meint die Fähigkeit uns selbst und unser Gegenüber (er)lebend in und mit ihre wahrzunehmen«.<sup>502</sup>

Die Begegnung mit Architektur ist also eine Erfahrung des *sowohl, als auch*. Wir nehmen sowohl die Architektur durch unser leibliches Empfinden wahr, als auch uns selbst in der Regung dieses Empfindens.

<sup>496</sup> Rudolf, Bernd; Abel, Alexandra, in: Ebd. (Hrsg.): 2018, S. 13.

<sup>497</sup> Abel, Alexandra, in: Rudolf, Bernd; Abel, Alexandra (Hrsg.): 2018, S. 21.

<sup>498</sup> Churchill, Winston, zit. n. Abel, Alexandra, in: Rudolf, Bernd; Abel, Alexandra (Hrsg.): 2018, S. 21.

<sup>499</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 258.

<sup>500</sup> Ebd.

<sup>501</sup> Bedeutungsdefinition »innig«, laut Duden, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/innig#bedeutungen>, abgerufen am 19.01.2023.

<sup>502</sup> Abel, Alexandra, in: Rudolf, Bernd; Abel, Alexandra (Hrsg.): 2018, S. 23.



## BEWEGUNGSSUGGESTION UND IMMERSION

*Im Prozess der Erarbeitung der Teilkapitel zur Leiblichkeit der Architekturwahrnehmung und dem Erleben architektonischer Atmosphären, bin ich im Gedächtnis meines Körpers und der Erinnerung der mir verkörperten Erfahrungen immer wieder zu meinem Erleben der Sainte-Chapelle de Paris zurückgekehrt. Ein Ort, den ich unter den ebenso seltenen wie besonderen Umständen beinahe menschenleerer Kulturstätten während der Corona-Zeit in so intensiver Weise erlebt habe, dass es mir bis heute leichtfällt, die damit verbundenen Empfindungen in meinem Körper wachzurufen und mir diese Erfahrung so zu vergegenwärtigen. Es handelt sich dabei um eine dieser Architektur Erfahrungen, in denen deren Einwirken auf den Körper und ihr Erleben mit allen Sinnen besonders deutlich wird und die im Körper bleibende Wahrnehmungsspuren hinterlässt.*

Aus dem gedrunenen, flachen Gewölbe der *chapelle basse* auf Eingangsniveau aus dem Hofraum, der durch die Blockrandbebauung der heutigen Gerichtsgebäude von der Straße getrennt ist, führt der Weg durch eine gedrungene Tür in den dunklen Treppenraum. Mit dem Eintreten in den schmalen Treppenturm eröffnet sich ein allseitig von Standsteinquadern umschlossener Raum, die - zu unterschiedlichen Formen behauen - Wand, Treppenlauf und Spindel der Wendeltreppe der Erschließung der *chapelle haute* ausbilden. Aus schmalen, konischen Fensterschlitzen ergeben sich im Emporsteifen einige wenige Ausblicke in den Hof. Da auch das Tageslicht nur durch diese schlanken Fenster einfällt, die überdies von den dicken Mauern der Turmwand in der Schrägsicht weitgehend verstellt sind, ist der Treppenraum kaum erhellt. Die Kühle der Steine, das gedämpfte Licht und die Porosität der Textur der geschliffenen und teilweise scharrierten Steine lassen den Raum samtig, beinahe pulverartig anmuten. Das Licht erscheint milchig, diffus; ein dämmriges Licht, das auf den stumpfen Oberflächen dieses sich kontinuierlich in die Höhe windenden Raumes kaum widerscheint.

Um sich der schmalen Durchgangsbreite der Treppenstufen anzupassen und dem Treppenlauf in der Bewegung zu folgen, ist der Oberkörper im Hinaufsteigen leicht gedreht und der steinernen, runden Spindel im Zentrum der Treppe zugelehnt. Wenngleich der Treppenlauf schmal und so schlank auch der Turm insgesamt schlank ist, so wirkt er doch wenig beengend, sondern es entsteht vielmehr der Eindruck zwischen runden Steinspindel und der ebenfalls steinernen Außenwand gefasst und geborgen zu sein, um sich zwischen diesen schrittweise in die Höhe zu schrauben. Die Vertikalität des Treppenraumes und die aufsteigende Figur des schlanken Turmes, die in dessen Raumproportion zum Ausdruck kommt, scheinen den Körper gleichsam emporzuziehen. Trotz der beengten Treppenstufen und ihrer recht steilen Steigung fällt das Erklimmen der Wendeltreppe leicht, da der Formcharakter des Raumes einen klaren Impuls der Aufrichtung und des Hinaufstrebens setzt.

Trotz der Massivität aller Elemente, erscheint der dem steinernen Material als *Poché* eingeschnittene Treppenraum eher filigran, schlank und schmal. Mit der Dauer des Aufstiegs wächst zunehmend die Neugierde auf das, was kommen wird und auf den Raum der *chapelle haute*, zu dem sich die Treppe emporwindet.

Im Abschreiten der obersten Treppenwindung verändert sich mit jeder weiteren erklimmenen Stufe das Licht: Das diffuse Dunkel verändert sich, jedoch ohne aufzuklären, zu einem ebenso milchigen und puderartig erscheinenden Licht. Auch die Farbe des Lichts verändert sich graduell, aus einem beinahe farblos erscheinenden milchigen Schein in ein zunächst goldenes, dann scheint durch diesen warmen Farbton merkwürdiger Weise ebenso warm erscheinender Blauton hindurch; Lapis, Indigo oder Königsblau, wie der komplementäre Widerhall des goldgelben Grundtons. Das Licht umhüllt den Körper wie ein Nebel; bietet einen immateriellen und doch physisch erscheinenden leichten Widerstand und löst die Aufwärtsbewegung und das innere Emporstreben der in die Länge gezogenen Wirbelsäule auf, indem es dein Eindruck erweckt, dem Körper gleichsam entgegenzufließen und so den Oberkörper leicht zu in die Wölbung der Schulterblätter hineinsinken lässt. Je näher weiter sich die Bewegung dem oberen Treppenabsatz annähert, umso deutlicher wird der blaue Farbanteil im Licht durch dessen Schein sich auch der Farbton der Steine verändert. Das Licht erscheint, als hätte es eine materielle Dichte, die den Vorraum des Eintritts erfüllt. Umgeben von seiner nebulösen, diffusen »Materialität« wirkt auch der eigene Körper durchlässiger als noch zwischen der klaren steinernen Kontur, die ihn während des Aufstiegs zu beiden Seiten rahmt. Das Eintreten in den Raum der *chapelle haute* ist wie ein Eintauchen in einen weiten, von blauem Licht erfüllten Raum. Im Schutz der geschlossenen Wandbänderole, die den überhohen, von filigranen Jochbögen aus feinziseliertem Sandstein überspannten Raum umlaufend fasst, schmiegt sich der Eintritt im hinteren Bereich der Kapelle an die Längsseite des Schiffs.

Das Eintreten weckt Assoziationen an das Auftauchen aus tiefem, klarem Wasser, in dem man der lichtbeschienenen Oberfläche entgegenschwimmt, die sich weit über einem wölbt. Dieser Empfindung des allseitigen Umgeben-Sein und Getragen-Sein im Wasser ähnelt auch das Erleben des Körpers: Anders als während des Aufstiegs im Treppenturm, wo der Körper zentriert und leicht um die Länge der Wirbelsäule tordiert aufgerichtet erschien, lassen sich nun eine Durchlässigkeit, ein Sich-Auflösen des Körpers und sein Zerfließen und Verschwimmen mit der Umgebung wahrnehmen. Mit dem empfundenen Eintauchen in den von Licht durchfluteten Farbraum entsteht für einen Moment der Eindruck, als löse sich die eigene körperliche Anwesenheit darin auf.

Aus dem Dunkel des Treppenraumes kommend, beschränkt sich die Wahrnehmung zunächst auf das diffuse Gewähr-Werden des von farbigem Licht erfüllten Raums. Der Gesamteindruck des Eintauchens in einen von farbigem Licht gefüllten Raum weicht nur langsam der Fokussierung auf die Elemente der Architektur. Zur rechten öffnen sich die Türen des Westportals und der vorgelagerten Stadtloge des Vestibüls. Im Kapellenraum schärft sich der Blick nach und nach für die reiche Verzierung; die feingliedrigen Ausmalungen, der kleinteilig gefügten Buntglasfenster, die filigranen Sandsteinpilaster, die Schnitzereien und Bemalungen ornamentierten Wandverkleidungen und das Deckengewölbe mit tief blauem Grund und der Bemalung unzähliger goldener Sterne, durchzogen von den feingliedrigen steinernen Gewölbebögen rücken zunehmend in den Fokus der Aufmerksamkeit. Das Betrachten dieser einzelnen Aspekte der Architektur und das langsame Durchschreiten des Raumes - geleitet durch die wandernde Aufmerksamkeit und das Interesse näher an die unterschiedlichen Details heranzutreten - ermöglicht es, wieder eine stärkere Verankerung im eigenen Körper wahrzunehmen, sich zu fokussieren und wirkt der anfänglichen immersiven Erfahrung, sich in dem diffusen Farbraum gleichsam aufzulösen und zu verlieren, sukzessive entgegen.

## ATMOSPHERE

Die von Alexandra Abel angesprochene Resonanz, mit der wir der Architektur wahrnehmend begegnen, findet eine Entsprechung in dem von Hartmut Rosa herausgearbeiteten Konzept der Resonanz als Grundzug unserer Weltbeziehungen.<sup>503</sup> Sie macht deutlich, dass Wahrnehmung nicht etwas ist, das auf uns einwirkt, sondern dass wir in ihr aktiv auf die Welt zugehen. Denn Wahrnehmung ist »konstruktiv« und »kreativ«, ebenso wie sie »subjektiv« und »beschränkt«, »selektiv« und »komplex«.<sup>504</sup> Nicht etwas an sich Gegebenes, sondern ein Beziehungsverhältnis zwischen Wahrnehmenden und Welt. Resonanz entsteht dort, wo Klang auf einen Resonanzkörper stößt, wo die Bereitschaft besteht »mitzuschwingen«, berührt und ergriffen zu sein. Das der Akustik entlehnte Konzept der *Resonanz* findet einen Kontrapunkt in der, ebenfalls aus Anleihen der Musik schöpfenden Vorstellung eines als klingend und resonierend gedachten Kontexts, wie er dem Atmosphäre-Begriff zugrunde liegt.

Der Begriff der Atmosphäre – so nuanciert unterschiedlich er auch in unterschiedlichen Disziplinen und Feldern definiert sein mag – macht diese Wechselbeziehung besonders deutlich. Atmosphäre in Bezug auf den Raum beschreibt zunächst »gestimmte Räume«,<sup>505</sup> denn »Atmosphären sind Räume mit einer bestimmten Stimmung, und Töne und Geräusche sind eine Gattung der Erzeugenden von Atmosphären – neben etwa Licht und den Bewegungssuggestionen, die von Dingen ausgehen«, wie Gernot Böhme sagt.<sup>506</sup> Eine andere Definition der Atmosphäre zeigt sich bei Hermann Schmitz, der diesen Begriff weniger auf die Gestimmtheit des Raumes als auf eine gewisse Gestimmtheit des Menschen bezieht und das menschliche Empfinden als durch Atmosphären gestimmt beschreibt; »Gefühle sind Atmosphären«, so Schmitz.<sup>507</sup> Er beschreibt Atmosphären als affektive Kontexte von denen Menschen ergriffen und durch die sie zu bestimmten Gefühlen gestimmt werden. Das können sowohl »kollektive Gefühle [wie eine] ›elektrisierende‹ Atmosphäre kollektiver Aufgeregtheit« oder die Atmosphäre der »Sonntagsstille« sein, aber sie können auch »›private‹ Gefühle [betreffen], von denen nur Einer ergriffen ist«, wie beispielsweise Freude oder Wut. Dabei beschreibt Schmitz diese Gefühle weniger als sich aktiv entwickelnde Empfindungen sondern vielmehr als das »Hineingeraten« in eine bestimmte Atmosphäre, die diese Gefühle evokiert.<sup>508</sup> So verwandt auch »das leibliche Empfinden« bei unterschiedlichen Gefühlsregungen sein mag, so deutlich unterscheiden sich doch die Atmosphären, denen diese entstammen:

»Bei heftig ausbrechender Freude entspricht das leibliche Empfinden oft dem bei beklemmender Sorge (vgl. ›freudiges Erschrecken‹), aber der Unterschied im Gefühl betrifft die Atmosphären, in die der so Betroffene spürbar hineingerät: Sie sind bei Sorge von drückender Schwere, bei Freude leicht, fast schwerelos, ohne daß sich physikalisch etwas geändert hätte (hüpfen vor Freude, ›Freudensprung‹, ›Erleichterung‹ usw.).«<sup>509</sup>

Es sind also unterschiedlich beschaffene Gefühlsräume, die ausschlaggebend dafür sind, wie wir Gefühle sinnlich und leiblich erleben. Sie sind damit den von Böhme als *Atmosphären* definierten »Räumen mit einer bestimmten Stimmung« all zu ähnlich, wenngleich es sich hierbei nicht um spatial-konkrete, sondern um Erlebnisräume handelt, die aber gleichermaßen leiblich erlebt werden oder wie man sagen könnte, im Körper widerhallen, sodass dieser zu ihrem Resonanzkörper wird. Doch auch das »bloße leibliche Befinden«<sup>510</sup> weist Atmosphären im Schmitz'schen Sinne auf, »die sich aber von denen des Gefühls durch spürbar örtliche Umschriebenheit unterscheiden«.<sup>511</sup> Was wir als gefühlsräumliche oder ortsräumliche Atmosphäre erleben, wirkt sich also in unterschiedlicher Weise aus, sodass deutlich wird, dass auch der von Hermann Schmitz geprägte Begriff der Atmosphären nicht als von der räumlichen – sei es Raum als *spacio* oder *topos* – Dimension unabhängig zu denken ist; »man vergleiche etwa das leibliche Behagen in

<sup>503</sup> Vgl. Rosa, Hartmut: 2017 [2016].

<sup>504</sup> Abel, Alexandra, in: Rudolf, Bernd; Abel, Alexandra (Hrsg.): 2018, S. 27–44.

<sup>505</sup> Böhme, Gernot: 2006, S. 45.

<sup>506</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 57.

<sup>507</sup> Schmitz, Hermann: 2008, S. 21.

<sup>508</sup> Ebd.

<sup>509</sup> Ebd.

<sup>510</sup> Böhme, Gernot: 2019, S. 57.

<sup>511</sup> Schmitz, Hermann: 2008, S. 21.

der Badewanne (ev. trotz Sorgen oder Kummer) mit dem heiteren Behagen, oder leibliche Mattigkeit und Schwere mit der Schwermut«. <sup>512</sup>

Das heißt, sowohl leibliches Befinden und Spüren als auch Gefühle sind also räumlich. Und umgekehrt sprechen die konkreten architektonischen Räume in sehr ähnlicher Weise unser Befinden, Spüren und unsere Gefühle an. Anhand des von Hermann Schmitz geprägten Atmosphäre-Begriffs wird also deutlich, dass es eben der Aspekt des Resonierens ist, durch den wir für das Empfinden architektonischer Atmosphären empfänglich sind und diese in ähnlicher Weise erleben wie die Gefühlsräumlichkeit unserer eigenen Emotionen. Gefühl und Raum finden ihre Verwandtschaft in dem Konzept der Atmosphäre als ein *gestimmter* Kontext eines *gestimmten* Menschen, beziehungsweise eines resonanzfähigen Menschen in einer resonanten Welt.

Die von Böhme beschriebenen »gestimmten Räume«, oder die »räumlich ergossene, quasi objektive Gefühle«, wie er die Atmosphären anknüpfen an Hermann Schmitz' Definition beschreibt, spiegeln unterschiedliche Raumvorstellungen wider. <sup>513</sup> Damit ist die Atmosphäre, wie Böhme es beschreibt, dem *topos* – den Gegebenheiten – näher als dem *spatium* – dem geometrischen (Zwischen-)Raum, da ihre Präsenz auf unsere leibliche Verfasstheit einwirkt; »der Raum, in dem ich leiblich anwesend bin, ist [...] eher dem topologischen Raum verwandt: Nachbarschaften, spielen hier eine entscheidende Rolle [...] er ist zentriert (auf das *hier bin ich*)«. <sup>514</sup> Atmosphäre definiert Böhme weiter als das, »was zwischen den objektiven Qualitäten und unserem Empfinden vermittelt: wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in welchem Raum wir uns befinden«. <sup>515</sup> Das heißt, mit unserem Körper erschließt sich ein leiblich gespürtes Empfinden unserer Umgebung ebenso wie unserer Selbst. Indem sie uns sinnlich anspricht und auf unser leibliches Empfinden einwirkt, vermittelt die Atmosphäre zwischen einem vermeintlich objektiven und an sich gegebenen Raum hin zu einem für uns gegebenen Raum, der uns in einer bestimmten Weise erscheint und sich damit einfügt in die verkörperte Erinnerung vorangegangener Erlebnisse und die wir dadurch vor unserem eigenen Erfahrungshorizont einordnen.

Für Gernot Böhme ist also »der Raum leiblicher Anwesenheit [...] immer ein gestimmter Raum, es herrscht in ihm eine Atmosphäre«. <sup>516</sup> In Bezug auf die gebaute Lebenswelt führt er weiter aus, »dass Atmosphären erzeugt werden können« und dass es Architekt:innen obliegt, diese mit »durchaus objektiven Mitteln« zu gestalten, wozu neben »den klassischen wie Geometrie, Gestalt, Proportion und Abmessung, noch Licht, Farbe und Ton« zählen; Prinzipien also, die sämtlich in Korrespondenz mit dem Körper und seiner Sinnlichkeit stehen. Das »Erzeugen von Atmosphären«, so Gernot Böhme, mache die Architektur »heute [2006], nach der Moderne, [...] zu ihrem zentralen Anliegen«. <sup>517</sup>

Es ist also nicht überraschend, dass der Begriff der Atmosphäre in der Architekturdisziplin anklang gefunden hat, wenngleich die Diskurse dazu durchaus ambivalent sind, da der Begriff »als allumfassende, weil diffuse Kategorie« kritisiert und mitunter diskreditiert wird. Ein Bestreben liegt darin den Begriff der Atmosphäre beispielsweise durch ein Konzept der »Produktion von Präsenz« abzulösen, wie es in einem gleichnamigen Einführungstext von Nikolaus Kuhnert und Anh-Linh mit Stephan Becker und Martin Luce in der *Archplus n° 178* heißt; wobei »Präsenz im Sinne einer Diesseitigkeit, einer ›affektive‹ Körperlichkeit« zu verstehen sei, worin die Autor:innen überdies das Potenzial sehen, dass »mit dem Begriff der Präsenz [...] Körper und Sinne wieder in den Diskurs eingeführt werden«. Wenn der Atmosphäre-Begriff allerdings entsprechend der vorbeschriebenen philosophischen Diskurse gedacht wird, sollten diese jedoch gar nicht erst verloren gegangen sein. Doch nach Einschätzung der Autor:innen liegt die Affinität der Architekturdiskurse für den Atmosphäre-Begriff in einer durch sie scheinbar suggerierte Authentizität in einer ansonsten vorrangig durch visuelle Eindrücke geprägten Welt begründet, die jedoch fraglich sei, da Atmosphären »keineswegs so voraussetzungslos und inkludierend [seien], wie häufig angenommen wird, sondern beruhen ihrerseits wiederum auf kulturellen Konventionen, die sehr wohl eine ›Entschlüsselungsleistung‹ voraussetzen«. <sup>518</sup>

<sup>512</sup> Schmitz, Hermann: 2008, S. 21.

<sup>513</sup> Böhme, Gernot: 2006, S. 45.

<sup>514</sup> Ebd.

<sup>515</sup> Ebd.

<sup>516</sup> Ebd.

<sup>517</sup> Ebd.

<sup>518</sup> Kuhnert, Nikolaus; Ngo, Anh-Linh; Becker, Stephan; Luce, Martin: Archplus #178, 2006/06, S. 24.

Dass Atmosphäre, beziehungsweise die Bedeutung und Lesart von Atmosphäre kulturkontextuell geprägt und konnotiert ist, bleibt unbestritten. Doch scheint bei einer Verankerung des Atmosphäre-Begriffs in zeitgenössischen philosophischen Perspektiven dessen Potenzial doch gerade in der individuellen, subjektiven Prägung des Auffassens von Atmosphären und der Überlagerung des erlebten Raums und des Gefühlsraums, sowie deren gleichartigen leiblichen Empfinden, zu liegen. Die definitorischen Grenzen zwischen Atmosphäre, Anwesenheit und Präsenz erscheinen mitunter so fließend, dass diese Begriffe leicht synonym verwandt werden. Bemerkenswert ist doch, dass sich im Weiteren aus diesen Themenfeldern eine intensive Verbindung Beziehung zur Leiblichkeit deren sinnlichen Erlebens und ein Korrespondieren zwischen dem Welterleben und dem Empfinden der inneren Welt der Gefühle ergibt, wie es sich bereits anhand von Schmitz' Ausführungen erahnen ließ: Leibliche Anwesenheit, Atmosphäre und Resonanz stehen in Wechselbeziehung mit einander und bedingen sich gegenseitig und sie evozieren Gefühle, die ebenfalls leibräumlich verankert und raumbezogen sind, so wie es die von einem Raum- und Architektur erleben unabhängigen Gefühle ebenfalls sind. Im Verweben der Phänomene menschlichen Fühlens und der Phänomene der Architektur entsteht also die menschliche Empfindung des Selbst-Seins in Beziehung zur Welt, sowie ein Auffassen der Welt im eigenen Sein.

In Bezug auf den Architekturentwurf beschreibt der Begriff der Atmosphäre – wie ihn beispielsweise Peter Zumthor geprägt hat – das Zusammenspiel der Sinneseindrücke, die eine Architektur auszeichnen und deren Charakter prägen; Zumthor zufolge ist es »diese einmalige Dichte und Stimmung, dieses Gefühl von Gegenwart, Wohlbefinden, Stimmigkeit, Schönheit, in deren Bann ich etwas erlebe und erfahre, was ich in dieser Qualität sonst nicht erleben würde«, welche die Atmosphäre in der Architektur auszeichnet.<sup>519</sup>

So diffus der Begriff der Atmosphäre – insbesondere in Bezug auf die Architektur – auch sein mag, so konkret sind die unterschiedlichen Phänomene die beispielsweise Peter Zumthor beschreibt, um die zusammenwirkenden Aspekte einer bestimmten Atmosphäre zu erfassen und als Grundlage für die eigene Architekturkonzeption herauszuarbeiten. Denn das Entwerfen schöpft aus der Erfahrung des eigenen Architekturlebens, befragt dieses und legt es den eigenen Überlegungen zu Grunde und Neues zu entwerfen bedeutet also auch, sich das Erlebte zu vergegenwärtigen, die eigene Erinnerung zu befragen und dieses verinnerlichte Wissen in der eigenen Gestaltung zu transformieren.

»Wenn ich Architektur denke, steigen Bilder in mir auf«,<sup>520</sup> beschreibt Zumthor den Rückgriff auf die eigene erlebte Erfahrung als Ausgangspunkt des Nachdenkens über Architektur. Seine weiteren Ausführungen legen jedoch nahe, dass diese »Bilder« nur eine von vielen Ausdrucksformen des Erinnerns sind: Nicht das Bildhafte steht hier im Vordergrund, sondern die visuellen Erinnerungen sind nur ein Aspekt des gesamten sinnlichen Spektrums des Erlebens, welches anhand des Bildes vielleicht seine naheliegende Verankerung findet, da wir es gewohnt sind in Bildern zu denken.<sup>521</sup> Die Erfahrung des Erlebten ist jedoch umfassender und auch in der Erinnerung in ihrer sinnlichen Vielschichtigkeit zugänglich, wenn wir die Aufmerksamkeit darauf richten und der leiblichen Verankerung des Erinnerten nachspüren:

»Wenn ich entwerfe, finde ich mich immer wieder eingetaucht in alte und halbvergessene Erinnerungen, und ich versuche mich zur fragen: Wie genau war jene architektonische Situation wirklich beschaffen, was bedeutete sie für mich damals, und was könnte mir helfen, jene reiche Atmosphäre wieder entstehen zu lassen, die gesättigt zu sein scheint von der selbstverständlichen Präsenz der Dinge, wo alles seinen richtigen Ort und seine richtige Form hat?«<sup>522</sup>

Als Ausgangslage dieser im Entwurf vergegenwärtigten Erinnerung beschreibt Zumthor – neben dem Fachwissen der eigenen Ausbildung und Arbeit – präreflexive Wahrnehmungen seiner Kindheit; »ich erinnere mich noch an jene Zeit in meinem Leben, in der ich Architektur erlebte, ohne darüber nachzudenken«. <sup>523</sup> Es sind sinnliche Eindrücke, die er in den Erinnerungen dieser Zeit beschreibt und deren Empfinden sich in der Vergegenwärtigung des Erinnerten noch einmal vollzieht:

---

<sup>519</sup> Zumthor, Peter: <https://www.degruyter.com/document/isbn/9783764374945/html?lang=de>, abgerufen am 25.12.2022.

<sup>520</sup> Zumthor, Peter: 2010, S. 7.

<sup>521</sup> Vision, Imagination, Vorstellung sind stark an das Visuelle gebunden, wie die Etymologie der Begriffe verdeutlicht.

<sup>522</sup> Zumthor, Peter: 2010, S. 8.

<sup>523</sup> Ebd., S. 7.

»Noch glaube ich, die Türklinke, jenes Stück Metall, geformt wie der Rücken eines Löffels, in der Hand zu verspüren. [...] Noch heute erscheint mir jene Klinke wie ein besonderes Zeichen des Eintritts in eine Welt verschiedenartiger Stimmungen und Gerüche. Ich erinnere mich an das Geräusch der Kieselsteine unter meinen Füßen, an den milden Glanz des gewachsten Eichenholzes im Treppenhaus, höre die schwere Haustür ins Schloss fallen, laufe den düsteren Gang entlang und betrete die Küche, den einzigen wirklich hellen Raum im Haus. [...] Die Atmosphäre dieses Raumes hat sich für immer mit meiner Vorstellung von einer Küche verbunden.«<sup>524</sup>

Dabei handelt es sich um akustische, olfaktorische oder taktile Eindrücke sowie dem Körper eingeschriebene Bewegungsformen und Empfindungen, auf die hier zugrückgegriffen wird. Von diesen Erinnerungen ausgehend zu entwerfen, heißt jedoch keineswegs, sich ihrer als unmittelbare Referenzen zu bedienen. Vielmehr bedeutet es, dass zwar der Gedanke anklingt, »das habe ich schon einmal gesehen, während ich gleichzeitig weiss, dass alles neu und anders ist und kein direktes Zitat einer alten Architektur das Geheimnis der erinnerungsträchtigen Stimmung verrät«.<sup>525</sup>

Dieses verinnerlichte Architekturwissen erlebter Erfahrungen – das zumeist unbewusst und implizit bleibt, sodass es sich bewussten Gedankenprozessen weitgehend entzieht – bildet eine wertvolle und vielschichtige Referenzquelle für den eigenen Schaffensprozess. Ausgehend von der eigenen Erfahrung und Erinnerung sind Entwerfer:innen und Gestalter:innen imstande, das was sie als Vision entwickeln und imaginieren bereits im Entwurfsprozess zu antizipieren und sinnlich zu erleben. Dieses Vorwegnehmen künftigen Erlebens im Entwurfsprozess wird anhand einer Aussage von Francesca Torzo – im Dokumentarfilm zu ihrer Arbeitsweise und der Konzeption des Erweiterungsbaus für das *Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design & Architectuur* in Hasselt – besonders deutlich:

»That is the beauty of building, that you think for so long and you take care for so long. But then when it is built, if things were thought profoundly enough or in a way that could dispose accidental happenings, then you get so many presents, which were non-preconceived. [...] Can you imagine, after such a long time, walking in every room mentally, and then being on the building site so frequently – it is such a joy and refreshing to leave the house and, from a distance, observe the life taking place. I think it is so beautiful to leave the scene.«<sup>526</sup>

Es ist diese Vertrautheit mit den bisher nicht dagewesenen Räumen, welche offenbart, dass ein Erleben des Noch-Nicht-Vorhandenen in dessen Vorstellung möglich ist. Wenngleich *Imagination* oder *Vision* wörtlich an das Visuelle geknüpft sind, offenbart der Eindruck, die Architektur bereits in der Vorstellung durchschritten zu haben, dass nicht nur ein dominant visuelles Wahrnehmen, sondern das multisensorielle, sinnliche Erleben als ganzheitlicher Prozess der Raumbeggnung im Architekturentwurf antizipiert wird. Im Kontext des gleichen Films formuliert Marco Guerra, Architekt und Mitarbeiter von Francesca Torzo, Gegenstand des Entwerfens sei es, Möglichkeiten für etwas Noch-Nicht-Existierendes zu entwickeln: »What we deal with, is reality that is not there yet. It is dealing with something, that is possible, but is completely new.«<sup>527</sup>

Das Erfinden und Erdenken künftiger Realitäten ist an hochkomplexe Prozesse geknüpft, welche die Chronologie zeitlicher Abfolge insofern infrage stellen, als dass Erinnerung und gegenwärtiges Erleben unmittelbar in die Vorstellung des Zukünftigen eingebunden werden und damit gleichermaßen für sich selbst stehen und über sich selbst hinausweisen. Das Eingebunden-Sein eines Architekturentwurfs spricht also auch dessen Verankerung in der Erfahrung vorangegangenen Architekturerlebens an. Auch Francesca Torzo nimmt auf diese übergeordnete Kontextualisierung Bezug, welche über ortsräumliche hinausreicht, indem sie beschreibt, wie sich der Erweiterungsbau in das Stadtgefüge und die typologischen Besonderheiten von Hasselt einfüge, jedoch noch weitreichendere Bezüge einschließe; »it is also hinting to memories and visions that are from other cultures«.<sup>528</sup> Demnach ist der Architekturentwurf eingebunden in die Erinnerung vorangegangener Erfahrungen, kulturellen Wissens – wobei *Wissen* hier auch präreflexive Formen des Vertrauten einschließt – sowie individuellen und kollektiven Gedächtnisses.

<sup>524</sup> Ebd., S. 7f.

<sup>525</sup> Ebd., S. 8.

<sup>526</sup> Torzo, Francesca: Interview, 2020, online: [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_BFE7EeVW](https://www.youtube.com/watch?v=A_BFE7EeVW) abgerufen 27.09.2022.

<sup>527</sup> Guerra, Marco: Interview, 2020, online: [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_BFE7EeVW](https://www.youtube.com/watch?v=A_BFE7EeVW) abgerufen 27.09.2022.

<sup>528</sup> Torzo, Francesca: Interview, 2020, online: [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_BFE7EeVW](https://www.youtube.com/watch?v=A_BFE7EeVW) abgerufen 27.09.2022.

Im Architekturentwurf kommen präreflexives intuitives Wissen und analytisches, reflektierendes Bedenken zusammen. Medium dieses Wissens ist der Körper und sein leibliches Empfinden – des gegenwärtigen Moments ebenso wie der Erinnerung und der imaginierten Zukunft. Wenngleich meist die Auseinandersetzung mit rationalen Anteilen weit leichter fallen mag, als jene des tastenden, vagen, von dem eigenen Empfinden ausgehenden Arbeitens, sind doch gerade letztere notwendiger und integraler Bestandteil des Entwurfes, denn »wenn ich es zulasse, dass der sachliche Ablauf des Entwurfsprozesses immer wieder von subjektiven und unreflektierten Ideen durcheinander gebracht wird, anerkenne ich, die Bedeutung persönlicher Gefühle beim Entwerfen.«<sup>529</sup>

»Der Vorgang des Entwerfens beruht auf einem ständigen Zusammenspiel von Gefühl und Verstand. Die Gefühle, die Vorlieben, Sehnsüchte und Begierden, die aufkommen und Form werden wollen, sind mit kritischem Verstand zu prüfen. Ob abstrakte Überlegungen stimmig sind, sagt uns das Gefühl.«<sup>530</sup>

Diese wechselseitige Bedingtheit rationaler und präreflexiver Kenntnis erfordert einen gleichwertigen Zugang zu beiden, wobei das abstrakte, analytische und bedachte Wissen leichter erlernbar, vermittelbar und als Wissensform stärker etabliert ist. Entsprechend macht es sich diese Forschung zur Aufgabe das immanente vorreflexive Wissen explizit und zugänglich zu machen.

Träger dieses Wissens ist unser Körper, dessen leibliches Erleben, Erinnern und Empfinden uns überhaupt erst in die Lage versetzt sinnlich wahrnehmen, vergegenwärtigen und antizipieren zu können. Um also Atmosphären gestalten zu können, wie es Gernot Böhme als eine der zentralen Aufgaben von Architekt:innen beschreibt, gilt es einerseits – wie es Peter Zumthor beschreibt – die unterschiedlichen Phänomene zu beobachten, die eine bestimmte Atmosphäre schaffen und somit die »Erzeugenden von Atmosphäre«, wie Böhme sie nennt, zu kennen. Andererseits gilt es jedoch – anschließend an Schmitz – den Gefühlen und gefühlsräumlichen Empfindungen nachzugehen, die wir im Erleben von Architektur ebenso wie im Erleben der inneren Räumlichkeit unseres Fühlens empfinden. Denn so subjektiv das eigene Erleben auch sein mag, finden sich doch kollektive Gefühlsräume, die sich in der Sprache und räumlichen Sinnbildern bestimmter Gefühlszustände verankert haben und darin zwar durchaus kulturkontextuell geprägt sein mögen, in ihrer reinen leiblichen Empfindung jedoch eine gewisse Universalität aufweisen und dadurch von besonderem Wert sind, da sie uns mit einer vorsprachlichen, präreflexiven und affektiven Betroffenheit – von Atmosphäre oder Präsenz, je nach dem, wie wir es nennen wollen – in Verbindung bringen, welche das besondere Potenzial des leiblich somatischen Spürens für die Wahrnehmungslehre und Entwurfspraxis der Architektur deutlich macht.

---

<sup>529</sup> Zumthor, Peter: 2010, S. 21.

<sup>530</sup> Ebd.



### II.1.3 SOMA

»Genauigkeit des Körpers: Das ist hier, nirgendwo anders. Es ist an der Spitze des rechten großen Zehs, es ist am unteren Ende des Brustbeins, es ist an der Brustwarze, es ist rechts, links, oben, unten, in der Tiefe oder an der Oberfläche, es ist verstreut oder punktuell. Es ist Schmerz oder Lust, oder einfach mechanischer Übermittlung, wie beim Anschlag der Tastatur mit dem Fleisch meiner Finger. [...]«<sup>531</sup>

Der eigene Körper eröffnet die Möglichkeit ihn gleichermaßen von außen zu betrachten oder von innen in ihn hinein zu spüren und ihn von innen heraus wahrzunehmen. *Soma* beschreibt eben diese letztere Wahrnehmungsweise und fasst den Körper als einen »von innen, durch Selbstwahrnehmung wahrgenommenen Körper«<sup>532</sup> oder den »lebendigen Körper«, wie *Soma* seit Hesiod definiert ist.<sup>533</sup> Diese Perspektive, die einer Betrachtung des Menschen von »innen nach außen«<sup>534</sup> entspricht, ermöglicht es eine »privilegierte«, »lebendige, von innen kommende Wahrnehmung von sich selbst« einzunehmen und nicht die externalisierte Sichtweise eines von außen »in der dritten Person betrachteten« Körpers, den man als »einen ›Er‹, oder eine ›Sie‹ oder ein ›Es‹« sieht und der »ebenso ein Mensch wie eine Statue oder eine Puppe oder eine Leiche sein könnte«, denn »objektiv gesehen sind dies alles ›Körper‹«.

Das Besondere des Soma liegt darin, dass es nur für jeden Menschen selbst in der Ich-Perspektive wahrzunehmen ist, also als ein Mensch, der »sich von innen heraus betrachtet« und für den dies »eine privilegierte Sicht des ›Ich‹« ist, die damit einhergeht, dass »›ich mir meiner selbst‹ bewusst bin«.<sup>535</sup> An eben dieser Fähigkeit den Körper sowohl *von außen nach innen* als auch *von innen nach außen* wahrzunehmen, wird die Besonderheit menschlichen Erlebens und des menschlichen Weltverhältnisses deutlich; denn »die Einzigartigkeit menschlicher Wesen besteht darin, dass sie gleichzeitig Subjekt und Objekt sind«.<sup>536</sup> Es sei jedoch angemerkt, dass die Sicht von außen nach innen sowie die Zuschreibungen, die andere an uns herantragen, und als sozialpsychologische Rückmeldung und Kommunikation uns so stark interessieren und mitunter beeinflussen, dass wir diese in unsere Selbstwahrnehmung integrieren und unser Selbstbild darauf ausrichten, sodass auch wir uns selbst von außen wahrnehmen und eine Sicht unseres eigenen Körpers haben, die mitunter dazu neigt, diesen zu objektivieren. Aussehen, Ausstrahlung und Wirkung auf andere sind besonders in den letzten Jahrzehnten – aber keineswegs nur dort – zu maßgeblichen Parametern der Selbst- und Fremdwahrnehmung geworden. Während die somatische Perspektive demgegenüber eher in den Hintergrund.

*Soma* beschreibt also im Sinne der von Thomas Hanna und anderen geprägten Bewegungsschulung der *Somatics* den Körper als Resonanzmedium, in dem die Wahrnehmung der Welt und die gelebten Erfahrungen widerhallen und als Teil der inneren Selbstwahrnehmung integriert und so durch den Körper erlebt werden. Die somatische Perspektive ist eine dem Begriff der Leiblichkeit eng verwandte, die jedoch darüber hinaus einen noch stärkeren Fokus auf die innere Selbstwahrnehmung richtet; also nicht nur *durch das eigene Körper-Sein* die Welt erlebt, sondern das eigene Körper-Sein aktiv als Grundvoraussetzung für den Zugang zur Welt erlebt und stets ausgehend von dem Spüren des eigenen Körpers – von innen nach außen – die *Wahrnehmung durch das Körpererleben auf die Welt richtet*. Eine Abgrenzung zwischen beiden ist zwar nicht zwingend notwendig, da die Körperkonzepte in vielem übereinstimmen, jedoch akzentuiert das Konzept des Soma die Innenperspektive des *Sich-selbst-Erlebens in der Welt* noch deutlicher und – was mein besonderes Interesse am Soma ausmacht – der somatische Zugang ist an die Konzeption somatischer Praktiken gebunden und eröffnet somit konkrete Handlungsweisen für die Auseinandersetzung mit der Innensicht und der von innen nach außen gerichteten Weltsicht des Körper. Außerdem lenken die Somatics zusätzlich das Bewusstsein auf das Eingebunden-Sein des Menschen in die Welt, seine ökosomatische Wechselbeziehung mit seiner Umgebung und sein lebendige Teilhabe an

<sup>531</sup> Nancy, Jean-Luc: 2017 [2000], Indiz 48, S. 25.

<sup>532</sup> Streiter, Anja: online: <https://www.somatische-akademie.de/de/de-home/unsere-geschichte>, abgerufen am 10.10.2022.

<sup>533</sup> Hanna, Thomas: 2020 [1988], S.35.

<sup>534</sup> Ebd.

<sup>535</sup> Ebd.

<sup>536</sup> Ebd.

allem Lebendigen. Das besondere Potenzial der somatischen Sicht liegt also darin, dass sie »Gefühle, Bewegungen und Absichten« wahrnimmt und somit »ein ganz anderes, vollständigeres Wesen« offenbart, als es aus der Perspektive äußerer Betrachtung des Menschen deutlich wird. Außerdem ist sie unvermittelt, da sie sich selbst aus sich heraus wahrnimmt.

Anders als bei der phänomenologischen Perspektive der Leiblichkeit handelt es sich bei der somatischen Perspektive nicht um eine gedanklich entwickelte Konzeption, die dann in der eigenen Erfahrung überprüft und validiert wird, sondern sie beschreibt umgekehrt eine aus der konkreten Erfahrung, der Körperarbeit und den somatischen Praktiken entwickelte Vorstellungen, die auf körperbasiertem Wissen fußen und erst im Weiteren verbalisiert wurden. Das somatische Wissen und Wahrnehmen des Körpers aus sich selbst heraus, ist auch ein Wissen und Wahrnehmen mit dem Körper, das ein eigenes Erleben einschließt, welches nicht zwingend verbalisiert und vermittelt werden muss.

»The two distinct viewpoints for observing a human being are built into the very nature of human observation which is equally capable of being internally self-aware as well as externally aware. The soma, being internally perceived, is categorically distinct from a body, not because the subject is different but because the mode of viewpoint is different: It is immediate proprioception – a sensory mode that provides unique data. First-person observation of the soma is immediately factual.«<sup>537</sup>

Diese unvermittelte Faktizität somatischen Erlebens steht den Bemühungen zur Objektivierung der Wissenschaften diametral entgegen und wird daher all zu oft nicht berücksichtigt oder negiert. Hanna bezieht diese Oppositionalität insbesondere auf eine objektivierende und reduktionistische medizinische Sicht des Körpers; »medicine takes a third-person view of the human being and sees a patient«.<sup>538</sup> Wobei eine zentrale Perspektive ausgeschlossen sei, nämlich eben jene der subjektiven Erfahrung des Körpers und seines Empfindens. Die Diskrepanz der Erkenntnisse beider Sichtweisen ist so profund, dass es notwendig ist, beide als unterschiedliche Facetten eines Menschen gleichermaßen ernst zu nehmen: »It is fundamental to recognize that the same individual is categorically different when viewed from a first-person perception than is the case when he is viewed from a third-person perception.«<sup>539</sup> Die große Herausforderung ebenso wie die Besonderheit des Menschen liegt darin, dass zwischen diesen beiden Perspektiven mehr oder weniger mühelos hin und her wechseln können und dass sie »sich selbst wahrnehmende und sich selbst bewegend Subjekte und gleichzeitig beobachtbare und manipulierbare Objekte« sind.<sup>540</sup> Eine Hierarchisierung einer der beiden Perspektiven gegenüber der anderen ist eigentlich nicht vorgesehen. Dass sich die forschende, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Körper jedoch zumeist auf seine Objektivierung und die Betrachtung von außen beschränkt, hält Thomas Hanna für »das große Dilemma der Humanwissenschaften«, da somit die somatische Dimension des Körpers ausgeschlossen und ein unvollständiges Bild des Körpers als dessen Definition herangezogen wird. Denn Menschen sind eben nicht nur »objektive Körper von dritten Personen«, sondern sie sind »gleichzeitig Somas der ersten Person« und müssen, so Hanna, auch in eben dieser Vollständigkeit angenommen, beobachtet und ernstgenommen werden.<sup>541</sup>

Die bereits in Bezug auf den Leib angesprochene Subjektivität wird also anhand des Soma-Begriffs umso deutlicher, weil, wie Hanna zeigt, die somatische Perspektive nicht nur die Subjektivität des eigenen Erlebens betont, sondern noch stärker verdeutlicht, dass dieses eigene Erleben stets mit dem *Eigenerleben* beginnt: Das Erleben der inneren wie äußeren Welt in der Wahrnehmung zu berücksichtigen, ist auch im Körperbild der Leiblichkeit mit dem Leib als sich selbst und die Welt wahrnehmend inbegriffen. Doch den Körper von innen heraus in der Welt wahrzunehmen, also überhaupt erst auf Grundlage des eigenen inneren Erlebens und der Sinnlichkeit der Selbstwahrnehmung des Körpers einen Zugang zur Welt zu eröffnen, das ist eine Eigenheit des Soma. Hier wird der »von innen, durch Selbstwahrnehmung wahrgenommenen Körper«<sup>542</sup> als Zugang zur Welt wertgeschätzt und demnach die Welt als ein Kontext der eigenen Selbstwahrnehmung des Soma aufgefasst. Diese Sichtweise geht mit der *Verankerung des Wahrnehmens im eigenen Körper-Sein* einher und ist noch stärker an das subjektive Empfinden und Wahrnehmen des Körpers gebunden.

<sup>537</sup> Hanna, Thomas: 1986, online: <https://somatics.org/library/biblio/htl-wis1>, abgerufen am 10.10.2022.

<sup>538</sup> Ebd.

<sup>539</sup> Ebd.

<sup>540</sup> Hanna, Thomas: 2020 [1988], S.35.

<sup>541</sup> Ebd.

<sup>542</sup> Streiter, Anja: <https://www.somatische-akademie.de/de/de-home/unsere-geschichte>

In dem eigenen Körper-Sein, wie es durch die Leiblichkeit angesprochen ist, eröffnet sich eine weitere Dimension der sinnlichen Selbstwahrnehmung, nämlich die Wahrnehmens des Körpers von innen heraus, und durch den Körper das Wahrnehmen der Welt. Dabei rückt ein Körpermodus ins Bewusstsein, der den Körper als ein raumhaltiges Gefäß offenbart, in dessen Innerem eine sinnliche Welt und Landschaft der Empfindungen bewahrt wird, die in Dialog und Resonanz mit der umgebenden Lebenswelt stehen. Die innere Welt somatischen Spürens und das Wahrnehmen der Welt, die den Kontext des Körpers bildet, sind einander in vielem sehr ähnlich und stehen miteinander im Austausch. Die innere Welt des Körpers und ihr Empfinden bilden eine Entsprechung der äußeren Welt der Wahrnehmung, mit welcher der Körper verbunden und in die er eingebunden ist.

Neben vielen weiteren zyklischen und rhythmischen Formen des Verbunden-Seins von Körper und Welt, macht die Atmung besonders anschaulich, wie stark der Körper mit der Umwelt verwoben ist. Mit jeder Ausatmung wirken wir in die Umwelt hinein, reichern unsere Umgebung mit Kohlendioxid an. Umgekehrt nehmen wir mit jeder Einatmung die Umwelt und die uns unmittelbar umgebende Atmosphäre auf, absorbieren den Sauerstoff, der unsere Lebensgrundlage bildet und stehen so mit unserer Umwelt in kontinuierlichem Austausch. Die Homöostase des menschlichen Körpers ist eingebunden in den Kreislauf terrestrischer Stoffwechsel-, Transformations- und Ausgleichsprozesse, also eine globale Homöostase, die sich in kleinerem Maßstab im Körper selbst widerspiegelt.

Mit jedem Atemzug besteht die Gelegenheit, dass Sie sich Ihres Eingebunden-Seins und Hineinwirkens in die Welt gewahr zu werden. Durch Ihren Körper spüren Sie die Lebenswelt, die Sie umgibt. Körper und Umwelt stehen in Wechselbeziehung und bedingen einander. Wenn wir die somatischen Empfindungen des Körpers selbst auf das Spüren der Umwelt durch den Körper und das Wahrnehmen der Resonanz der Umgebung im inneren Erleben des Körpers ausweiten, ergeben sich Möglichkeiten, um die Welt- und Selbstwahrnehmung enge miteinander in Verbindung zu bringen.

## DEN KÖRPER SPÜREN

*Lenken Sie die Aufmerksamkeit nach innen und spüren Sie in die inneren Räume Ihres Körpers hinein: Nehmen Sie eine bequeme Position ein, Körper und Gesicht sind entspannt. Ihre Lippen liegen weich aufeinander, Ihr Kiefer ist sanft geschlossen und Ihre Zunge ruht im Mundraum, die Zungenspitze berührt am Gaumen die Innenseite Ihrer Schneidezähne. Atmen Sie möglichst durch die Nase. Nehmen Sie den inneren Raum ihres Mundes wahr, der von Ihrem Gaumen überwölbt wird und sich über Ihrer Zunge ausdehnt. Schlucken Sie nun einige Male bewusst und beobachten, Sie wie sich dieser Raum dabei verändert; wie er kontrahiert und anschließend wieder geweitet wird. Werden Sie sich der Erweiterung Ihres Mundraums bewusst und schenken Sie auch Ihrem Rachen, der Luft- und Speiseröhre und dem Kehlkopf Aufmerksamkeit, die ebenfalls an dieser Bewegung der Kontraktion und Entspannung, der räumlichen Verengung und Weitung beteiligt sind.*

*Richten Sie nun Ihre Aufmerksamkeit auf den Atem und folgen Sie mit jeder Einatmung der Luft, die in Sie einströmt mit ihrer Wahrnehmung und dringen so mit Ihrer Aufmerksamkeit immer tiefer in die inneren Räume Ihres Körpers hinein.*

## RÄUME DES KÖRPERS

*Der Atem ermöglicht ein Erschließen und Ausdehnen der inneren Räume: Mit jeder Einatmung öffnen und weiten sich die Körperinnenräume. Die Aufweitungen des Schädels, die Nasenhöhlen, der Gaumen und der Rachen werden mit Luft gefüllt. Der Brustkorb hebt sich, die Lungen weiten sich, das Zwerchfell dehnt sich aus und auch die Bauchdecke hebt sich. Die Architektur des Körpers offenbart sich als raumhaltig. Die Innenräume vernetzen sich zu räumlichen Sequenzen. Großräumliche Strukturen verzweigen sich in immer kleiner werdende Verästelungen. Von der Körpermitte bis hin zur Peripherie der Haut lösen sich die inneren Räume und tektonischen Elemente des Körpers in stetig kleiner werdende Strukturen auf.*

*Beobachten Sie, indem Sie Ihrem Atem folgen, wie weit Sie diese inneren Räume des Körpers erschließen können. Versuchen Sie mit Ihrer Wahrnehmung auch über jene Räume hinauszureichen, die Sie mit dem Atem öffnen und schließen können und nehmen Sie schließlich – ausgehend von der Körpermitte und dem durch die Atmung geöffneten Schädelhöhlen, dem Brust und Bauchraum, weiter nach außen in den gesamten Rumpf und Kopfbereich und schließlich weiter in die Extremitäten, bis hin zu den Händen und Füßen, Fingern und Zehen, und bis zur Schädelkrone – das gesamte innere Raumkontinuum Ihres Körpers wahr.*

## EIN- UND AUSWIRKEN

*Das Erschließen und Füllen, Kontrahieren und Ausdehnen der inneren Räume des Körpers entspricht einem physischen Aufnehmen der Umwelt. Indem wir unsere Umgebung verinnerlichen und verkörpern – durch deren molekulares Umbauen in biochemischen Prozessen ebenso wie in wahrnehmend sinnlicher Weise – offenbart sich die Innenwelt unseres Körpers als ein Abbild der äußeren Welt unserer Umgebung. Atmung, Wahrnehmung oder Ernährung sind Prozesse des Aufnehmens und Einverleibens der Umwelt, die jedoch nie monodirektional sind, sondern stets an ein Wechselspiel von Geben und Nehmen gebunden sind. Um einatmen zu können, müssen wir zunächst ausatmen, um Leerräume in unserem Körper zu schaffen, die wir durch die Einatmung erneut mit Luft füllen können. Die in der Wahrnehmung aufgenommenen und verinnerlichten Wahrnehmungen regen uns dazu an, diese zu verarbeiten, zu transformieren und schließlich auszudrücken, mitzuteilen und zu vermitteln. Alles Aufnehmen der Welt geht nach Abschluss der prozessualen Verarbeitung zwangsläufig mit dem Ausstoßen, Ausscheiden und Abgeben einher, das – aus anderer Richtung betrachtet – wiederum ein Aufnehmen, Integrieren und Transformieren für die Umwelt ermöglicht.*

*Folgen Sie weiter dem Rhythmus Ihrer Atmung und gehen Sie dabei dem Eingebunden-Sein Ihres Körpers in den Kontext der Lebenswelt nach: Mit der Einatmung nehmen Sie Ihre Umwelt in sich auf, mit jeder Ausatmung kehren Sie Ihr Inneres nach außen, geben Ihre Luft an Ihre Umgebung ab; die Umwelt atmet auf.*

## DURCH DEN KÖRPER SPÜREN

*Richten Sie mit der nächsten Einatmung Ihre Aufmerksamkeit auf Ihren Brustkorb. Nutzen Sie die respiratorischen Prozesse, um immer tiefer in Ihre Körpermitte vorzudringen. Gehen Sie in den inneren Räumen Ihres Körpers der Resonanz Ihrer Umgebung nach – wie spüren Sie die Wahrnehmung des Raumes, der Sie umgibt in Ihrem Inneren? Wie wirkt dieser auf Ihren Körper ein, wie und inwiefern nimmt Ihr Erleben Ihres Umraums Einfluss auf die inneren Räume und Empfindungen ihres Körpers?*

*Die Resonanz mit dem umgebenden Raum kann sich in Ihrem Innern als ein Verengen oder Zusammenziehen ausdrücken, wenn Sie ein beengender oder bedrückender Raum umgibt, es kann sich ein Gefühl von Weitung, Ausdehnung oder einem diffusen Durchlässig-Werden einstellen, in einem Raum der Weite, Bewegung oder einen Ausblick in die Weite der Landschaft vorgibt, oder die Empfindung eines Sich-Aufrichtens, des Sich-Emporstreckens oder Erhebens in einem vertikal ausgerichteten Raum.*

*Das können Bewegungssuggestionen der Architektur sein oder die Charakteristika der architektonischen Form, die hier konkret auf den Körper einwirken, oder aber der Gesamteindruck des Raumes und seine Atmosphäre, die mit bestimmten verkörperten Empfindungen verknüpft oder assoziiert werden. In diesem Sinne kann die Umwelt bedrückend oder erhebend, beruhigend oder bewegend, diffus oder eindeutig begrenzt, geborgen oder befremdlich, gefasst oder undefiniert erscheinen und dementsprechend verschiedene Körperempfindungen auslösen.*

*Wie erleben Sie das Einwirken der Umgebung auf Ihren Körper und welche Empfindungen stellen sich dadurch in Ihrem Körper ein?*

*Wenn Sie diese Resonanz in Ihrem Körper ausmachen können, fokussieren Sie sich weiter auf die damit verbundenen Empfindungen und versuchen Sie das, was vielleicht nur eine kaum merkliche Wahrnehmung sein mag, dadurch zu vergrößern und zu verstärken, dass Sie bewusst Ihre Aufmerksamkeit darauf lenken.*

## AUSDRÜCKEN

*Spüren Sie dieser Empfindung nach und begeben Sie sich in Ihrem Körper auf die Suche nach Möglichkeiten, um diese zu verstärken, zu vergrößern, zu intensivieren. Vielleicht braucht es eine bestimmte Bewegung, die Veränderung Ihrer Körperhaltung oder das Formen einer Geste, um diesen inneren Eindruck Ihrer Umgebung zu verdeutlichen. Hier sind nicht Ihr Denken oder Ihre analytische Beobachtung gefragt, sondern Ihr Spüren und das Denken Ihres Körpers. Sie reflektieren das Empfundene in Ihrem Körper, verstärken es durch ihn und sind schließlich eingeladen, die verkörperten Eindrücke, die Ihnen entstehen durch den Körper zum Ausdruck zu bringen:*

*Gehen Sie mit dem Körper der Frage nach, wie Sie diese inneren Regungen zum Ausdruck bringen können: Wie lässt sich, was Sie im Inneren Ihres Körpers spüren mit dem Körper ausdrücken? Wie lassen sich die durch diese Empfindungen ausgelösten Regungen und die für die Schärfung deren Wahrnehmen vielleicht notwendigen Bewegungen oder Gesten – so fein und klein sie auch sein mögen – so erweitern und vergrößern, dass aus Ihnen ein Sich-Ausdrücken der Körpers entstehen kann? Wie können Sie Ihr inneres Erleben mit dem Körper nachzeichnen, verkörpern und mit dem Körper zum Ausdruck bringen?*

*Tasten Sie sich langsam an diesen Ausdruck des Körpers heran und bleiben Sie dabei möglichst eng im Kontakt mit den inneren Eindrücken und Ihren Empfindungen. Es geht nicht darum elaborierte Bewegungen oder Gesten zu zeigen, sondern darum die inneren Empfindungen schrittweise nach außen zu kehren. Lassen Sie sich Zeit, dass diese sich langsam aus Ihrem Körperempfinden herauschälen und so schließlich eine eigene Form annehmen.*

*Wenn Sie etwas mehr Sicherheit mit der Bewegung gewonnen haben, die Ihre inneren Eindrücke auszudrücken vermag, verschieben Sie den Fokus Ihrer Aufmerksamkeit langsam – von den inneren Empfindungen hin zum Erleben den Bewegungen oder Geste, oder den veränderten Körperhaltungen oder Verschiebungen des Körperschwerpunkts oder was auch immer Sie gefunden haben, das diese zum Ausdruck bringt.*

*Beobachten Sie, wie sich das Ausdrücken Ihrer Empfindungen und Eindrücke in Ihrem Körper anfühlt – denn in dem Sich-Ausdrücken und Bewegen des Körpers entstehen neue Wahrnehmungen, die Sie abermals als Eindrücke und Empfindungen durch Ihren Körper auffassen können.*

*Wie fühlen sich diese im Vergleich zu den ursprünglichen Empfindungen an, denen Sie am Anfang dieser Wahrnehmungseinladung nachgegangen sind?*

## SOMATICS

Thomas Hanna hat die Diskrepanz von einem rein physischen Körper-Begriff und dem von innen und in Selbstwahrnehmung erlebten Soma – also zwischen einer objektiven und einer subjektiven Perspektive – zum Anlass genommen, um therapeutische und pädagogische Konzepte zu erweitern und als Körpertherapeut und Leiter des *Novato Institute for Somatic Research and Training* Methoden für die Forschung und Tätigkeit in somatischen Praktiken zu entwickeln. Im Zentrum seiner Überlegungen und seiner langjährigen Behandlungs- und Forschungspraxis steht die intensive Arbeit mit der Sensomotorik und sensomotorischen Lernfähigkeit des Menschen.

Anknüpfend an andere körpertherapeutische Methoden hat er auf den Kenntnissen der Neurophysiologie der Sensomotorik basierende ›somatische Erziehung‹ und ›somatische Übungen‹, entwickelt. Die sogenannten ›sensomotorischen Amnesien‹, adaptive Reaktionen des Nervensystems, die beispielsweise der Grund für unbewusste Muskelkontraktionen und daraus resultierende chronische Schmerzen sein können, behandelt Hannah durch somatische Übungen.<sup>543</sup> Dabei greift er auf das dem Körper eigene sensomotorische Wissen zurück, dessen Besonderheit für in der ausgeprägten Lernfähigkeit des Körpers liegt: Bei sensomotorischen Amnesien handelt es sich laut Hanna um einen »Verlust an Erinnerung daran, wie sich bestimmte Muskelgruppen anfühlen und wie man sie kontrollieren kann«, der überdies mit einer Störung oder dem Verlust der »Wahrnehmung des Körpers im Raum« einhergehen kann, sodass der Gleichgewichtssinn aus dem Lot oder die propriozeptive, somatische Wahrnehmung durch langzeitige Fehl- oder Kompensationshaltungen verschoben ist.<sup>544</sup> Dieses Vergessen ist eine negierende Reaktion des Körpers auf das ihm eigene Wissen und kann als solches durch ein gewissermaßen körperliches Überdenken dieser Fehlinterpretation refiguriert werden; denn »weil die sensomotorische Amnesie eine erlernte adaptive Reaktion ist, kann sie auch wieder verlernt werden.«<sup>545</sup> Noch grundsätzlicher gesprochen sind es »zwei einzigartige Fähigkeiten des menschlichen sensomotorischen Systems« von denen Hanna damit gebrauch macht, nämlich »Gelerntes zu verlernen und Vergessenes zu erinnern.«<sup>546</sup>

Dieser Grundsatz ist für die Überlegungen zur Bedeutung des Soma für das Architekturleben und -gestalten insofern relevant als dass es ein Wissen des Körpers offenbart, das auf sensomotorischer neuronaler Verschaltung und nicht auf Denken im kognitiven Sinne beruht.<sup>547</sup> Unvermittelte (motorische) Reaktionen des Körpers auf mit dem Körper gesammelte (sensorische) Wahrnehmungen und deren Erleben aus subjektiver Perspektive, sind auch integraler Bestandteil des Architekturlebens und werden in den Wechselbeziehungen von Bewegungsfigur und architektonischem Gestus oder dem Körpergefühl in Beziehung zu dem ihn umgebenden Raum sowie der propriozeptiven Wahrnehmung im Raum deutlich.<sup>548</sup>

Dieses Wahrnehmen der Welt aus dem Körper heraus, ist anlassgebend für die ökosomatischen Überlegungen, welche das Wahrnehmungsprinzip der Somatik auf die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt ausweiten. *Ecosomatics* benennt das Feld eines ausgehend von dem somatisch, »von innen« heraus wahrgenommen Körpers auf die gesamte Lebenswelt. Der Tänzer, Choreograf und Autor Robert Bettman hat in seinem Buch *Somatic Ecology* Möglichkeiten dieses körperlich sinnlichen Zugangs somatischen Erlebens in Bezug auf ein erweitertes Bewusstsein des menschlichen Eingebunden-Seins in die Lebenskreisläufe der Umwelt beschrieben. Denn, umso intensiver die Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner Prozesse, umso leichter fällt es, den Körper als integralen Bestandteil der lebendigen Umwelt wahrzunehmen; als ein eigenes Ökosystem, das in die lebensweltlichen Ökosysteme seinerseits systemisch, prozessual und in resonanter Beziehung eingebunden ist und ein ganz eigenes Wissen über die Ähnlichkeit seiner selbst und der Welt trägt. Wie Bettman selbst sagt, »if the body is valued as a knowledge source, a more ecologically balanced relationship may emerge between humanity and nature.«<sup>549</sup> Unseren Körper als Teil der Natur und als »die Natur die wir selbst sind«<sup>550</sup> ernst zu nehmen, ermöglicht es unserer Umwelt mit erhöhter Sensibilität zu begegnen und uns selbst darin wiederzuerkennen, denn,

<sup>543</sup> Hanna, Thomas: 2020 [1988].

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Ebd.

<sup>546</sup> Ebd.

<sup>547</sup> Vgl. hierzu die Wahrnehmungseinladung PHYSISCHES DENKEN.

<sup>548</sup> Vgl. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013.

<sup>549</sup> Bettmann, Robert: 2009, Klappentext.

<sup>550</sup> Böhme, Gernot: 2019.



so Bettmann: »to develop a healthier relationship with nature, we might start by listening more closely to the part of nature with which we are most intimate? our bodies.«<sup>551</sup>

Umgekehrt steht auch die Erfahrung der Welt mit dem Körper in Beziehung, wirkt auf ihn ein und wird vor allem in ihm aufgenommen, verarbeitet und wörtlich *verkörpert*. Indem wir uns auf die Welt zubewegen, nehmen wir mit unseren Sinnen alles, was uns umgibt in uns auf; in Korrespondenz mit der äußeren Welt verändern sich die inneren Landschaften unseres Erlebens, verinnerlichter erlebter Erfahrung und Erinnerung, unsere Wahrnehmungen und Auffassungen, Gefühle und Emotionen, wobei letztere ihrerseits wörtlich an die Bewegung geknüpft sind und unser gefühlsmäßiges Bewegt-Sein beschreiben. Sensomotorik beschreibt dieses Zusammenspiel unserer physischen Bewegung und sinnlichen Erkundung in der Welt, deren Wahrnehmung ihrerseits in unserem Körper eingeschrieben und mit diesem somatisch empfunden werden.

»Die Informationen über alles, was wir in der Welt außerhalb unseres Körpers und in ihm wahrnehmen, gelangen über die sensorischen Nervenbahnen in unser Gehirn. Alles was wir in der Welt tun, und jede Bewegung, die wir machen, wird über die motorischen Nervenbahnen vom Gehirn über das Rückgrat geleitet. Die Sinnesnerven kontrollieren unsere Wahrnehmung von unserer Umwelt und uns selbst. Die Bewegungsnerven kontrollieren unsere Bewegung in der Welt und in uns selbst durch ihre Verbindung mit den Skelettmuskeln und der glatten Muskulatur der Organe.«<sup>552</sup>

Die sinnliche Wahrnehmung der Welt und unser motorisches Auf-die-Welt-Zugehen sowie unser Zum-Ausdruck-Bringen des Erlebten stehen sämtlich in unmittelbarer Beziehung mit dem Körper und seiner Sinnlichkeit.

## SENSOMOTORIK

Die Sensomotorik bildet den Schlüssel unseres Zugehens auf die Welt. Sie bedingt unser sinnliches Aufnehmen unserer Umgebung und ist notwendig für die wahrnehmende Hinwendung zu der Lebenswelt, die uns umgibt und in die wir verkörpert eingebunden sind. Wahrnehmung und Bewegung sind durch Sinnes- und Bewegungsnerven des Körpers vermittelt. Sie bedingen eine Zweiteilung des Rückenmarks und auch im Gehirn sind beide Felder repräsentiert, sodass hier »diese grundlegende Zweiteilung des Rückenmarks [...] ihre Entsprechung [findet, denn] die sensorischen Nerven verlaufen bis zu dem hinter der Zentralfurche befindlichen Bereich des Gehirns, die motorischen Nerven verlaufen bis zum vorderen Bereich des Gehirns.«<sup>553</sup> Doch unsere Auffassung ist keineswegs entsprechend dieser Dualität organisiert, denn »diese strukturelle Teilung wird von der Wirkung her wieder aufgehoben« und sie wird im Gegenteil »durch Integration zu einem einzigen neuronalen System« verbunden.

Während wir im Rückenmark eine »Teilung der zwei Systeme« sehen, stellen wir »im Gehirn aber ihre Integration« fest.<sup>554</sup> Sensorik und Motorik verbinden sich zu der, unser Wahrnehmen maßgeblich prägenden, integrativen Leistung der *Sensomotorik*, die verdeutlicht, dass unsere Wahrnehmungsweisen maßgeblich durch den Körper in Bewegung begründet sind und dieser ihre zwangsläufige Voraussetzung bildet. Nicht nur sind die Sinne unseres Wahrnehmungsapparats verkörpert, sondern auch die Weise in der wir wahrnehmen hängt von dem Körper und insbesondere von seiner Bewegung ab. Umgekehrt bedarf es unserer Wahrnehmung und der sinnesnervlichen Informationen, um die Bewegung des Körpers überhaupt umsetzen, koordinieren und raum-zeitlich navigieren zu können. Wahrnehmung und Bewegung sind also in mehrfacher Hinsicht durch reziproke Anhängigkeiten mit einander verbunden.

Die Wahrnehmung unserer Umwelt und die unseres Körpers sind gleichermaßen an sensorische und motorische Sinneswahrnehmungen geknüpft und wir sind umgekehrt auf das sensomotorische System angewiesen, um überhaupt wahrnehmen zu können; denn »die Sinnesnerven vermitteln dem Gehirn Informationen darüber, was in unserer Umwelt und in unserem Körper vorgeht.«<sup>555</sup> Auf Grundlage der »eingehenden sensorischen Informationen« gibt das Gehirn Reize an das Bewegungssystem und »integriert«

<sup>551</sup> Bettmann, Robert: 2009, Klappentext.

<sup>552</sup> Hanna, Thomas: 2020 [1988], S.19.

<sup>553</sup> Ebd.

<sup>554</sup> Ebd.

<sup>555</sup> Ebd.

so die aufgenommenen sensorischen Reize und ermittelt daraus »was zu tun ist und wie es getan werden muss«. <sup>556</sup> Dabei handelt es sich um automatisierte Prozesse neuronaler Verschaltung und Verarbeitung, sodass diese »integrierten Funktionen des sensorischen und motorischen Systems«, die einerseits »so grundlegend« für unser Selbst- und Welterleben sind, uns andererseits »so vertraut« sind, »dass wir, wie ein Fisch, der das Wasser nicht wahrnimmt, ihre unaufhörliche Tätigkeit nicht bemerken«. <sup>557</sup> Damit liegen die Aktivitäten des sensomotorischen Systems zu großen Teilen jenseits unserer Aufmerksamkeit; wir sind uns ihrer »selten bewusst«. <sup>558</sup>

Die Koordination sensorischer Informationen und der motorischen Steuerung bildet die Grundlage dafür, dass wir Bewegungen ausführen und unsere Umwelt sowie uns selbst im Kontext unserer Umwelt – unsere Ausrichtung im Raum und das propriozeptive Empfinden unseres Körpers – überhaupt erleben können. Es besteht ein »fortlaufendes Zusammenspiel« zwischen beiden, das »in der Neurophysiologie als »Feedbacksystem« (Rückkopplungssystem) bezeichnet wird« und welches »in »geschlossenen Schleifen« arbeitet«, sodass Informationen »über die sensorischen Nervenbahnen zum Rückenmark und Gehirn geleitet [...] und über die motorischen Nerven zurückgegeben« werden, also diese »Feedbackschleifen« auch beim Durchführen einer Bewegung fortgesetzt werden, um diese überhaupt zu ermöglichen und »den Bewegungsablauf [...] betreffende Informationen und Befehle von den motorischen an die sensorischen Nerven« zu übermitteln und damit das sensomotorische System zu schließen. <sup>559</sup> Demzufolge ist das »sensomotorische System«, als das Zusammenspiel motorischer und sensorischer neuraler Informationen und deren Umsetzung, »ein Mechanismus, der allem Erleben und Verhalten zugrunde liegt.« <sup>560</sup>

Zentral für die Überlegungen der Architekturdiziplin ist dabei die Relevanz, die der Bewegung für die Wahrnehmung zukommt: Denn auch räumlich Zusammenhänge erschließen sich in ihrer gesamten Komplexität erst im Durchgehen und auch das physische Erleben von Materialität und Oberflächen ist an die Sensomotorik des Berührens und wörtlichen Begreifens gebunden. Dass Sensorik und Motorik in unserer Wahrnehmung zu einem System integriert werden, macht deutlich, dass beide prägend für die Art unseres Wahrnehmens sind. Das heißt auch, dass Einschränkungen eines der beiden Felder oder ihrer Verschaltung, die Art und Weise wie wir wahrnehmen maßgeblich verändern. Für die Architekturdiziplin bedeutet das, dass das Eingehen auf unterschiedliche Körperformen und ein integratives Verständnis der Architekturgestaltung sich nicht nur an Barrierefreiheit festmachen, sondern auch auf die Verschiedenheit der Wahrnehmungserfahrungen eingehen und damit korrespondierende Architekturen entwickeln sollte.

## DENKEN DES KÖRPERS

Das wörtliche Erfassen, Begreifen, Erschließen oder Durchdringen von Gegenständen, Räumen oder Sachverhalten, macht sprachlich deutlich, was entwicklungspsychologisch geschieht, nämlich dass jeder Denkbewegung ein physischer, sensomotorischer Prozess der Taktilität und Bewegung vorausgeht. Wie bereits der britische Kinderarzt Donald W. Winnicott eindrücklich gezeigt hat, stellen diese grundlegenden Erfahrungen der Taktilität eine entwicklungspsychologische Notwendigkeit dar; »ein Kind kann ohne Liebe *gefüttert* werden, aber lieblose oder unpersönliche *Fürsorge* kann einen heranwachsenden Menschen niemals autonom werden lassen«. <sup>561</sup> Die sinnliche Begegnung mit anderen, das Berühren und Berührt-Werden – physisch wie emotional – sind Schlüsselerlebnisse kindlicher Entwicklung und zentraler Aspekt des sinnlichen Erlebens unseres Mensch-Seins.

Winnicott hielt es für zu kurz gegriffen, entweder eine behavioristische oder eine, sich ausschließlich auf die innere Wahrnehmungen und Regungen beziehende, psychoanalytische Perspektive der psychologischen Beobachtung einzunehmen und entwarf ein Dazwischen beider Extreme, da wie er betonte, »wir den größten Teil unserer Zeit weder im Verhalten noch in der Kontemplation, sondern in einem anderen Bereich verbringen«. <sup>562</sup> Eben diesen Bereich, oder den »Ort«, wie er es nett, sucht Winnicott mit der Frage auf, wo wir uns befinden, wenn wir uns weder ausschließlich in der »inneren und der äußeren Welt« be-

---

<sup>556</sup> Ebd.

<sup>557</sup> Ebd., S. 20.

<sup>558</sup> Ebd.

<sup>559</sup> Ebd.

<sup>560</sup> Ebd., S. 14.

<sup>561</sup> Winnicott, Donald W.: 2015 [1971], S. 124.

<sup>562</sup> Ebd., S. 121.

wegen.<sup>563</sup> »Wo sind wir, wenn wir das tun, was wir doch so oft in unserem Leben tun: zum Beispiel wenn wir genießen?«, fragt Winnicott weiter.<sup>564</sup> Also, wie lässt sich ein Zustand sinnlichen Erlebens und damit verbundenen Empfindens verorten?

Dabei begibt er sich auf die Suche nach einer Sichtweise, die sowohl »die differenzierte Freude des Erwachsenen am Leben, am Schönen oder an abstrakten Gedankenkonstruktionen« berücksichtigt und »gleichzeitig [...] die kreative Gestik des Kleinkindes, das etwa nach dem Mund der Mutter greift und ihre Zähne fühlt, ihr in die Augen schaut und sie auf kreative Weise wahrnimmt« einschließt.<sup>565</sup> Der Bereich, den Winnicott dabei herausarbeitet, ist der Erlebnisbereich des »sogenannten kulturellen Erlebens (oder das Spielen)«, welcher »das Ergebnis von *Erfahrungen des einzelnen*, ob Kleinkind, Kind, Jugendlicher oder Erwachsener in der ihn umgebenden Welt« ist und damit zutiefst individuell ist.<sup>566</sup> Die Erfahrungen sensomotorischer Erkundung des Greifens, Tastens und Berührens bilden die Basis und die in der frühkindlichen Entwicklung angelegten Grundlagen des Erfahrungshorizonts, der im Laufe des Lebens kontinuierlich erweitert wird; »die Ausprägung dieses [...] Bereichs kann je nach dem Maß realer Erfahrungen äußerst gering oder sehr groß sein.«<sup>567</sup>

Als grundsätzlichsten »Ort, an dem sich kreatives Spiel und Kulturerfahrungen« ereignen, ist nach Winnicott das »Spannungsfeld zwischen Kleinkind und Mutter«, eben der Kontext, welcher ohne Berührung und Taktilität nicht auskommt, zu sehen. Hier liegt für Winnicott der Schlüssel der Wahrnehmungsver-schiebung von einer zunächst erlebten »Verschmelzung« mit der Mutter zu einem dann schrittweise auf-tretenden Erkennen der Mutter als anders und von mir verschieden, das schließlich in der Ich-Wahrnehmung des Kleinkinds resultiert und ihm eine verdinglichte Welt des anderen gegenüber stellt.<sup>568</sup> Um sich in diese empathisch hineinfühlen und sie als Kontext kulturellen Erlebens aufzufassen, bedarf es eines unmittelbaren sensomotorischen Zugangs zur Welt, der wesentlich auf Greifen und Berührung be-ruht.

Doch diese schrittweise Auflösung der ursprünglichen Verschmelzung resultiert nicht etwa in einer voll-ständigen Trennung, sondern in dem Erleben zwischenmenschlicher Verbundenheit, aus der im Weiteren ein empathisches Verhältnis mit anderen Menschen und der Welt erwachsen kann. Basis dieser Loslö-sung und damit Grundlage für ein gelingendes empathisches Verhältnis des Menschen zu seinem le-bensweltlichen Kontext bildet laut Winnicott Vertrauen; denn »erst das Vertrauen auf die Verlässlichkeit der Mutter [beziehungsweise der Eltern und Bezugspersonen, Anmerkung der Autorin] und damit die anderer Menschen und Objekte ermöglicht die Trennung des ›Nicht-Ich‹ vom Ich.«<sup>569</sup> In dem, durch diese Ablösung aus der Verschmelzung entstehenden Zwischenraum, durch den eine vollständige »Trennung« allerdings »dadurch vermieden [wird], dass der *potenzielle* Raum mit kreativem Spiel, mit Symbolen und dem, was allmählich das kulturelle Erbe [nach Winnicotts Definition, Anmerkung der Autorin] ausmacht, erfüllt wird« entsteht also ein Möglichkeitsraum.<sup>570</sup> In diesem von Winnicott skizzierten Bereich, »der we-der im einzelnen noch in der äußeren Welt der erlebbaren Realität liegt«, ist ein »schöpferisches Span-nungsfeld« gegeben, in dem »kreatives Spiel« und die Gelegenheit zur Entwicklung der Selbstständigkeit in stetiger empathischer Verbindung mit anderen und der Umwelt erwachsen.

Das Erleben von Geborgenheit – das auch für die Architektur von zentraler Bedeutung ist – entsteht also aus einer auf Vertrauen basierenden, schrittweisen Lösung und dem Erfüllen des sich daraus ergebenden Zwischenraums durch Erkundungen und kreatives Spiel. Dieser gesamte Prozess vollzieht sich als ein somatisches Erleben der Selbst-Werdung im Kontakt mit der unmittelbaren Umwelt. Die sensomotorischen Erkundungen sind dabei unausweichlich notwendig, um die physische Basis für ein später anschließendes, verstandesmäßiges Erfassen und Begreifen oder ein sinnliches Berühren oder Berührt-Werden durch zu legen. Der Körper ist Ort und Medium dieses Prozesses.

Die Kreativität des Spiels, die ein absichtsloses Erkunden und aufmerksames Aufnehmen dessen, was sich in dieser Exploration zeigt, einschließt, findet Anklang in somatischen Praktiken, die auf ein sensomo-

---

<sup>563</sup> Ebd., S. 123.

<sup>564</sup> Ebd.

<sup>565</sup> Ebd.

<sup>566</sup> Ebd., S. 123f.

<sup>567</sup> Ebd., S. 124.

<sup>568</sup> Ebd.

<sup>569</sup> Ebd., S. 127.

<sup>570</sup> Ebd.

torisches und sinnliches Erkunden des eigenen Körpers und – durch den Körper – ein Erkunden der Welt abzielen. Ihr großes Potenzial liegt darin, zu dem ursprünglichen *physischen Denken* und dem *Wissen des Körpers* zurückzukehren, die einst den eigentlich so abstrakt und philosophisch anmutenden Prozess der Selbst-Werdung formten und damit das profunde Wissen des Menschen über sein Verhältnis zu sich selbst und der Welt beinhalten.

Somatische und auch tänzerische Praktiken ermöglichen es, dass der ursprüngliche »potenzielle Raum« der frühesten Kindheit erneut »mit kreativem Spiel«<sup>571</sup> und dem damit gegebenen schöpferischen Potenzial ausgefüllt wird, das aus einem physischen Denken des Körpers entsteht und oft ein ganz anderes Wissen trägt, als das, was wir unter überhöhten Wertschätzung unseres Bewusstseins und unserer Fähigkeit zu abstraktem Denken gemeinhin für Wissen halten. Auf eben dieses Gestaltungspotenzial physischen Denkens gilt es zurückzugreifen, wenn das architektonische Entwerfen ein grundlegendes Empfinden des Geborgen-Seins in der Welt evozieren soll. Hierin liegt die Möglichkeit, Architektur als eine Erweiterung des Körpers zu entwickeln, die somatisch integriert und ebenfalls als ein potenzieller Raum des Erlebens und der kulturellen Erfahrung entdeckt werden kann.

Bei diesem Wissen handelt es sich um ein Wissen »des Körpers und durch den Körper«, das also »inkorporiert« ist und nicht etwa »als ein rein mentales Phänomen« gedacht wird, sondern als eines, das »im Körper und durch den Körper bewahrt und aktualisiert« wird.<sup>572</sup> Hierin wird eine »Körperlichkeit des impliziten Wissens«<sup>573</sup> deutlich und bewirken damit eine »Wissen des Körpers zum Wissen durch den Körper«, sodass der Körper als Medium der Wissenskonstitution aufgefasst wird.

»Die sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung der Welt erscheint in dieser Perspektive nicht mehr nur als ‚Rohstoff‘, der erst noch einer verstandes- mäßiger Ordnung und Bearbeitung bedarf, sondern als Grundlage eines *eigenständigen* Erkennens und Begreifens von Wirklichkeit. In diesem Sinn spricht, jenseits einer sensualistischen und kognitivistischen Wahrnehmungspsychologie, etwa Richard Sennett in seiner Abhandlung über das Handwerk von ›intelligenten Händen‹, Rudolf Arnheim in seiner Theorie visueller Wahrnehmung vom ›erkennenden‹ oder ›schauenden‹ Auge (im griechischen ›theorein‹), Michael Gershon vom ›entscheidenden‹ bzw. ›klugen‹ Bauch.«<sup>574</sup>

Aufgrund dieses Erkenntnispotenzials lohnt es sich, so die Autor:innen weiter, »also durchaus für die Soziologie, sowohl aktuell als auch künftig dem Körper als Medium der Erkenntnis und Grundlage der Genese von Wissen Aufmerksamkeit zu schenken«.<sup>575</sup> Pierre Bourdieu legt in seinen Überlegungen zur »gesellschaftliche[n] Formung des Subjekts durch inkorporiertes Wissen« dar,<sup>576</sup> dass auch Sozialität – wie auch aus den Beobachtungen Winnicotts deutlich wird – mit dem Körper verbunden ist, da auch sein »Konzept des Habitus auf einen solchen Begriff von Körperwissen« zurückgreift.<sup>577</sup> Fritz Böhle und Stephanie Porschen machen jedoch darüber hinaus deutlich, dass das »Konzept des subjektivierenden Handelns« der von Bourdieu beschriebenen »Formung des Subjekts« insofern vorzuziehen sei, als dass es darauf abziele »wie sich Menschen mit der Welt auseinandersetzen und in welcher Weise sie Wissen über die Welt erlangen können« und somit ein stärker responsiv ausgerichtetes Verhältnis zur Welt beschreibt.<sup>578</sup> Und wenngleich sie all zu oft aus den Diskursen ausgeschlossen und mitunter diskreditiert werden, wie die Autor:innen beschreiben, bilden »spürende Wahrnehmung und das subjektivierende Handeln als unverzichtbares menschliches Vermögen der Daseinsbewältigung behauptet«.<sup>579</sup>

Das gilt generell, aber insbesondere auch unter den gegebenen Herausforderungen unserer Zeit, denn »wenn zunehmend mehr Handlungsoptionen und neue Ungewissheiten entstehen, wenn Grenzen der Planung und der Herstellung von Planbarkeit erkennbar werden [...], dann sind gerade diese menschlichen Fähigkeiten zur situativen Handlungsorientierung gefragt«, die aus dem subjektivierenden Handeln und einer (Rück-)Besinnung auf das Wissen des Körpers resultieren.

Dem Körper im Diskurs Beachtung zu schenken heißt also zwangsläufig auch die Eigenheiten und Charakteristiken seines *Wissens* wertzuschätzen und dieses überhaupt als ein solches anzuerkennen. Ein

<sup>571</sup> Ebd.

<sup>572</sup> Böhle, Fritz; Porschen, Stephanie, in: Keller, Reiner; Meuser, Michael (Hrsg.): 2011, S. 53.

<sup>573</sup> Ebd., S. 54.

<sup>574</sup> Ebd., S. 57.

<sup>575</sup> Ebd., S. 65.

<sup>576</sup> Ebd., S. 64.

<sup>577</sup> Ebd., S. 53.

<sup>578</sup> Ebd., S. 64.

<sup>579</sup> Ebd., S. 64f.

Überführen des physischen Denkens – wie es in somatischen Praktiken und allgemein in Methoden der Körperarbeit verankert ist – in die Architekturdiziplin, geht also auch mit einem Anerkennen unterschiedlicher Wissensformen einher – und insbesondere mit der Aufwertung jener implizierter, inkorporierter, dem Körper eigenen und durch ihn konstituierten. Es gilt also keineswegs nur für die Soziologie, sondern ebenso für die Architektur *sowohl aktuell als auch künftig dem Körper als Medium der Erkenntnis und Grundlage der Genese von Wissen Aufmerksamkeit zu schenken* und die Eigenheiten seines »Denkens« zu berücksichtigen.<sup>580</sup>

Eben dieses Denken des Körpers – *physical thinking* – hat Richard Evans in seiner Forschung herausgearbeitet und dafür die nachfolgende Definition gefunden:

»My understanding of *physical thinking* is that this is a faculty that ›reads‹ and apprehends the spatiotemporal, physical features, and dynamical characteristics of given, and continually changing situations in the phenomenal world. This ›reading‹ occurs in the form of feelings in the body, which importantly, extend or translate into imaginal thought.«<sup>581</sup>

Evans beschreibt diese Kompetenz physischen Denkens unter anderem anhand des in den Kognitionswissenschaften all zu oft bemühten Phänomens des Fahrradfahrens; dass nämlich der Körper weiß, was zu tun ist, ohne dass wir darüber nachdenken müssen und – was noch bezeichnender für das Fahrradfahren ist – dass der Körper selbst mit den besonderen motorischen Abläufen so vertraut ist, dass wir Fahrradfahren, wenn wir es einmal können, nicht mehr verlernen.

»Concerning the issue of the distinction between subject and object, I propose that there are modes of observation where these distinctions are, at least, unproblematic. *Physical thinking* is a manner of both ›seeing‹ distinctions, and knowing the integrality of those distinctions through feelings in the body. My conjecture is that within the experience of physical acts of doing, the intelligence, and knowing of the body, can ›read‹ the situation of both subject, and object, as an integrative ›coupling‹. The sense of proprioception, and the whole sensorimotor system will ›understand‹ the interaction of forces that, for example, enable a posture to be held in coordination with the musculoskeletal movement of turning a bicycle pedal.«<sup>582</sup>

Doch das physische Denken reicht weit über diesen Aspekt motorischer Funktionalität hinaus. Evans' Aussage macht überdies deutlich, dass das physische Denken auch maßgeblich unser Verhältnis zur Welt prägt. Evans zufolge unterstützt es uns darin ›Unterscheidung‹ und ›Integration‹ nicht als zwei verschiedene Modi unterscheiden zu müssen, sondern diese als Ambiguität anerkennen. Darin zeigt sich eine Fähigkeit, die auch für unsere Vorstellungsfähigkeit – und so auch die Fähigkeit architektonischen Entwerfens – unabdingbar ist. Nämlich die Fähigkeit, uns sinnlich und mit unserem leiblichen Empfinden hineinzusetzen in die Antizipation räumlicher Situationen, ist die Voraussetzung für unsere Fähigkeit Architekturen zu erdenken. Ein solches physisches Verstehen der ›Kräfte‹, welche die Raumwirkung eines Entwurfes auszeichnen und das dem Körper immanente Wissen darüber, welche *interio-, proprio- und exterozeptiven* Eindrücke er auslöst, sind integrale Bestandteile des Entwurfsprozesses.

Bemerkenswert ist außerdem, wie Evans an anderer Stelle herausstellt, dass das physische Denken eine unvermittelte Wissensform ist, die mit den Handlungs- und Ausdrucksformen des Körpers auskommt und nicht auf Verbildlichung oder Versprachlichung angewiesen ist, die allerdings für deren Reflexion zum Einsatz kommen; »with the notion of physical thinking [...] language is only of importance with regard to processes of reflecting, communicating, and re-structuring felt experiences«.<sup>583</sup> Doch grundsätzlich ist Sprache hier von untergeordneter Bedeutung, da auch der Körper selbst ausdrucksfähig ist; »there are non-linguistic means of assimilating, synthesising, and communicating what has been observed«.<sup>584</sup> Diese Ausdrucksfähigkeit des Körpers für das ihm eigene Wissen, ist der Kern dessen, was ich mit dieser Arbeit als Potenzial zu bergen suche. Die Eigenheit dieses Wissens zeichnet sich dadurch aus, dass sie der Physikalität des Körpers ebenso wie der Materialität der Welt zugewiesen ist und dass es in dieser Weise des physischen Begreifens, Erkundens und sinnlich-sinngebenden Erschließens keiner besonderen

<sup>580</sup> Vgl. Ebd., S. 65.

<sup>581</sup> Evans, Robert: 2009, S. 68f.

<sup>582</sup> Ebd., S. 68.

<sup>583</sup> Ebd., S. 67.

<sup>584</sup> Ebd.

Kenntnis oder Einführung bedarf; »I propose the notion of *physical thinking* as being an innate faculty that, as described, reads and thinks in the ›language‹ of physical, material properties, and dynamical characteristics«. <sup>585</sup> In diesem Sinne ist das Wissen den Körper und sein physisches Denken auch nicht an konkrete Aktivitäten gebunden, sondern sie sind an sich gegeben; »it is something that, by definition, is there to be noticed and worked with in any given situation«. <sup>586</sup> Dementsprechend handelt es sich durch dieses An-sich-gegeben-Sein auch um ein unausweichliches Phänomen, das allem Situationen des In-Beziehung-Tretens mit der Welt innewohnt, sodass wir stets aufgefordert sind, und dazu verhalten und mit dem Körper oder durch den Körper wahrzunehmen, uns in verkörperter Weise handelnd einzubringen oder auf die Empfindungen und Regungen unseres physischen Denkens in anderer Weise einzugehen. Denn, wie Evans sagt, »[*physical thinking*] is something that, by definition, is there to be noticed and worked with in any given situation«. <sup>587</sup> Dieses Aufmerken im Wahrnehmen – *noticing* – stellt jedoch insofern eine besondere Herausforderung dar, als dass wir uns unserer Rolle und Beziehung zur Welt all zu oft gar nicht bewusst sind und meist zu involviert in unser Erleben oder unser Tun sind, als dass wir genügend Distanz dazu einnehmen könnten, um wirklich beobachten dabei an bestimmten Stellen aufmerken könnten: »most of the time in our lives we do not operate as observers; we just carry on without bothering to examine what we are doing«, wie es Humberto R. Maturana beschreibt. <sup>588</sup> Das heißt, im physischen Denken fließen das verkörperte Wahrnehmungs- und Handlungswissen zusammen, wobei jedoch keine aktive Entscheidung für die eine oder die andere Perspektive getroffen wird, sondern es sich vielmehr um Abläufe handelt, die ›einfach passieren‹, ohne dass sie aktiv initiiert würden. Den Begriff der Verkörperung fasst Evans anknüpfend an die von Francisco Varela, Eleanor Rosch und Evan Thompson geprägte Definition auf, die auch mein Verständnis der vielfältigen Potenziale, Kenntnisse und Wissensformen des Körpers prägt:

»By using the term *embodied* we mean to highlight two points: first, that cognition depends on the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and second, that these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological, and cultural context.« <sup>589</sup>

Dieses unmittelbare Gebunden-Sein des Wissens an den Körper ebenso wie Evans' Ausführungen machen deutlich, dass der Körper ein unverzichtbares Medium des Wahrnehmens, Denkens und Vorstellens ist; »the concept of *physical thinking* is to advance the notion of the body as a thinking instrument [in order] to recognise the primacy of the various pre-noetic, sensory-perceptual intelligences that are foundational to our knowing of *what we are*, and, in our being in the world, *what we are in*«. <sup>590</sup> Dass Evans unser Welt- und Selbstverständnis am Körper festmacht und darüber hinaus verdeutlicht, dass die Rolle des Körpers darin nicht nur unausweichlich, sondern auch unverzichtbar ist, für den Facettenreichtum unserer verschiedenen Wissensformen, macht deutlich, dass ein eben solches Potenzial des Körpers nicht nur in Bezug auf die Erinnerung und gegenwärtige Wahrnehmung, sondern insbesondere auch für die Vorstellung und Imagination von Künftigem besteht. Eben diese ist interessant in Bezug auf den Architektorentwurf, da interessanter Weise die Vorstellung physischen Denkens in gleicher Weise im Körper wirkt, wie das eigentliche Tun: »[...] *imagined* bodily action may be sufficient to activate the body-mind's capacity for what [Evans] term[s] physical thinking«, denn das physische Denken ist seiner Einschätzung nach überdies eine imaginative und schöpferische Fähigkeit, »a creative, inventive faculty«. <sup>591</sup> Wobei diese Fähigkeit zur Imagination auf dem Erfahrungswissen im physischen Erleben und Denken gesammelter Kenntnis beruht:

»Nevertheless, personal experience of actively being in the intelligent body is of course a prerequisite for achieving realistic representations of actions in our visualizations. If we know what it feels like to bowl a ball, we can more accurately imagine it happening, and indeed *feel* it happening in our bodies through

<sup>585</sup> Ebd., S. 71.

<sup>586</sup> Ebd.

<sup>587</sup> Ebd., S. 71f.

<sup>588</sup> Maturana, Humberto R.: 2004, S. 35, zit. n. Evans, Robert.

<sup>589</sup> Varela, Francisco; Rosch, Eleanor; Thompson, Evan: 1992, 172f., zit. n. Evans, Robert: 2009, S. 71f.

<sup>590</sup> Evans, Robert: 2009, S. 93.

<sup>591</sup> Ebd., S. 83.

imagination, and this would suggest that the intelligent, thinking body as described is also intrinsically the imagining body.«<sup>592</sup>

Für die Architekturdiziplin gesprochen heißt da, dass die gesammelte Erfahrung – und dabei das möglichst präzise beobachten dessen, was wir erleben – entscheidend dafür sind, wie gut wir imstande sind, uns im Entwurfsprozess künftige Architekturen vorzustellen. Die bereits angesprochene Wahrnehmungsschulung als integraler Bestandteil der Architekturlehre ist also, wie aus Evans' Beobachten einmal mehr deutlich wird, eine unerlässliche Ressource für den Erwerb von Entwurfskompetenz. Zu betonen ist jedoch – anknüpfend an meine bereits geäußerte Kritik der Dominanz visueller Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen – die von Evans vorgenommene Betonung der Dimension des Empfindens, die es uns schließlich erlaubt, uns auch in unsere Vorstellung mit dem gesamten Sensorium des Körpers und in seiner eigenen Weise des Denkens hinein zu *fühlen* und uns damit ein den gesamten Körper ansprechendes Empfinden, einen sinnlichen Gesamteindruck der Situation, antizipieren zu können. Demzufolge lässt sich schließen, dass das ein Auffassen des Körpers als ›Wissensinstrument‹, wie es Evans beschreibt, als Medium der Resonanz und des sinnlichen Auffassens und Ausdrückens – jenseits der Grenzen der Verbildlichung oder Versprachlichung – eine besondere Befähigung zu einem ganzheitlichen Erleben und Empfinden sowie deren Vorwegnehmen in der Vorstellung birgt, die es uns ermöglicht *mit dem Körper* und *durch den Körper* insbesondere auch die Gefühle und emotionalen Assoziationen zu erschließen, die mit bestimmten Wahrnehmungen – oder deren Antizipation in Vorstellungen – verbunden sind.

Damit lässt sich der Bogen auch zu den eingangs beschriebenen entwicklungspsychologischen Prozessen schlagen, die Winnicott beschreibt. Ihm zufolge sind gilt es einerseits Spielräume der Selbstverwirklichung zu eröffnen und andererseits ein profundes Vertrauen der Verlässlichkeit und Geborgenheit zu schaffen, also räumliche und emotionale Dimensionen zu verflechten, um ein souveränes Selbst- und Weltverhältnis des Menschen zu befördern. Die der Architektur zukommende, zentrale Aufgabe des Raum- und Schutzgebens, des Behausen und Bergen des Körpers schließt also gewissermaßen an diese Aspekte an und setzt die von Winnicott beschriebenen handlungs- und sozialräumliche Phänomene gewissermaßen konkret-räumlich fort. Wahrnehmungs- und gefühlsbezogene Aspekte sind einander dabei ebenbürtig und um beide – den Eindruck ebenso wie das Empfinden einer Architektur – kompositorisch entwickeln zu können, gilt es auf das physische Denken des Körpers zurückzugreifen. Es gilt also in somatischer Weise, in der Perspektive des »von innen, durch Selbstwahrnehmung wahrgenommenen Körper[s]« und unter Berücksichtigung seiner Empfindungen und Bedürfnissen eine damit korrespondierende Lebenswelt zu gestalten.<sup>593</sup>

Das Sich-Einrichten in der Welt bedarf der Einfriedung des eigenen Raums gegenüber der Umwelt, wie es Herman Schmitz beschreibt, damit Wohnen möglich wird und, wie Heidegger in den eröffnenden Worten seines Vortrags zum »Bauen, Wohnen, Denken« formuliert, »zum Wohnen, so scheint es, gelangen wir erst durch das Bauen.«<sup>594</sup> Wobei umgekehrt das Bauen »das Wohnen zum Ziel« hat.<sup>595</sup> Und auch alle über die eigentliche Wohnnutzung hinausreichenden Gebäude sind nach Heidegger als »Bauten im Bereich des Wohnens« zu begreifen und sind damit integraler Bestandteil der gebauten Umwelt. Weiter arbeitet Heidegger anhand seiner etymologischen Herleitung heraus »bauen sei eigentlich wohnen«; denn »bauen heißt ursprünglich wohnen« und daraus wird außerdem deutlich, wie das althochdeutsche Wort ›buan‹ uns »zugleich einen Wink [gibt], wie wir das von ihm genannte Wohnen denken müssen«,<sup>596</sup> nämlich als eine Seins-Form, denn »*bauen, buan, bhu, beo* ist nämlich unser Wort ›bin‹.«<sup>597</sup>

»Das alte Wort bauen, zu dem das ›bin‹ gehört, antwortet: ›ich bin‹, ›du bist‹ besagt: ich wohne, du wohnst. Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das *Buan*, das Wohnen. Mensch sein heißt: als Sterblicher auf der Erde sein, heißt: wohnen.«<sup>598</sup>

<sup>592</sup> Ebd.

<sup>593</sup> Streiter, Anja: <https://www.somatische-akademie.de/de/de-home/unsere-geschichte>

<sup>594</sup> Heidegger, Martin: 2022 [1954], zit. n. S. 1 Eberle, Dietmar: 2022, S. 102.

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Ebd., S. 103.

<sup>597</sup> Ebd.

<sup>598</sup> Ebd.

Doch dieses ›ich bin‹ ist keineswegs eine nur an den Raum und das Wohnen gebundene – oder gar eine abstrakte – Form, sondern sie geht eben einher mit der Verkörperung unserer Identität und dem eigenen Körper-Sein in der Welt.<sup>599</sup> Auf der Suche nach einer möglicherweise als *somatisch* zu bezeichnenden Architektur gilt es also der Frage nachzugehen, wie eine gebaute Lebenswelt beschaffen sein muss, um ein »von innen, durch Selbstwahrnehmung wahrgenommenen Körper.«<sup>600</sup> geprägtes Erleben zu ermöglichen und damit sowohl Anhaltspunkt für die »Daseinsbewältigung«<sup>601</sup> unseres In-der-Welt-Seins als auch Kontext und Möglichkeitsraum der Geborgenheit und Selbst-Entfaltung, wie sie in der »Kreativität des Spiels« beschrieben ist.<sup>602</sup>

---

<sup>599</sup> Vgl. Dürckheim, Graf Karlfried von: 2005 [1932].

<sup>600</sup> Streiter, Anja: <https://www.somatische-akademie.de/de/de-home/unsere-geschichte>

<sup>601</sup> Böhle, Fritz; Porschen, Stephanie, in: Keller, Reiner; Meuser, Michael (Hrsg.): 2011, S. 64f.

<sup>602</sup> Winnicott, Donald W.: 2015 [1971], S. 127.



### III. PERSPEKTIVEN DER KÖRPER

Wie bereits anhand der unterschiedlichen *Modi des Körpers* deutlich wurde, handelt es sich bei *Körper* nicht um eine eindeutige Kategorie. Vielmehr beschreibt der Körperbegriff ganz unterschiedliche Aspekte, umfasst ein Spektrum vielfältiger Formen des Körper-Habens und Körper-Seins und des Hervorbringens der Körper selbst und ihres In-der-Welt-Seins durch verschiedene Körperpraktiken. Im Folgenden werden die verschiedenen Perspektiven des Körpers, gewissermaßen als unterschiedliche Aggregatzustände des Körpers, herausgearbeitet und ihr jeweiliges Einwirken in die Architekturdiziplin und ihre Konsequenzen für die Beziehung des Körpers zur Welt, sein Aufnehmen von Eindrücken, sein Sich-Ausdrücken und sein In-der-Welt-Sein betrachtet. Bewusst wird dabei von Perspektiven des Körpers und nicht etwa von Perspektiven auf den Körper oder Betrachtungsweisen des Körpers gesprochen, da es sich hier um Seins-, Konzeptions-, Handlungs- oder Erlebnisperspektiven des Körpers handelt und nicht um äußerliche Zuschreibungen; der Körper ist also in seinen verschiedenen Seins-Zuständen beschrieben. Die Auswahl dieser Perspektiven erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern folgt dem Bestreben die wesentlichen Grundzüge aufzuzeigen. Je nach dem, welche Dimension, welcher Modus oder welche Perspektive der Körper in den Blick genommen wird, verändert sich dementsprechend auch das Selbst- und Weltverhältnisses dieser Körper. Entsprechend fließen verschiedene Körpervorstellungen in unterschiedlicher Weise in die Architektur ein und resultieren in verschiedenen Ansätzen des Architekturdenkens.

Der Kapitel *Körper in der Architektur* zeigt auf, in welcher Weise verschiedene Perspektiven des Körpers in die Architekturdiziplin hineinwirken: Der *Körper als Vorbild* ist formales Beispiel für den Architekturentwurf, findet sich – eins zu eins übersetzt – in anthropomorphen Gestaltungsansätzen wieder, fließt – in abstrahierter Weise – als Proportion- oder Formbeispiel in die Architektur ein und prägt diese durch Maßverhältnisse oder die Gestaltung ihrer räumlichen Fassungen. Doch nicht nur die Hüllform, Gestalt oder Kontur wird dieser Vorbildcharakter des Körpers entlehnt, sondern auch die Körperhaftigkeit der Architektur entstammt mitunter der exemplarischen Körperhaftigkeit und Leiblichkeit des Menschen. Das *Körper als Maßstab* schlägt sich in Abmessungen und konkreten Bezugnahmen auf die Größe, Dimension und Bewegungseigenschaften nieder. Und auch die Reichweite der Sinne und ihre unterschiedlichen Bedürfnisse an sie ansprechende Sinnesreize sind maßgeblich für das architektonische Entwerfen und Denken. *Körper als Akteure* verdeutlichen die Handlungsperspektive und weisen damit in Richtung einer funktionalen, entlang der Nutzung, Aneignung und dem Bewohnen ihrer Räume entwickelten Architekturkonzeption. Sie offenbart Architekturen als Handlungsräume und Kontexte sozialen Interagierens und des Tätig-Seins. Dabei kommt dem Aspekt der *Agency* – der Handlungsfähigkeit im Kontext des Umfelds – als Voraussetzung des Handelns-, Nutzen- und Aneignen-Könnens besondere Bedeutung zu. Der Körper in Bewegung und die Bewegungen des Körpers fungieren hier als Gestaltungsgrundlagen und auch der Frage nach den Möglichkeiten und Freiräumen für die Aneignung und Nutzung sowie die Wechselbeziehung von Bewegungsimpulsen der Architektur und ihrem Erleben in Bewegung kommt dabei besondere Bedeutung zu. Der *Körper als Medium* ist Wissensträger und Instrument des Ein- und Ausdrucks. Er fasst das Einwirken und die Eindrücke ästhetischer Erfahrungen auf, in ihm und durch ihn werden Erlebnisse, Erinnerungen und Vorstellungen verkörpert und er bietet die Möglichkeit, die ohne das Hinzuziehen weiterer Medien durch den Körper selbst zum Ausdruck zu bringen.

Der Gliederung der zum Thema der *Körper in der Architektur* aufgegriffenen Aspekte entsprechend werden dann die mit diesen verbundenen Körpervorstellungen, im übertragenen Sinne als eine Architektur des Körpers, herausgearbeitet. Das Kapitel *Architektur des Körpers* stellt die dem Aufgreifen von und Bezugnehmen auf Körper in der Architektur zugrundeliegenden Körperkonzepte vor: Ein *Formkörper*, der von seiner äußeren Gestalt her gedacht ist, hat eine andere Grenze zu seiner Umwelt als ein poröser, durchlässiger, pneumatischer Körper. Der *physische Körper* als Massekörper hingegen ist nicht als raumhaltig, sondern als Gegenteil des Raums gedacht. Körper und Raum, Masse und Leere, Material und Öffnung kontrastieren einander. Das gilt für Bauwerke als architektonische Körper, die volumetrisch, objekthaft im Stadtgefüge platziert sind ebenso wie für die lebendigen Körper, wenn diese als Gegensatz

zur Räumlichkeit der Lebenswelt gedacht sind. Doch ein als Masse gedachter physischer Körper steht nicht nur im Gegensatz zum Raum, sondern bildet die Physikalität, Materialität des architektonischen Raums. Im menschlichen Körper ist die Physis Trägerin des Bewegungsmaterials, der Spuren und der Verkörperung von Erinnerungen, die diesem Körper eingeschrieben sind. Durchlässiger und stärker mit seiner Umwelt involviert als der formale oder der physische Körper ist der Körper als *Social Body*. Er beschreibt den Menschen als verkörpertes und soziales Wesen, die Gesellschaft als sozialer Körper im Sinne eines Kollektivs unterschiedlicher Individuen und jeder einzelne Körper, eingebunden in dieses gesellschaftliche Gefüge durch bestimmte verinnerlichte Verhaltensweisen, ein sozialverträgliches Verhältnis zu anderen Körpern oder ein Bewusstsein für eine angemessene Nähe oder Distanz zu anderen Körpern. Die sensorielle und sinnliche Perspektive offenbart den Körper als Medium; das komplexe und synästhetische Zusammenwirken all seiner Sinneswahrnehmungen ermöglicht das Erleben der Welt und des Körpers darin. Der somatische, von innen heraus wahrgenommene Körper ergänzt diese Perspektive um die Selbsterfahrung des Körpers. Eroded Bodies hingegen sind widerstandslose Körper, die mit der Welt und mit anderen Körpern gleichsam ineinander fließen. Das gilt insbesondere für die oft über ihre Belastungsgrenzen hinweg ausgeschöpften trainierten Tänzer:innen-Körper bei denen Scham, Zurückhaltung, das Wahren von Distanz, Intimität und Geheimnis mitunter übergangen werden und deren sinnliche Identitäten dadurch hinter ihrem performativen Exponiert-Sein zurückstehen.

Neben der Chronologie des Textflusses ist hier ebenso das Lesen in Paarungen möglich:

*Körper als Vorbild – Formkörper*

*Körper als Maßstab – Physischer Körper*

*Körper als Akteure – Social Body*

*Körper als Medium – Body of Knowledge*

Den nachfolgenden Teilkapiteln sind eröffnend ausgewählte Indizien des Körpers von Jean-Luc Nancy vorangestellt. Diese ermöglichen exemplarische, poetische Zugänge zu den ihnen zugrundeliegenden Körpervorstellungen und machen – sämtlich der gleichen Sammlung der »58 Indizien des Körpers« entstammend – einmal mehr deutlich, wie vielschichtig, ambivalent und aus vielfältigen Perspektiven Körper zu denken, anzuführen und zu reflektieren sind.<sup>603</sup>

---

<sup>603</sup> Nancy, Jean-Luc: 20017 [2000].

### III.1 KÖRPER IN DER ARCHITEKTUR

Bezugnahmen auf den Körper oder die leibliche Verfasstheit des Menschen finden sich in allen Teilen der Architektur- und Baugeschichte. Diese zeigen ein breites Spektrum von Körperperspektiven und die Vielfalt unterschiedlicher Beziehungen von Körper und Raum auf. Wie in der Architekturdiziplin auf den Körper Bezug genommen wird, ist dabei davon abhängig welche Rolle dem Körper zugeschrieben und welche Vorstellung vom Körper herangezogen wird. Im Folgenden wird die Rolle, Bedeutung und Relevanz von Körpern in der Architektur betrachtet und deren Genese in Architekturpraxis und -diskurs im Verlauf der Baugeschichte beleuchtet. Dabei werden unterschiedliche Weisen des Bezug-Nehmens auf den Körper in der Architektur vorgestellt und die ihnen zugrunde liegenden Körper-Vorstellungen. Aufgrund der körperlichen Verfasstheit des Menschen bildet der Körper den Modus unseres In-der-Welt-Seins und somit eine unausweichliche Voraussetzung dafür, wie wir die Welt erleben und in welcher Weise wir die (gebaute) Lebenswelt gestalten; nämlich durch den Körper, mit dem Körper, in Relation zum Körper, als Entsprechung, Erweiterung oder Kontext des Körpers und in vielfältigen weiteren Beziehungen.

In der Architekturgeschichte finden sich zahlreiche Beispiele, die Handlungen, Bewegungen und Gesten in besonderer Weise umformen. Insbesondere Architekturen, in denen strukturierten Handlungen, Bewegungen und Gesten besondere Bedeutung beigemessen wird, wie Sakral-, Kultur- oder Staatsbauten, legen diese der Gestaltung zugrunde. Der Weg durch die Architektur und die Beziehung unterschiedlicher Akteur:innen im Raum wird hier mit architektonischen Mitteln konstituiert.

So ist beispielsweise die architektonische Fassung des Orts ritueller Handlungen zumeist eine andere als die des Raums, der den Menschen zugewiesen ist, die einem Ritual beiwohnen. Die Sequenz, welche beide miteinander verbindet, ist räumlich gegliedert und damit konstitutiv für die zwischen beiden Orten entstehende Nähe oder Distanz. Vergleichbare Gestaltungsprinzipien finden sich in Macht- und Herrschaftsarchitekturen, wo die Unterscheidung zwischen Regierenden und Regierten bewusst inszeniert und mit architektonischen Mitteln überhöht oder manifestiert wird sowie in Kulturbauten, in deren Nutzung Akteur:innen unterschiedlicher Rollen zusammenkommen, wie beispielsweise in Theatern oder Konzerthäusern. Die hier zugrunde liegende Körpervorstellung die eines gesellschaftlich determinierten oder durch bestimmte Rollen und Handlungsroutinen geprägten Körpers. Die Architektur umformt, inszeniert oder bestärkt hier die agierenden Körper und gestaltet sozial- und handlungsräumliche Gefüge, welche diesen jeweiligen Körperperspektiven entsprechen und die unterschiedlichen Handlungsspielräume und -voraussetzungen der verschiedenen Personen rahmen, bestärken und fortschreiben. Die den Körpern zugeschriebenen Rollen innerhalb eines sozialen Gefüges bestimmen hier die Sicht auf die Körper und es ist ein gesellschaftlich-kulturell konnotierter Körper, der hier der Architekturgestaltung zugrunde liegt. Bestrebungen zur Demokratisierung in allen Lebensbereichen haben zufolge, dass sowohl diese Körperzuschreibungen als auch die räumlichen Hierarchien infrage gestellt werden. Mit dem Ziel Möglichkeitsräume für andere Formen des Zusammenseins und Freiräume der individuellen Entfaltung zu eröffnen, wird die Eindeutigkeit architektonischer Ordnungen von Öffentlichkeit und Privatheit, Gemeinschaft und Rückzug oder Nähe und Distanz aufgebrochen und die Architektur stattdessen durch das Miteinander unterschiedlichen Akteur:innen geprägt, als ein Raumgeben für eine Gemeinschaft unterschiedlich stark involvierter Akteur:innen gedacht und als ergebnisoffener Kontexte für deren Aneignung und Nutzung zur Verfügung gestellt.

Es sind also gerade die *Heterotopien*, die »anderen Orte«, wie sie Michel Foucault definiert, an denen unterschiedliche Körperauffassungen besonders deutlich zum Ausdruck kommen, die Körper in bestimmter Weise inszenieren, beziehungsweise durch ihre jeweiligen Spezifika und Charakteristiken der Gestaltung deren kulturelles, soziales oder politisches Miteinander prägen; »jene Orte, welche eine Stadt über die zweckgebundenen Funktionen des Wohnens und Arbeitens hinaus prägen und auszeichnen«. <sup>604</sup>

---

<sup>604</sup> Voigt, Katharina: 2020, S. 44.

Foucault beschreibt Heterotopien als die Orte in Gesellschaft und Stadt, die sich aufgrund ihrer Nutzung, der Ritualisierung ihrer Bespielung oder der Dauer des Aufenthalts in diesen Räumen, als andersartig von den Wohnarchitekturen abheben. Es sind Orte, die sich in ihrer Funktion an Menschen in bestimmten Situationen oder mit besonderen Bedürfnissen richten oder die bestimmten kulturellen, sozialen oder politischen Funktionen zugeordnet sind; seien es beispielsweise Theater oder Museen, Archive oder Speicher, Gerichtsgebäude oder Gefängnisse, Sakralräume oder Nekropolen, Freudenhäuser oder öffentliche Bäder, aber auch Gärten und Friedhöfe. Kurz, Heterotopien greifen bestimmte Momente soziokulturellen Lebens auf und geben diesen eine eigenständige, gegenüber den Alltagsräumen als anders erkennbare, Gestalt und einen architektonischen Ausdruck, der durch ihre Eigenheiten geprägt ist und diese vermittelt.

»Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum. Wir leben, wir sterben und wir lieben nicht auf einem rechteckigen Blatt Papier. Wir leben, wir sterben und wir lieben in einem gegliederten, vielfach unterteilten Raum mit hellen und dunklen Bereichen, mit unterschiedlichen Ebenen, Stufen, Vertiefungen und Vorsprüngen, mit harten und mit weichen leicht zu durchdringenden, porösen Gebieten.«<sup>605</sup>

Weiter arbeitet Foucault eine besondere Zeitgebundenheit heterotopischer Orte heraus, die er gleichsam als »mit den Heterochronien verwandt«, also als Orte, an denen die Chronologie der Zeit vielgliedrig wird und unterschiedliche *Tempi* nebeneinanderstehen und die »in Verbindung mit besonderen zeitlichen Brüchen stehen«, beschreibt.<sup>606</sup> Die Ausdehnung der für die Heterotopien geltenden Zeit reicht dabei von flüchtig bis ewig: Während der Friedhof nach Foucault »Ort einer Zeit [ist], die nicht mehr fließt«, während Museen, Archive und Bibliotheken »Heterotopien der Zeit« sind, da sie von der Idee getragen sind, »die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche zu bewahren« und sie somit dem »Modus der Ewigkeit« zuzuweisen. Demgegenüber sind Heterotopien, die im Modus »des Festes mit der Zeit verbunden sind [...] zeitweilige Heterotopien«; Orte des Ephemereren und Flüchtigen, saisonale und temporäre Aufbauten, wie Märkte, Festzelte oder Feriensiedlungen.

Doch nicht nur die Orte und Gegenorte, *Topoi* und *Heterotopien*, sind nicht »leer« oder »neutral«, sondern ebenso die Körper die sie bewohnen, die darin »leben, sterben und lieben«.<sup>607</sup> Räume und Orte bestehen im Sinne der leiblich erfahrbaren Lebenswelt nicht *an sich* sondern *für* die sie wahrnehmenden Menschen. Denn nicht nur ist »Ort ebenso wenig wie Raum gegeben«, sondern »wird vielmehr gemacht« und »entsteht im Handeln« und ist somit an die Körper gebunden, die Räume leben und sie dadurch hervorbringen.<sup>608</sup> Räume entstehen also »durch die bewegte (An-)Ordnung von Körpern, durch die Platzierung sozialer Güter und Menschen in *Spacing-Prozessen* und schließlich durch die Synthesedieser sozialen Güter und Menschen«, sodass das Hervorbringen von Raum etwas ist, »was wir täglich tun und erfahren«.<sup>609</sup> Im Zentrum des Erlebens, Hervorbringens und Aneignens von Raum steht also der Körper, der leibliche und sinnliche Zugänge zum Raumerleben überhaupt erst ermöglicht und der das Hervorbringen von Raum im Handeln, in der eigenen Wahrnehmung. Dieser ist Medium der Raumkonstitution, des Ausdrückens von Anforderungen und Bedürfnissen an den Raum und ist seinerseits selbst raumbezogen und räumlich, da er in den Raum ausgreift und Raum beansprucht.<sup>610</sup>

Michel Foucault stellt seinen Überlegungen zu den Heterotopien als »andere Orte« in einem zweiten Radiobeitrag der Sendung »Culture Française« im Dezember 1966 Gedanken über den »utopischen Körper« gegenüber. Er beschreibt darin den Körper als eine »gnadenlose *Topie*«, als »das ganze Gegenteil einer Utopie«, denn, wie er weiter ausführt, der Körper »ist der absolute Ort, das kleine Stück Raum, mit dem ich buchstäblich eins bin«, also »ganz unausweichlich immer hier und niemals anderswo«.<sup>611</sup> Im Sinne des Leibes ist er der Körper, der ich bin und durch den ich die Welt erfahre, mit dem ich wahrnehme und den ich selbst in somatisch und leiblich spüre und miterlebe. Er ist gleichzeitig Zugang zur Welt und Verortung im Kontext der Welt; ersteres insofern, als dass »ich mich nicht nur bewegen und fortbe-

<sup>605</sup> Foucault, Michel: 2005 [1966], S. 10.

<sup>606</sup> Ebd. S. 16.

<sup>607</sup> Ebd., S. 10.

<sup>608</sup> Hark, Sabine: 2015, S. 156.

<sup>609</sup> Ebd.; siehe auch Löw, Martina: 2001.

<sup>610</sup> Vgl. hierzu Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 185.

<sup>611</sup> Foucault, Michel: 2005 [1966], S. 25.

wegen« kann, sondern ich »auch ihn bewegen, [...] ihn fortbewegen und verlagern« kann.<sup>612</sup> Die Architektur nimmt nicht nur auf den materiellen Körper Bezug, sondern auch auf einen durch sein Empfinden und Erleben bewegten Körper beziehungsweise einen Körper in Bewegung.

Die Körper-Bezüge von Architektur sind vielfältig und reichen von dem Einhausen des Körpers und dem Schutzgeben für den Körper im Grundsatz der Architektur bis hin zur Ähnlichkeit von Architektur und Körper in anthropomorphen Gestaltungsansätzen ebenso wie in Bezug auf die Räumlichkeit und Raumhaltigkeit des menschlichen Körpers. Für den Körper ebenso wie für die Architektur eröffnen sich unterschiedliche Perspektiven, je nach dem ob der Blick auf die Masse oder auf den Raum gerichtet wird. Und nicht nur der menschliche Körper tritt mit der Architektur durch Ähnlichkeit, durch Nutzung oder durch Bewegung und Wahrnehmung in Beziehung, sondern die Architektur selbst ist körperhaft; ein architektonischer, raumhaltiger Körper, Teil eines Stadtkörpers oder objekthafter Baukörper. »Architektur wurde von Heinrich Wölfflin als die ›Kunst körperlicher Massen‹ definiert.«, während Albert Erich Brinckmann sie als »raumplastische Kunst« beschreibt.<sup>613</sup>

»Körper sind in der Architektur das komplementäre Gegenstück zum Raum. Raum lässt sich nur indirekt wahrnehmen; was wir unmittelbar sehen und tasten, was unsere Bewegung lenkt, sind Körper mit ihren unterschiedlichen Formen, Öffnungen und Anordnungen, also Mauern, Wandscheiben, Stützen und Baukörper bis hin zum Baublock und ›Stadtkörper‹.«<sup>614</sup>

Wenngleich das Bezug-Nehmen auf den Körper eine jahrhundertealte Tradition in der Architektur hat, steht ihm doch einige Kritik entgegen. Edmund Burke beispielsweise hält es für einen »gezwungenen Vergleich«, dass die »Maßverhältnisse in der Baukunst von denen des menschlichen Körpers entlehnt« seien und konstatiert, »nichts kann sich weniger gleichen oder auch nur ähneln, als ein Mensch und ein Haus oder Tempel«.<sup>615</sup> Zur Eröffnung der Daidalos-Ausgabe *Bauwerk und Körper* schreibt Gerrit Confurius die Strategie, Bauwerk und Körper zueinander in Beziehung zu setzen, »die jahrhundertlang nicht nur taugte, sondern regelrecht faszinierte«, habe »ausgedient«, wenngleich »die Idee der Menschenähnlichkeit von Architektur« doch auch weiterhin »einen Rest an Attraktivität behalten« habe, da es auch weiterhin ein Anliegen von Architekturschaffenden und Gestalter:innen sei »sich in der Welt wiederzuerkennen«, denn »die Dinge sollen ihrer nützlichen Zurichtung entgegenkommen wollen, der sinngebende Blick möchte erwidert werden«.<sup>616</sup>

Die Gestaltung von menschenähnlichen Architekturen steht damit zwar infrage und doch klingt bereits in der Kürze dieses Einführungstexts an, dass Anthropomorphie in der Architektur weit mehr umfasst, als das reine Gestalten und Bauen nach dem Vorbild des Menschen, sondern dass sie auch Dimensionen der Architektur betrifft, die nicht ohne Weiteres augenscheinlich werden, da die »Versuche zu einer anthropomorphen Architektur« nicht abreißen, wenngleich sie subtiler oder abstrakter werden und sich »zumeist nicht auf den ersten Blick als solche zu erkennen«, denn »während sich die Objektwelt, wenngleich vom Menschen geschaffen, immer mehr zu einer Welt *an sich* verselbständigt, besteht Anthropomorphie auf einer Welt *für den* Menschen«.<sup>617</sup> Diese abstrakteren gegenwärtigen Architekturpositionen hält Confurius zwar für weniger zeichenhaft, als die baugeschichtlichen Vorbilder, betont aber, dass sie aufgrund ihrer »sinnlichen Eindringlichkeit« möglicherweise dem »konventionellen Zeichencharakter der Vorgänger« überlegen seien. Das Ziel, Architektur *für den* Menschen und in menschengerechter, den menschlichen Bedürfnissen und Vorlieben entsprechender Weise zu gestalten, durchdringt bis heute die Anliegen der Architekturpsychologie, die derzeit vermehrt danach strebt diverse und auf individuelle Erlebnis- und Bedürfnisperspektiven eingehende Antworten für die Architekturgestaltung herauszuarbeiten, als auf vermeintlich allgemeingültige Grundsätze abzielen. Zwar sei es, wie Alban Janson und Florian Tigges anmerken, »nicht sicher, ob eine Architektur menschlicher wird, wenn die Körpermaße des Menschen zu ihrem Maßstab gemacht werden«, wohl aber ließe sich sagen, dass die Berücksichtigung der Bedürfnisse und Gestaltungsanforderungen des Menschen und das Einbeziehen seiner sinnlichen, leiblichen und

<sup>612</sup> Ebd.

<sup>613</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 165.

<sup>614</sup> Ebd.

<sup>615</sup> Burke, Edmund: zit. n. Confurius, Gerrit: 09/1992, S. 25.

<sup>616</sup> Confurius, Gerrit in: Daidalos 09/1992, S. 25.

<sup>617</sup> Ebd.

asthetischen Beziehungen zur Architektur, eine dem Menschen zugewandte und am Menschen orientierte Architekturgestaltung befördern; denn »für das räumliche Erleben spielen Maße jedenfalls eine Rolle, allerdings nicht nur durch objektive Messbarkeit, sondern durch das Zusammenwirken mit Wahrnehmungs-, Bewegungsbedingungen und subjektiven Einstellungen.«<sup>618</sup>

Im Erleben von Architektur und dem In-Beziehung-Treten mit ihr durch Aneignung oder Nutzung, Wahrnehmen oder Empfinden, klingen Ähnlichkeitsweisen von Körper und Bauwerk an, die sich nicht an deren äußeren Merkmalen festmachen, sondern an der Wechselwirkung und -beziehung von Ausdruck und Eindruck. Denn »ob wir es bemerken oder nicht, wir begegnen diesem Phänomen [der Ähnlichkeit von Körpern und Bauwerken] doch auf Schritt und Tritt, halb in der Außenwelt, halb in uns selbst«;<sup>619</sup> also einerseits indem wir unseren Körper in der gebauten Lebenswelt wiedererkennen und mit dieser Beziehung treten, andererseits indem wir unseren Körper und unsere leibliches Empfinden als der Architektur ähnlich und als mit dem Raum in Verbindung stehend erleben und durch den Körper mit der Welt – Landschafts- und Stadtraum, Bauwerk und architektonischer Raum – in Resonanz treten. Diese vielfältigen Wechselbeziehungen reichen weit über die unmittelbare Übersetzung physiognomischer, morphologischer oder struktureller Merkmale des Körpers in die Architektur hinaus und nehmen vielmehr leibliche und sinnliche Dimensionen des Körpers sowie sein intersubjektives, soziales und ökologisches Eingebunden-Sein in die Welt und phänomenologische Beobachtung zu Erlebens- und Wahrnehmungsweisen des Körpers in den Blick und schöpfen daraus Erkenntnisse für die Gestaltung von den Erfahrungswelten menschlichen Lebens und Erlebens angemessenen Bauwerken; denn »da wir selbst einen Körper haben und uns mit ihm durch Räume bewegen, bildet die Konfrontation unseres Körpers mit den baulichen Körpern ein unmittelbare konkrete Erfahrung.«<sup>620</sup>

Da »Raumerfahrung durch Körpererfahrung zustande kommt«,<sup>621</sup> eröffnet ein leibliches und somatisches Erspüren des eigenen Körpers erweiterte Zugänge zum Raumerleben, während umgekehrt ein bewusstes Nachgehen der durch Raumerfahrung evozierten körperbasierten Empfindungen und des Raumerlebens die Erfahrung der eigenen Körperlichkeit und des Körper-Seins verstärkt. Im Zentrum dieser Verbindung steht die Bewegung – als physisches Erschließen des Raumes ebenso wie als eine Empfindung des durch den Raum bewegt oder berührt zu sein. Sinnlichkeit, Taktilität und Erleben sind an Bewegung geknüpft, da sich erst darin die Tiefe, die Räume und Zusammenhänge eines architektonischen Gefüges offenbaren. Die ästhetische Erfahrung von Architektur ist demnach immer auch eine Bewegungs- und damit eine Körpererfahrung, wobei die Art der Bewegung bedingt, wie die Architektur erlebt wird und die Architektur den gestischen Impuls für die Bewegung setzt; »Architektur und Bewegung bedingen sich gegenseitig« und »von der räumlichen Struktur des Bauwerks hängt die Bewegung ab, die seine Wahrnehmung erfordert, von der Bewegungsart wiederum, wie es wahrgenommen wird.«<sup>622</sup> Architektur und Körper begegnen einander also im Einwirken und Erleben; in Bewegungen, Gesten und Gebärden. Räumliche Fassung und Bewegungsfigur greifen schlüssig ineinander und der den Raum erschließende, nutzende und bewohnende Körper reagiert auf die Architektur als Impulsgeberin für seine Bewegungen und sein sensomotorisches, sein sinnliches wie physisches, Bewegt-Sein.

---

<sup>618</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 199 f.

<sup>619</sup> Ebd.

<sup>620</sup> Ebd., S. 165.

<sup>621</sup> Ebd., S. 165.

<sup>622</sup> Ebd., S. 36.

## II.1.1 KÖRPER ALS VORBILD

»Ein Körper ist immateriell. Eine Zeichnung, ein Umriss, eine Idee.«<sup>623</sup>

»Körper« unterscheidet sich von »Kopf« ebenso wie von »Glieder« oder jedenfalls »Extremitäten«. Daher ist der Körper der Stamm, der Träger, die Säule, der Pfeiler, der Unterbau des Gebäudes [...].«<sup>624</sup>

Bezugnahmen auf den menschlichen Körper als Vorbild für die Architektur durchziehen die gesamte Baugeschichte und kommen in unterschiedlichen Kulturkreisen vor. Sie verleihen dem jeweiligen Menschen- und Weltbild nachhaltig Ausdruck und manifestiert es in Proportions- und Gestaltungslehren, Bauwerken und Bauelementen. Der Körper und die jeweilige Weltbildvorstellung zur Einbindung des Körpers in den Kosmos werden als Vorbild, Sinnbild oder Idee in die Architektur überführt. Doch auch die Physiognomie, Anatomie und Tektonik des Körpers, seine Körperhaftigkeit und materielle Dichte ebenso wie seine Porosität, Durchlässigkeit und sein In-Beziehung-Treten mit der Umwelt oder das unmittelbare Umformen und Einhausen seiner Gestalt, finden Anklänge in der Architektur und werden mehr oder weniger direkt in die architektonische Gestaltung übertragen. Im Wesentlichen sind es drei Aspekte des Vorbildcharakters, nach denen Architekturen konzipiert werden; erstens Menschenähnlichkeit und Gestaltung nach dem Bild des Menschen, zweitens das Aufgreifen menschlicher Proportionen und drittens – im Sinne der Körperhaftigkeit der Architektur – der architektonische Körper als Entsprechung des menschlichen Körpers.

### MENSCHENÄHNLICHKEIT

Anthropomorphe Anklänge oder direkte Bezugnahmen auf die Gestalt des Menschen finden sich in verschiedenen Ausprägungen zu allen Zeiten der Baugeschichte. Sie sind mancherorts bis heute sichtbar oder treten in archäologischen Grabungen zutage und geben Aufschluss über die darin verbaulichten Welt- und Menschenbilder ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Wie Reinhard Herdick beschreibt, lassen sich »in einigen Ethnien [...] innerhalb der urbanen Kultur noch anthropomorphe Bezüge zu Architektur und gebautem (Lebens-)Raum aufzeigen«,<sup>625</sup> die auf animistische und mythologische Wert- und Weltvorstellungen sowie den menschlichen Körper oder die Figuren von Götzen und Gottheiten Bezug nehmen. So kann »hinter Architektur und Raum als (anthropomorphem) Bedeutungsträger animistisches Gedankengut gesehen« und nachvollzogen werden; »es handelt sich vielfach um »begehbare« Modelle der mythologisch ausgerichteten Weltordnung, des Kosmos«. <sup>626</sup> Diese architektonisch-baulichen Übersetzungen von Welt- und Menschenbildern reichen von sehr konkreten, formalen Übertragungen und figürlichen Nachbildungen bis hin zum Übersetzen des menschlichen Körpers in abstrakte Formen-, Gestalt- und Proportionslehren. Jan Pieper stellt das Aufgreifen von Aspekten des menschlichen Körpers in der Architektur als eine »Grundgegebenheit der Architektur« vor, denn alle Baukunst sei, wie er weiter ausführt, »nach dem Bilde oder Gleichnis des menschlichen Körpers gestaltet, wenn auch selten in wortwörtlicher Wiedergabe anthropomorpher Formen«, sondern vielmehr »in verhaltenen körperhaften Anspielungen«. <sup>627</sup> Wobei diese Bezugnahme, wie er weiter ausführt »in den klassischen Epochen der Architektur immer in Übersetzung der kanonischen Maßverhältnisse der idealen menschlichen Figur in das Proportionssystem des Bauentwurfs« erfolgte und somit das Prinzip der Menschenähnlichkeit in ein abstrahiertes System der Proportionslehre überführte. <sup>628</sup> Dabei steht die Idealisierung des Körpers und seiner Übersetzung in Gestalt- und Proportionslehren im Vordergrund, da ihr Aufgreifen in der Architektur Körperideale und idealisierte Körper baulich verfestigt und manifestiert; »der Mensch im/als Kosmos« wird zum Thema« der Architektur. <sup>629</sup>

<sup>623</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 5«, 20017 [2000], S. 8.

<sup>624</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 39«, 20017 [2000], S. 20.

<sup>625</sup> Herdick, Reinhard, in: Daidalos 09/1992, S. 26.

<sup>626</sup> Ebd.

<sup>627</sup> Pieper, Jan, in: Daidalos 09/1992, S. 31.

<sup>628</sup> Ebd.

<sup>629</sup> Herdick, Reinhard, in: Daidalos 09/1992, S. 26.

Die wohl prägnanteste und meist verbreitete Reminiszenz des Körpers bilden anthropomorphe Stützen, welche die antike und neuzeitliche Baugeschichte durchziehen, wie beispielsweise im 2. Jahrtausend vor Christus die ägyptischen Sistrumsäulen oder Hathorpfeiler, »die anstelle eines Kapitells einen viergesichtigen weiblichen Kopf trugen oder der sich um Mitte des 6. Jahrhunderts in Griechenland herausbildende Stützentypus der anthropomorphen Stützfigur«, wobei die Karyatiden als Stützfiguren »in Frauengestalt« fortan namensgebend sein sollten für die gesamte Gattung anthropomorpher Stützen.<sup>630</sup> Mit den Karyatiden findet die »latente Anthropomorphie der Säule, die in den typologischen Ableitungen, in den Begründungen der kompositorischen Elemente und in konkreten Bemessungs- und Proportionierungsempfehlungen der Architekturtheorie immer mitgedacht« waren, eine explizite Form. Darüber hinaus beschränkt sich die Menschenähnlichkeit der Karyatiden mitunter nicht nur auf die proportionalen oder formalen Aspekte, sondern spricht, wie es in den Beobachtungen aus Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* anklingt, auch eine gewisse Lebendigkeit an. Aus Benjamins Ausführungen wird deutlich, dass er diese irdenen, steinernen Frauenfiguren als lebendige Körper auffasst. Er sagt ihnen nach, dass sie zeitweise aus ihrem Platz in der Fassade heraustreten und sich an die Wiege seiner Kindheit begeben könnten. Als menschengleiche Wächterinnen tragen sie maßgeblich zur Geborgenheit der Zwischen- und Schwellenräume jener Kindheitserinnerungen bei. Denn, so Benjamin, »die Karyatiden, die die Loggia des nächsten Stockwerks trugen, mochten ihren Platz einen Augenblick verlassen, um an dieser Wiege ein Lied zu singen, das zwar nichts enthielt, was später auf mich wartete, dafür jedoch den Spruch, durch den die Luft der Höfe mir auf immer berauschend blieb«. <sup>631</sup> Aus dieser animistischen Vorstellung des mit Leben erfüllten Hauses treten die Frauengestalten der Karyatiden besonders hervor. Sie geben Anlass für eine lebendige, mit Gefühlen der Geborgenheit und Zugehörigkeit verbundenen Architekturauffassung; »und es ist eben diese Luft, in der die Bilder und Allegorien stehen, die über mein Denken herrschen wie die Karyatiden auf der Loggiahöhe über die Höfe des Berliner Westens«. <sup>632</sup> Sie sind die Gestalten, die es Benjamin erlauben, eine besondere Verbindung mit diesem Haus aufzubauen, die über die eigentliche Architektur hinausreicht und so etwas wie den sprichwörtlichen guten Geist, oder die Wesen des Hauses einschließt und Anlass dazu gibt, eine zwischenmenschliche Empfindung in die Architektur zu projizieren.

Das Interesse des Menschen daran sich in der Architektur wiederzufinden, bezieht sich keineswegs nur auf formale und morphologische Ähnlichkeiten, sondern spricht insbesondere das Hineindeuten von Lebendigkeit, Beweglichkeit und Dynamik in ein Bauwerk an. Das Gebäude als menschenähnliches Gegenüber und Pendant des Menschen knüpft an »jenes Wechselspiel der Abstraktion belebter Figuren und der Belebung abstrakter Formen« an, »das so wesentlich die Griechische Kunst aller Gebiete bestimmt«, wie Jan Pieper sagt.<sup>633</sup> Über die konkret figürliche Nachbildung des Menschen hinaus, finden sich zahlreiche abstrahierte Anklänge, welche die Proportionen des Körpers, seine Abmessungen und mathematischen Verhältnismäßigkeiten, seine Figur und Gestalt oder seinen Ausdruck und sein Gesicht betreffen. Einige davon intensiv etymologisch und terminologisch in Grundbegriffen der Architektur verankert. Architekturtypologisch und städtebaulich finden sich derartige Anklänge an das Vorbild des Körpers, wenn von Gebäudeschenkeln, dem Bauch eines Gebäudes oder dem Kopfbau eines städtebaulichen Ensembles die Rede ist. Die Fassade, als Gesicht des Hauses, ist sprachlich vom lateinischen »*facies*« abgeleitet und »bezeichnet die dem Außenraum zugewandte Außenwand eines Gebäudes« und »seine anthropomorphe Herkunft [...] auf verschiedene nahliegende Analogien« verweise, wie Alban Janson und Florian Tigges sage, »die sich alle darauf beziehen, was die Fassade einem Außenstehenden gegenüber mitteilt«. <sup>634</sup> Ebenso wie Gesicht und Mimik Stimmungen, Charakteristiken und Gefühle zum Ausdruck bringen und somit innere Empfindungen und Eigenheiten nach außen kehren, gibt die Fassade Aufschluss über den Ausdruck eines Gebäudes zu seiner Umgebung und gewährt Einblicke in das Innere des Hauses, welches sich mit der Fassade zumindest teilweise zum Außenraum artikuliert, denn »die raumbildende Aufgabe der Fassade« ist nicht von »ihrer Mitteilungsfunktion« nicht zu trennen.<sup>635</sup> Inwieweit und in welcher Weise sich die Fassade eines Gebäudes zu seinem umgebenden Kontext öffnet, offenbart wie stark In-

<sup>630</sup> Pieper, Jan, in: *Daidalos* 09/1992, S. 31.

<sup>631</sup> Benjamin, Walter: 2020, [1987]

<sup>632</sup> Ebd.

<sup>633</sup> Pieper, Jan in *Daidalos* 09/1992, S. 31; vgl. Schmidt, Evamaria: 1982, S. 88.

<sup>634</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 98.

<sup>635</sup> Ebd.



nen- und Außenraum miteinander verwoben sind und lässt bereits von außen erahnen, wie das Innere des Gebäudes gestaltet ist; »die Fassade kündigt den Innenraum an, initiiert den Eintritt und bereitet hier bereits auf das vor, was man später im Inneren erfährt«. <sup>636</sup>

Das Aufgreifen assoziativer Verknüpfungen von Fassaden und Gesichtern sowie die Deutung unterschiedlich gestalteter Fassaden und Gebäudeöffnungen anhand von qualitativen Charakterisierungen, die ebenso die Lesart unterschiedlicher Gesichtszüge betreffen könnten, findet sich Kultur- und baugeschichtsübergreifend überall auf der Welt; »die latente Gesichtsähnlichkeit der Fassaden, die Augenähnlichkeit der Fenster, das Verschlingende der Türen und Tore, all das wird über alles Trennende der Kulturen und Epochen hinweg immer wieder in konkret anthropomorphe Physiognomien und Organgestalten übersetzt«. <sup>637</sup> Die menschengemachte, gebaute Umwelt bildet oft eine Entsprechung des Menschen; sie gibt Anlass dazu, die Spuren derer, die sie erdacht und gemacht haben, darin wiederzuerkennen, den eigenen Körper als ihr Vorbild zu begreifen oder die Architektur als Körpererweiterung und Einhausung des Körpers aufzufassen. Die Assoziationen und Deutungen, mit der wir Architekturen mitunter belegen – und in der Geschichte des Bauens weit intensiver belegt haben, als seit der Moderne und in unserer Gegenwart – offenbaren, inwieweit wir uns selbst in dieser Umwelt wiederzuerkennen bedürfen. »Die Erfahrung des Betrachtens bildender Kunst« beinhaltet, wie Siri Hustvedt sagt, stets »eine Art Spiegelung, die bewusst sein kann, aber nicht notwendigerweise muss«. <sup>638</sup> Das Betrachten von Artefakten und Kunstwerken ist also mit einer Suche nach dem Sich-Wiederfinden und Sich-Erkennen in der Welt verbunden. Ebenso belegt sie ein Bezeugen der Anwesenheit anderer Menschen und ihres Tuns, denn »diese reflexive Qualität ist da, weil wir an dem, was vom schöpferischen Akt eines Menschen übrig geblieben ist teilhaben und durch das künstlerische Objekt in das Drama des Selbst und des Anderen hineingezogen werden«. <sup>639</sup>

Für die Architektur gilt das in verschiedener Weise: Einerseits, indem die Architektur nach dem Vorbild des Körper gebaut ist und ein konkretes, figürliches Wiedererkennen ermöglicht. So, wie wir es aus der Kunst kennen, wenn Malereien oder Skulpturen konkret und naturgetreu genug sind, dass wir darin tatsächlich menschliche Züge erkennen. Andererseits – so wie Siri Hustvedt es für die abstrakte Kunst beschreibt – erkennen wir die Anwesenheit des Menschen darin, dass ein Werk menschengemacht ist; <sup>640</sup> im Duktus der Pinselführung oder der Scharrierung des Steins, oder – im Fall der Architektur – in der Größe bestimmter Bauelemente, die zum Körper in Relation stehen oder, genereller gesprochen, der Handwerklichkeit des Bauens; besonders dann, wenn ihm eine erkennbare Handwerklichkeit eigen ist und es nicht auf industriellen Fertigungsweisen beruht. Außerdem besteht Gelegenheit zu einem Sich-Wiedererkennen in der Architektur, wenn diese in besonderer Weise zu den Sinnen spricht, oder es ermöglicht ein Bauwerk als Entsprechung, Umraum und erweiterte Hülle des menschlichen Körpers aufzufassen.

Menschenähnlichkeit und anthropomorphe Nachformungen finden sich auf allen Maßstabsebenen und »ein beschreibender Katalog architektonischer Anthropomorphie würde [sich] sinnvollerweise von den Typen und Elementen der Architektur, die menschengestaltig sein können« bis hin zum »Gesamtgefüge« entwickeln und so die »enorme Vielfalt anthropomorpher Phänomene nach ihrem Auftreten im Detail, an Stützen und Öffnungen, in der Fassadenbehandlung insgesamt, am Baukörper oder im Innenraum und schließlich im Grundrissgefüge betrachten«, wie Jan Pieper sagt. <sup>641</sup> Sinngemäß hieße das auch, sich von den konkreten baulichen Nachformungen des Menschen hin zu immer stärkeren Abstraktionen der Gestaltähnlichkeit hin zu proportionalen, strukturellen Körperähnlichkeiten zu entwickeln oder die Körperhaftigkeit und das Verhältnis von Masse und Raum in den Blick zu nehmen und die Architektur als architektonischen Körper entsprechend der Gliederung, der Verbindung von innen und außen und der Vielteiligkeit und geschützten Raumhaltigkeit im Inneren entsprechend des menschlichen Körpers zu entwickeln.

Weiter gibt es zahlreiche Ansätze die Architektur als ein Umformen des Körpers und ein Gehäuse, im Sinne eines Exoskeletts für den menschlichen Körper aufzufassen und so den eigenen Körperraum um

---

<sup>636</sup> Ebd., S. 99.

<sup>637</sup> Pieper, Jan in Daidalos 09/1992, S. 31.

<sup>638</sup> Hustvedt, Siri: 2015 [2010], S. 442.

<sup>639</sup> Ebd.

<sup>640</sup> Ebd.

<sup>641</sup> Pieper, Jan, in: Daidalos 09/1992, S. 34 f.

architektonische Raumkörper zu erweitern. Aus dem Aufgreifen von Menschenähnlichkeit und dem Gestalten nach Vorbild des Menschen hat sich zunehmend ein Anspruch des Planens nach den Handlungs-routinen und Praktiken der Menschen entwickelt; und schließlich das Bestreben zum Planen, Gestalten und Bauen nach den Bedürfnissen und dem Raumerleben des Menschen.

## PROPORTION

Die Menschenähnlichkeit von Architektur muss sich nicht zwingend am Aufgreifen der konkreten Erscheinung festmachen sondern zeigt sich auch in körperbezogenen Maßsystemen und Proportionen.<sup>642</sup> Dabei kann die Architektur entweder unmittelbar auf die Proportionalität des Körpers Bezug nehmen, oder die Proportionen der Architektur wirken in bestimmter Weise auf den Körper ein. Letzteres beschreibt die Choreografin Sasha Waltz als eine besondere Form der Dynamik und einen qualitativen sinnlichen Eindruck und Bewegungsimpuls, der durch die Architektur evoziert wird.

»Räume bündeln Kräfte, je nachdem wie die Proportionen ausgerichtet sind. Mit solchen Fragen hat sich etwa die sakrale Architektur schon immer beschäftigt. Wie Räume Harmonie oder auch das Gegenteil davon herstellen können, das hat etwas sehr Körperliches, das spricht zu uns.«<sup>643</sup>

Was Sasha Waltz als »Kräfte« beschreibt, die in der Architektur wirksam sind, findet sich in der Architekturtheorie in Konzepten der Harmonielehre wieder. Im Zentrum steht dabei häufig der Aspekt der Proportion als eine mathematisch begründete Systematik, die den Maßen, der Gliederung und den Größenverhältnissen der architektonischen Elemente im Einzelnen und der Architektur in ihrer Gesamtheit eine relative Logik verleiht. Wie stark Proportionen in der Architektur thematisiert werden, ist von dem jeweiligen Zeitgeist der Architekturdisziplin abhängig; doch es wäre zu kurz gegriffen anzunehmen, dass die Proportion als architektonisches Thema seit der Moderne aufgegeben worden sei.

Im Gegenteil, so beschreibt etwa Bruno Taut die Architektur als »Kunst der Proportion«,<sup>644</sup> Le Corbusier entwickelt mit dem *Modulor* eine auf menschlichen Maßen basierende Harmonielehre und das »Architektonische« lässt sich »in einem sehr allgemeinen, nicht unbedingt räumlichen Sinne [als] Verhältnismäßigkeit« beschreiben,<sup>645</sup> oder in den Worten Donald Judds als ein Ausdruck der »sichtbar gemachten Vernunft«.<sup>646</sup> Bemerkenswert ist dabei, dass es – so wie Sasha Waltz es anhand der Wirkung der Architektur beschreibt – auch ein zentrales Bestreben des Architektorentwurfes war, gestalterische Harmonie anhand von geometrischen Proportionen zu entwickeln, die es ermöglichen das Kleine im Großen oder das Einzelne in der Vielzahl der Elemente wiederzufinden. Eine der besonders oft bemühten Ausgangslagen für das Herauskristallisieren harmonischer Proportionssysteme ist der menschliche Körper. Neben anderen Beispielen der mathematischen Strukturen der Natur, wie sie beispielsweise die Fibonacci-Folge oder die rechnerischen Überlegungen zum Goldenen Schnitt bilden, sind es außerdem die Proportionen des menschlichen Körpers, die exemplarisch für das Entwickeln von Proportionssystemen herangezogen werden. Das wohl bekannteste Beispiel der Kunstgeschichte für das Erfassen menschlicher Proportionen stellt wohl Leonardo da Vincis »vitruvianischer Mensch« dar, der die geometrischen Grundsätze und die konkrete Physiognomie des menschlichen Körpers im Bildnis eines jungen Mannes vereint.

Nach dem Beispiel des Körpers zu bauen, kann also in abstrahierter Weise bedeuten, die Geometrie und Proportion des Körpers für das Bauen zugrunde zu legen: Kirchengrundrisse nach der Proportion des Menschen, wie sie die Zeichnungen von Pietro Cantaneo zeigen, Kapitelle, deren Proportionen der Gliederung menschlicher Gesichter nachvollzogen sind, wie die Zeichenstudien von Francesco di Giorgio Martini nahelegen, oder die Sequenzierung des menschlichen Körpers zu Maßsystemen, die einer inneren Logik folgen, aus der sich die Proportion der einzelnen Glieder zur Gesamtheit des Körpers herleiten lässt.<sup>647</sup> Neben der geometrischen Bezugnahme zeigt sich in derartigen Übertragungen überdies eine Korrelation des Menschen- und Körperbildes mit einer proportional dementsprechenden Architekturvorstellung. Gestreckte oder gedrungene Körper, feingliedrige oder kompakte Gesichtsformen, filigrane oder

<sup>642</sup> Zur Maßstäblichkeit der Architektur vgl. III.1.2 KÖRPER ALS MASSSTAB.

<sup>643</sup> Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 11 f.

<sup>644</sup> Taut, Bruno zit. n. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 240.

<sup>645</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 240.

<sup>646</sup> Judd, Donald zit. n. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 240.

<sup>647</sup> Vgl. hierzu: Naredi-Rainer, Paul von, in: Daidalos 09/1992, S. 64–71.

muskulöse Körper bilden unterschiedliche geometrisch-proportionale Grundlagen, aus denen wiederum verschiedene Formcharaktere der Architektur gefolgert werden. Zumeist sind es idealisierte Körpervorstellungen, die als Grundlage der Körpergeometrie herangezogen werden und die somit idealtypische, normative Körpervorstellungen in der Architektur verankern. Diese Proportionen können sowohl zwei- als auch dreidimensionale Aspekte der Architektur betreffen; »als Maße, deren Verhältnis die Proportion ausmacht, wurden traditionell meist Flächenmaße [...] herangezogen [doch] für das räumliche Erleben ausschlaggebend sind [...] die Maßbeziehungen in der dritten Raumachse.«<sup>648</sup>

Alban Janson und Florian Tigges machen deutlich, dass sich jedoch die Erlebbarkeit von Proportionalität in der Architektur maßgeblich an der Räumlichkeit und Körperhaftigkeit der miteinander in Relation gesetzten Elemente festmacht:

»Unser Raumgefühl wird nur dann berücksichtigt, wenn die Raumlänge und -breite mit der Raumhöhe in Beziehung treten [...]. Erst durch die Übertragung der Maßverhältnisse von einer Geometrie der Fläche zu einer von Körpermassen und Raumvolumen werden auch maßliche Bezüge zwischen Gebäuden, Innenräumen und dem Raum der Stadt kontrollierbar. [...] Proportionen werden jedoch nicht nur als durch analysierendes Abschätzen der jeweiligen Maße, sondern auch als unmittelbarer Ausdruck der Form erlebt. Durch geeignete Maßverhältnisse lassen sich nicht nur »gute« Proportionen erzielen, sondern auch eine unterschiedliche Dynamik des Formcharakters und eine bestimmte räumliche Gestik, die wiederum zur Atmosphäre einer Situation beiträgt. Bestimmte Maßverhältnisse von Bauteilen, wie Wänden oder Bodenfeldern, und Raumvolumen drücken ruhende Kompaktheit aus, andere suggerieren vertikale oder horizontale Bewegung.«<sup>649</sup>

Die Proportionen der Architektur sind also – wenn sie räumlich oder körperhaft, also dreidimensional komponiert sind – prägend für den Formcharakter und Ausdruck der Architektur. Dabei können sowohl die gesamte Architektur als auch einzelne Räume oder Baukörper derselben etwa zentrisch oder gerichtet, gleichförmig oder besonders hoch, schlank oder lang, aber auch flach, gedrungen oder eng sein. Da unterschiedlich proportionierte Architekturen verschiedene Raumeindrücke evozieren, hat Theodor Fischer »emotionale Ausdruckswerte« mit bestimmten Proportionen und dem damit jeweils verbundenen Formcharakter in der Architektur assoziiert; »liegende Formate beschreibt er, je nach Maßverhältnis, etwa als demütig, behaglich, ruhig, stehende Formate als stark, stolz oder übermütig.«<sup>650</sup>

Wie bereits aus der eingangs widergegebenen Beobachtung Sasha Waltz' deutlich wird, handelt es sich bei den sinnlich erlebbaren Charakteristiken der Proportionen von Architektur um ganzheitliche, den architektonischen Raum oder Körper betreffende Erfahrungen. Wenngleich auch die Proportionalität einzelner architektonischer Elemente wahrnehmbar ist, – so wie beispielsweise »Rechtecke gleicher Proportion als ähnlich wahrgenommen« werden und »Proportionalität [auch] heißt [...], dass sich im Bauwerk eine Grundform wiederholt, wobei die einzelnen Bauwerksteile in Form und Anordnung ähnliche Figuren bilden oder die Hauptfigur eines Bauwerks in seinen Unterabteilungen wiederkehrt«<sup>651</sup> – manifestieren sich der Formcharakter und die damit verbundene räumliche Gestik und Bewegungssuggestion der Architektur doch durch den Gesamteindruck ihrer räumlichen oder körperhaften Proportion.

Den Begriff des Formcharakter führen Alban Janson und Florian Tigges für die Benennung der »Ausdrucksfunktion von einzelnen baulichen oder räumlichen Elementen« ein und stellen ihn dem Begriff der Atmosphäre gegenüber, die »wiederum den Ausdruck und Charakter der ganzen architektonischen Situation« beschreibt, wobei »Formcharaktere [...] Bestandteile von Atmosphären [sind]«.<sup>652</sup> Formcharaktere werden durch »Formeigenschaften« konstituiert, die in vielem mit den Proportionen in Zusammenhang stehen. Außerdem sind sie eng mit der räumlichen Gestik verbunden, durch die »wir in unserem eigenen Verhalten angesprochen und zu einer performativen Reaktion angeregt werden«.<sup>653</sup> In diesem Sinne sind Architekturen »analog zum Verständnis von Gesten als Körperbewegungen« imstande »etwas auszudrücken« und »gestisch zu kommunizieren«, also »Bewegungssuggestionen« zu geben, sodass »bestimmte

<sup>648</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 241.

<sup>649</sup> Ebd., S. 242.

<sup>650</sup> Ebd.

<sup>651</sup> Ebd., S. 241.

<sup>652</sup> Ebd., S. 110f.

<sup>653</sup> Ebd., S. 132.

Bewegungen uns als Eigenschaften der Form selbst« erscheinen.<sup>654</sup> Architekturen sind im Sinne dieser Definition Impulsgeberinnen für die sich darin vollziehenden Bewegungen und treten durch ihren Ausdruck mit den (Inter-)Aktionen der Menschen in Beziehung. Die Proportion und Gestalt des architektonischen Raums ist dabei besonders markant für die räumliche Gestik, die wir spüren und aufnehmen, und durch die wir in besonderer Weise angeregt sind darauf zu reagieren, wie »ihre Proportionen ausgerichtet sind«<sup>655</sup> und auf uns einwirken.

Wir sind geneigt, in den Architekturen selbst eine räumliche und raumbezogene Gestik auszumachen und erleben »längliche Gebäude, die sich strecken, bauchige Formen, die sich ausdehnen, Bauwerke, die sich öffnen, nach einer Seite ausrichten, zu anderen Gebäuden hinwenden oder mit ihnen in Dialog treten« und schreiben somit den Architekturen selbst eine gewisse Aktivität und Handlungsfähigkeit zu. Umgekehrt treten wir selbst mit dieser wahrgenommenen Gestik der Architektur in Beziehung, da sie »womöglich eine adäquate Erwidern durch unser Handeln hervorrufen kann« und uns einlädt, auf ihre Bewegungssuggestion zu reagieren und so »einem dynamischen Impuls zu folgen, mit dem eine baulich-räumliche Situation unsere Bewegung vorzeichnet oder eine bestimmte Haltung empfiehlt«. <sup>656</sup> Ein Sich-Wiedererkennen in der Architektur vollzieht sich also auch in Bezug auf die Gestik, die einerseits aus der Proportion, dem Formcharakter und der Bewegungssuggestion der Architektur spricht und die andererseits in damit korrespondierenden Bewegungen, Gesten und Haltungen der die Architektur Erlebenden, der sie durchschreitenden und nutzenden Personen eine körperliche Entsprechung findet, »indem wir selbst uns in einer durch die räumlichen Bedingungen vorgezeichneten Weise [...] bewegen«. <sup>657</sup>

In diesem Sinne bestehen Menschenähnlichkeit oder ein Ansprechen menschlicher Wahrnehmung und Handlung durch die Gestik der Architektur, die sich ebenfalls maßgeblich durch die Gebäude- und Raumproportion oder Körperhaftigkeit ausdrückt, zu der wir uns selbst körperlich und räumlich verhalten. Dieses Zusammenspiel von Raum und Körper, Leere und Masse, das in bestimmter anteiliger Verhältnismäßigkeit und geometrischer Proportion steht, bildet eine der grundlegenden Wechselbeziehungen von Bauwerk und Körper – in Bezug auf den menschlichen Körper ebenso wie hinsichtlich der Körperhaftigkeit der Architektur.

## KÖRPERHAFTIGKEIT

Nicht nur die Gestalt und Form des menschlichen Körpers werden als exemplarische Vorbilder für die Architektur herangezogen, sondern auch seine Körperhaftigkeit und materielle Verfasstheit prägen lange das Architekturverständnis, denn »Bauwerke zu errichten und als körperhafte Objekte zu gestalten, galt in der Geschichte lange Zeit als Hauptaufgabe der Architektur, bevor die Gestaltung von Raum diese Rolle übernahm«. <sup>658</sup> Diese veränderte Architekturvorstellung – die Verschiebung von Körperhaftigkeit zu Räumlichkeit – kommt ihrerseits in anderen Körperbildern zum Ausdruck. Denn auch der menschliche Körper kann nicht nur als materiell und abgeschlossen, sondern ebenso als durchlässig und porös, raumhaltig und raumgreifend, als Filterkörper und Hülle begriffen werden, sodass auch hier der Raum und das Immaterielle in den Vordergrund rückt.

Schlussendlich ist es gerade das Verhältnis von Materie und Raum, das Architektur auszeichnet; »Architektur ist ein Wechselspiel von Masse und Hohlraum, voll und leer, Körper und Raum«, so Alban Janson und Florian Tigges. Eben darin liegt eine Körperhaftigkeit der Architektur, die als unmittelbare Entsprechung unseres Körpers zu verstehen ist, begründet: Unterschiedliche Wahrnehmungsperspektiven offenbaren auch unseren Körper sowohl als materiell als auch als immateriell, nehmen die Physis unserer Knochen, Organe, Muskeln, Gewebe, Bändern, Sehnen und der Haut in den Blick oder fassen ihn als Hülle auf, deren innere Räume von der Luft des Ein- und Ausatmens, den Flüssigkeiten des Körpers, den Kreisläufen von Wasser, Blut und Lymphe, den ihrerseits raumhaltigen Organen gefüllt sind und die den Körper als ein räumliches Gefäß offenbaren. <sup>659</sup>

---

<sup>654</sup> Ebd.

<sup>655</sup> Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela: 2008, S. 11.

<sup>656</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 132.

<sup>657</sup> Ebd., S. 133.

<sup>658</sup> Ebd., S. 165.

<sup>659</sup> Vgl. hierzu Neimanis, Astrida: 2017; zum Konzept des Körpers als Gefäß, Tasche und Hülle.

Wird dieser letztere, raumhaltige Körper als Vorbild der Architektur herangezogen, resultieren daraus ganz andere Architekturtypologien als jene, die der Physis, Struktur und Proportion eines materiellen Körpers folgen: In dieser Vorstellung eines raumhaltigen, filigranen Körpers kommt der Haut besondere Bedeutung zu. Es sind bespannte, zeltartige Architekturen, die eine solche Körpervorstellung aufgreifen. Im Inneren eine feingliedrige tektonische Konstruktion, mit linearen Abspannungen stabilisiert – im übertragenen Sinne eine Entsprechung des Skeletts und der Sehnen – umhüllt oder segmentiert durch die Bespannung mit feinen Membranen – der Haut und den inneren Häuten des Körpers entsprechend. Genereller gesprochen, findet sich also eine gewisse Körperhaftigkeit und Körperähnlichkeit findet sich im Bauen nach dem Vorbild der Natur und dem Aufgreifen organischer Strukturen und der Tektonik anatomischer Gefüge, sei es, in Bezug auf deren Masse und Materialität, oder bezogen auf ihre Raumhaltigkeit, Filigranität und Durchlässigkeit.

Ein weiterer Aspekt der Körperhaftigkeit von Architektur liegt also darin begründet, dass Bauwerke selbst als architektonische Körper aufgefasst werden; je nach Maßstab der Betrachtung als massive oder raumhaltige Körper, beispielsweise als Baukörper einer städtebaulichen Setzung oder als architektonische Körper, die Innenräume beinhalten, bei denen es sich, je nach Gestaltung dieser Architektur, mitunter ihrerseits um in den übergeordneten Körper der Architektur eingestellte körperhafte Einbauten handelt. Der erste Aspekt wird anhand des Figur-Grund-Prinzips deutlich, wenn also Architekturen aufgrund ihrer Körperhaftigkeit aus dem Fond des Stadtraums hervortreten. Der zweite offenbart die Architektur als Raumkontur und Hülle, die in sich ein räumliches Gefüge aufnimmt, oder sich in deren Masse, dem Prinzip des Poché folgend, räumliche Ausweitungen ergeben.

Doch ebenso wie der menschliche Körper nicht nur im Inneren raumhaltig ist, sondern auch nach außen raumbezogen oder raumgreifend ist, besteht auch für die Architektur ein sogenanntes »Raum-Körper-Kontinuum«,<sup>660</sup> das die innere wie äußere Räumlichkeit architektonischer Körper beziehungsweise die nach innen und außen ausgerichtete Körperhaftigkeit architektonischer Räume beschreibt; »Der Körper wendet sich als konvexe Figur nach außen, der Raum als Figur dagegen konkav nach innen [...], Baukörper enthalten im Inneren Räume und bilden zugleich mit anderen Baukörpern auch nach außen hin Räume.«<sup>661</sup> Alban Janson und Florian Tigges machen anhand des Raum-Körper-Kontinuums außerdem deutlich, dass unterschiedliche Maßstäbe – der Gestaltung ebenso wie der Betrachtung – mit verschiedenen Ausdrucksformen der Räumlichkeit und Körperhaftigkeit der Architektur sind und machen deutlich, wie sich die Grenzen zwischen außen und innen, öffentlichem und privatem Raum je nach eingenommener Perspektive immer wieder verschieben.

»Der Stadtkörper ist auf einer oberen Maßstabsebene die Figur, die vom Außenraum der freien Landschaft umgeben ist [...]. Auf einer niedrigeren Maßstabsebene bilden Garten, Platz und Straße den Außenraum, der dem Körper eines Gebäudekomplexes, etwa eines Baublocks oder freistehenden Monuments, als Hintergrund dient. Innerhalb dessen wiederum bildet der Hof den Außenraum, der dem einzelnen Baukörper oder Bauteil gegenübersteht. Innerhalb des Hauses setzt sich die Sequenz fort, wenn durch Inkorporation und Inversion einzelne umbaute Raumgruppen als körperhafte Massen sich mit Leerräumen abwechseln. Die einzelnen umschlossenen Räume und Raumkomplexe in ihren verschiedenen Dimensionen treten immer zugleich als körperhafte Massen auf und miteinander in Beziehung. Beim Durchqueren der Stadt wechselt der Passant von Maßstab zu Maßstab zwischen Körpern und Räumen.«<sup>662</sup>

Diese Schilderung der unterschiedlichen Körper- und Räumlichkeiten von Architektur und Stadt findet eine direkte Entsprechung in den verschiedenen Raum- und Körperweisen des menschlichen Körpers, die sich aus den verschiedenen Perspektiven des Körpers ergeben. Hierin wird deutlich, dass die verschiedenen möglichen Auffassungen des Körpers nicht nur mit unterschiedlichen, ihnen jeweils entsprechenden, Architekturkonzeptionen verbunden sind, denen sie als Vorbild dienen, sondern dass ebenso die gesamte Komplexität ihrer Vielschichtigkeit und Ambivalenz eine Entsprechung in der Architektur findet.

Es sind also nicht nur die Form, der Umriss oder die Proportion des menschlichen Körpers, die als Vorbilder der architektonischen Gestaltung herangezogen werden; vielmehr ist die Körperhaftigkeit der Ar-

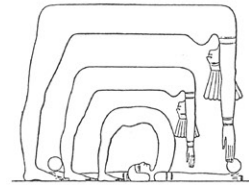
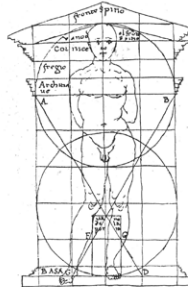
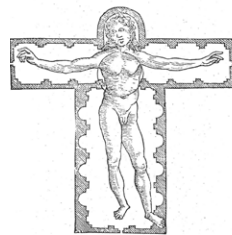
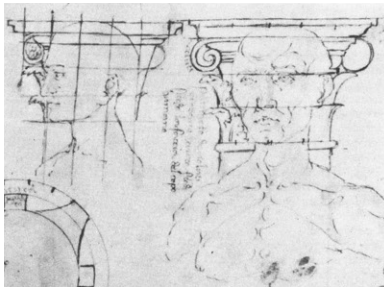
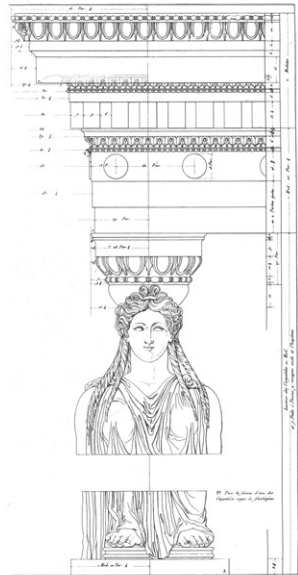
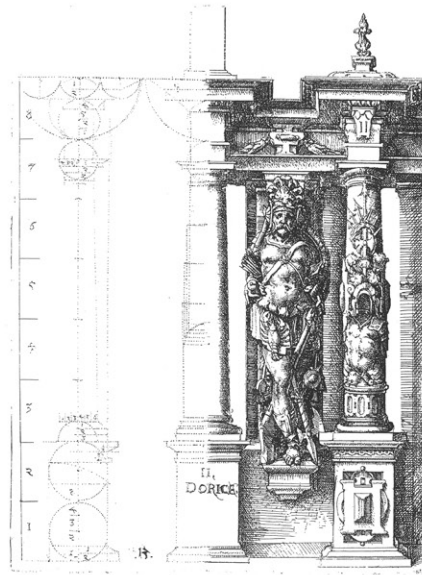
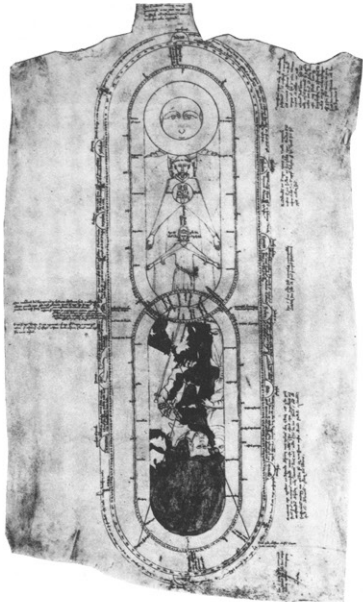
<sup>660</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 250.

<sup>661</sup> Ebd., S. 250f.

<sup>662</sup> Ebd., S. 251.

chitektur jener des Menschen gerade in der Vielfalt ihrer unterschiedlichen Facetten ähnlich. Während also der Gedanke eines Formkörpers als Grundlage für die Architektur – wie beispielsweise mit dem Umformen der Körperform im Kirchengrundriss geschehen – die Architektur als Einhausung und (formale) Raumkontur des Körpers auffasst, eröffnet das Poché als subtraktives Prinzip der Raumbildung die Vorstellung eines architektonischen Körpers als Massekörper, in dessen Inneren sich Räume aufweiten – so wie sich im menschlichen Körper mit jeder Einatmung die Bronchien öffnen, die Lungenflügel blähen, der Brustkorb sich weitet, das Zwerchfell gedehnt wird, sich die Bauchdecke hebt und so weiter. Im übertragenen Sinne ist der Körper also nicht nur formales Vorbild, sondern auch exemplarisch für die architektonischen Prinzipien der Raumbildung und findet verschiedene Entsprechungen in der Körperhaftigkeit der Architektur – sei sie massiv, materiell und raumhaltig oder ein filigranes, von Häuten bespanntes leichtbauliches Tragwerk.





Abbildungen sämtlich abgedruckt in »Körper und Bauwerk / Body and Building«, Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur, Band 45, 15. September 1992. Zit. n. ebd., oben von links nach rechts: S. 43, 67, 32, unten von links nach rechts: S. 62, 67, 42.



## PALIMPEST MENSCHLICHER UND ARCHITEKTONISCHER FIGUREN

Der Körper als Vorbild findet sich in Figurationen von Stadtgrundrissen, Gebäudeensembles und Bauteilen wieder. Das können die Gestalt oder das Gesicht des Menschen sein, welche die Proportion, Gliederung oder Form von Architektur und Stadt prägen und sich in abstrahierter Weise darin widerspiegeln, oder sehr konkrete Nachformungen des Körpers, die menschliche Figuren in der Architektur integrieren, wie es am Beispiel der Karyatiden besonders deutlich wird.

Die Figuren des menschlichen Körpers werden der Architektur im Planungsprozess zugrunde gelegt und sind ihrer Form eingeschrieben; die Gestalt des Körpers und des Stadtgrundrisses oder des architektonischen Elements überlagern einander. Die Architektur wird dabei häufig als Hüllform des Körpers entwickelt und von der konkreten Figur des Körpers abstrahiert. So wird die Gliederung eines Gesichts zum Taktgeber für die Staffelung der unterschiedlichen Schichten eines Kapitells und wird in geometrische Formen, konvexe und konkave Wölbungen überführt. Oder der Körper mit ausgebreiteten Armen ist gestaltgebend für den kreuzförmigen Kirchengrundriss. Der Körper bildet die Innenform dieses Grundrisses und klingt assoziativ oder sprachlich in den Zuschreibungen mancher Gebäudeteile an. So liegen die Apsis und der Bereich der Kleriker etwa – der Gliederung des ihm eingeschriebenen Körpers folgend – im »Kopf« des Gebäudes während der Gemeinde die Räume des Rumpfes oder der Extremitäten – Mittel- und Seitenschiff – zuteilwerden oder sie gleichsam den kollektiven Körper der Glaubensgemeinschaft bildet. Im Herzen des Gebäudes – das der Stelle des Herzens des dem Grundriss eingezeichneten Körpers entspricht – liegt in der Vierung das räumliche und liturgische Zentrum, in dem die unterschiedlichen Richtungen des Raumes zusammenkommen und von dem ausgehend die gesamte Geometrie des Gebäudes mathematisch entwickelt ist. Die Zuordnung von Gebäudebereichen zu mit bestimmten Assoziationen verbundenen Teilen des Körpers, wie Kopf, Herz oder den Gliedmaßen, sind mitunter auch funktional an die damit verknüpften Handlungsvorstellungen gebunden.

Auch Weltbildvorstellungen und kosmologische Ordnungen werden in dieser Weise – mehr oder weniger abstrakt – in die Architektur- und Stadtplanung überführt. Darin kommen soziokulturelle Zuschreibungen ebenso zum Ausdruck wie das Gesellschaftsverständnis und die Begriffe des Mikro- und Makrokosmos der jeweiligen Zeit. In anthropomorphen Stadtstrukturen zeigt sich daran, wo Macht- oder Sakralarchitekturen in diesem dem Menschen nachempfundenen Stadtkörper positioniert sind, ob diese assoziativ mit dem Denken, dem Fühlen, dem Sehen oder dem Handeln verknüpft sind; je nach dem, ob sie den Ort des Kopfes, des Herzraums, der Augen oder der Hände einnehmen.

Die altägyptische Kosmographie (Abbildung unten rechts) zeigt eine räumliche Schichtung von Körpern als Sinnbild einer Wechselbeziehung von Innen und Außen, Mikro- und Makrokosmos, der Polarität von Mann und Frau; »in Gestalt eines Mannes liegt die Erde im Zentrum und blickt zum Himmel, der sich als mit Sternen bekleidete Frau über ihn legt«. <sup>663</sup> Ein Körper, der durch andere Körper geschützt wird; Erde und Himmel, Materie und Raum, grundsätzliche Themen der Architektur lassen sich aus dieser kosmographischen Darstellung herleiten. Bauen nach dem Vorbild des Körpers kann in dieser Weise auch bedeuten, das Weltverhältnis des Menschen oder sein Sich-Wiederfinden und -Erkennen in der Welt als Ausgangspunkt für den Entwurf zu wählen.

---

<sup>663</sup> Pieper, Jan: 1992, S. 42.

PRÄSENZ DES KÖRPERS

*Wenn Architekturen nach dem Vorbild des menschlichen Körpers gestaltet sind – in Proportion, Form, Gestalt oder assoziativen Verwandtschaften – oder sich Spuren menschlichen Schaffens darin finden – in der händischen Bearbeitung einer Oberfläche, der handwerklichen Zeichnung des Materials oder der Abstimmung bestimmter baulicher Elemente auf den Körper, wie beispielsweise ein Griff, der gut in der Hand liegt, ein Schrittmaß, das wohlproportioniert dem Körper und seiner Bewegung entspricht, oder die handwerkliche Fügung eines hölzernen Details, dessen Oberfläche die Spuren des Sägeblattes, des Hobels oder des Abschleifens eingeschrieben sind – so liegt darin stets die Einladung die Anwesenheit des Menschlichen in der Architektur wahrzunehmen. Sei es, in der formalen Entsprechung von Körper und Baukörper oder in dem Erkennen menschlicher Spuren des Handelns und Herstellens in der Architektur:*

*»Kunst erfordert einen Künstler, und dieser Künstler ist oder war ein lebender, atmender Mensch mit einem verkörperten Selbst, das sowohl bewusst als auch unbewusst innerhalb einer weiteren Welt von Bedeutungen wirkt.«<sup>664</sup> Die Anwesenheit des Schaffens dieses Menschen durchwirkt die Kunst und ist für die Betrachter:innen wahrnehmbar. Im Fall der Architektur ist es nicht nur die Anwesenheit der Gestalter:innen und Planer:innen, deren Intentionalität des Entwerfens und Schaffens in einem Bauwerk präsent ist, sondern auch die handwerkliche Fertigkeit all derjenigen, die zur Realisierung beigetragen und deren physisches Schaffen das Herstellen dieser Architektur überhaupt erst ermöglicht hat. »Wenn wir uns einem Kunstwerk nähern«, so Siri Hustvedt weiter – und diese Beobachtungen lassen sich auf die Begegnungen mit Architektur ausweiten – »haben wir nicht nur Anteil am Ergebnis des intentionalen Spiels einer anderen Person in ihrem fiktiven Raum, wir dürfen auch selbst spielen, sinnieren, träumen, hinterfragen und theoretisieren.«<sup>665</sup> Vermittelt durch das Medium der Kunst oder der Architektur eröffnet sich eine imaginative Begegnung mit den Künstler:innen oder Architekt:innen und Handwerker:innen, die das jeweilige Werk geschaffen haben:*

*»Als Betrachter finden auch wir uns in dem Potenzialraum zwischen uns und dem, was wir sehen, weil Wahrnehmung aktiv und kreativ ist und weil Kunstwerke uns nicht nur intellektuell, sondern auch emotional, körperlich, bewusst und unbewusst anziehen, und diese Beziehung, dieser Dialog [...] kann schier endlos sein. Wenn wir ein Kunstwerk [oder ein Bauwerk; Anmerkung der Autorin] bewundern, vollzieht sich immer eine Art Erkennen. Das Objekt spiegelt uns, aber nicht wie ein Spiegel uns unser Gesicht und unseren Körper zurückwirft. Es spiegelt die Wahrnehmung des Anderen, des Künstlers [oder des Architekten; Anmerkung der Autorin] die wir uns zu eigen gemacht haben, weil sie etwas in uns anklingen lässt, das wir für wahr halten. Diese Wahrheit mag bloß ein Gefühl sein, nichts als ein summender Nachklang, den wir nicht in Worte fassen können, oder sie mag sich zu einer gewaltigen diskursiven Auseinandersetzung entwickeln. Sie muss aber da sein, damit die Verzauberung eintritt – dieser Ausflug ins Du, das auch ein Ich ist.«<sup>666</sup>*

<sup>664</sup> Hustvedt, Siri: 2015 [2010], S. 445.

<sup>665</sup> Ebd., S. 463.

<sup>666</sup> Ebd.

## ERLEBEN VON PRÄSENZ

*Wenn Sie durch ihre Erinnerung an die Begegnung mit unterschiedlichen Gebäuden streifen, die Ihnen in besonderer Weise im Gedächtnis geblieben sind, lade ich Sie ein Ihre Aufmerksamkeit auf jene Erfahrungen zu lenken, in denen Sie in besonderer Weise der Präsenz einer menschlichen Intentionalität des Entwerfens und der Gestaltung gewahr geworden sind, oder die Spuren menschlichen künstlerischen und handwerklichen Schaffens in einem Bauwerk besonders deutlich geworden sind.*

*Vielleicht sind es gerade historische Bauwerke, die Ihnen in den Sinn kommen, da diese noch stärker von der Handwerklichkeit der wörtlich händischen Herstellung geprägt sind. Aber auch Architekturen jüngerer Datums und der Gegenwart sind mitunter von einer starken Präsenz menschlichen Gestaltens und Herstellens durchzogen.*

*Wenn Sie sich für eine der aufkommenden Erinnerungen entscheiden, lade ich Sie ein zu dem Erleben Ihres Körpers in dieser Situation zurückzukehren. In welcher Weise spüren Sie die Anwesenheit eines anderen Menschen, oder vieler Menschen, deren Ideen und Entwürfe, deren Gestaltung und Planung, oder deren Handwerk und Herstellen in dieser Architektur anwesend ist? Gibt es bestimmte Empfindungen Ihres Körpers, die aus dieser Begegnung entstehen? Wie erleben Sie sich selbst im Gegenüber des Anderen, in der Erfahrung einer menschgemachten, architektonischen Lebenswelt?*

*Gleiche Beobachtungen lassen sich natürlich auch im gegenwärtigen Erleben machen. Ebenso wie in Bezug auf Ihre Erinnerungen sind Sie hier eingeladen, sich in den Architekturen, die sie in Ihrem täglichen Leben umgeben, oder die Sie sehr bewusst aufsuchen, auf die Suche nach der Anwesenheit des menschlichen Schaffens zu begeben, das ihnen zugrunde liegt und eingeschrieben ist. Gehen Sie dabei neben den intellektuellen Reflexionen, wie diese Architektur gedacht und gemacht ist, auch den emotionalen und sinnlichen Empfindungen ihres Körpers in der Begegnung mit diesen Menschen, die in der Architektur präsent sind, nach.*

## AUSDRUCK VON PRÄSENZ

*In Bezug auf das Erdenken, Konzipieren, Gestalten und Realisieren von Architekturen gilt es also auch der Frage nachzugehen, inwiefern und auf welche Weise die Präsenz des eigenen verkörperten Selbst darin einfließt und für andere als Spuren dieser Präsenz in dem Entwurf und schließlich dem Bauwerk erlebbar ist:*

*Welche Indizien für die Gestaltung gibt Ihr Körper vor? Wie vermittelt sich Ihr verkörpertes Wissen in der Architektur? Welche Möglichkeiten eröffnen Sie für die Betrachter:innen, um die Anwesenheit der Architekt:innen, Fachplaner:innen und Handwerker:innen vermittelt durch das Bauwerk zu erleben?*



### III.1.2 KÖRPER ALS MASSSTAB

»Ein Körper ist lang, breit, hoch und tief: all dies in mehr oder weniger großem Maße. Ein Körper ist ausgedehnt. Er berührt mit jeder Seite andere Körper. Ein Körper ist korpulent, selbst wenn er mager ist.«<sup>667</sup>

Eine Bezugnahme auf den Körper findet sich nicht nur – wie im vorherigen Kapitel beschrieben – in der Menschenähnlichkeit der Form, Gestalt und Proportion wieder, sondern ebenso – sehr konkret – in Bezug auf den menschlichen Maßstab. Bemerkenswert ist dabei, dass zwei verschiedene Prinzipien des Bezugnehmens auf Maßstäblichkeit zu beobachten sind: Zum einen das Aufgreifen menschlicher Maße, die allerdings stets mit der Normierung von Körpern einhergehen, da sie einen exemplarischen Körper als Maßvorbild nehmen – wie beispielsweise Le Corbusier das Maßsystem des *Modulors* aus den Abmessungen seines eigenen Körpers entwickelt hat. Zum anderen das Aufgreifen der Reichweite und Anforderungen der menschlichen Sinne, um eine Lebenswelt zu gestalten, die den menschlichen Wahrnehmungsradien und den Bedürfnissen seines sinnlichen Erlebens angepasst ist. Also einerseits der physische Körper und andererseits die Reichweite der Sinne und Wahrnehmungsbedingungen als Maßgabe.

#### MASS UND ABMESSUNG

In Bezug auf ein am Menschen orientiertes Maßsystem ist Le Corbusiers *Modulor* insofern besonders eindrucksvoll, als dass hier ein System zum Vorbild genommen wird, das der sonstigen dezimalen Rechenlogik insofern entgegen läuft, als dass die Einheiten des *Modulor* auf andere Maßsysteme übertragen zu ungeraden Zahlen führen, die das maßhaltige Bauen in der Anwendung eher erschweren. Dennoch ist es Le Corbusier gelungen Bauten entsprechend dieser Systematik zu realisieren.<sup>668</sup> Im Zentrum von Le Corbusiers Bestrebungen zum Bauen nach dem Maßsystem des *Modulors* stand das Anliegen, die Architektur unmittelbar auf den Menschen – in diesem Fall konkret auf die Größe Le Corbusiers – abzustimmen und diese der Planung und Gestaltung zugrunde zu legen.

»Systematische Maßanordnungen, wie etwa Le Corbusiers *Modulor*, gehen davon aus, dass durch die Berücksichtigung menschlicher Körper-, Greif- oder Schrittmaße der Mensch die Möglichkeit erhält, sich selbst im räumlichen Erleben der jeweiligen Situation mit den konsistenten Maßverhältnissen eines Gebäudes in Relation zu setzen.«<sup>669</sup>

Übergeordnet zeigt sich darin ein Bestreben, die Architektur – im Sinne einer dritten Haut des Menschen, wenn man die Kleidung als zweite Haut begreift – tatsächlich als Hülle oder Einhausung des menschlichen Körpers entwickeln und diesen baulich zu umformen. Dabei geht es einerseits um eine physische Entsprechung des Körpers und andererseits um eine funktionale Entsprechung der Gegebenheiten und Bedürfnisse des Körpers.

Was jedoch an Le Corbusiers, auf die Eigenheiten seines Körpers hin ausgerichteten Maßsystems besonders deutlich wird – aber auch für alle anderen Systematisierungsversuche gilt – ist, dass ein normierender Körper Ausgangspunkt der von diesem her entwickelten Maßsysteme ist und dieser Normkörper als Bezugsgröße genutzt und so verallgemeinert wird. Körper, die diesem Vorbild nicht entsprechen, sind in der konkret auf solche Normkörper bezogenen Planung nicht berücksichtigt. Das gilt in Bezug auf die Größe und die damit verbundenen Bewegungsradien oder Schrittmaße, betrifft ganz grundsätzlich die Beweglichkeit des Menschen, aber tangiert auch Bereiche wie Händigkeit, wenn es um Schlagrichtungen von Türen oder die Lage von Handläufen geht. So wohlmeinend die Absicht einer am Körper des Menschen orientierten Architektur grundsätzlich sein mag, so sehr geht sie mit einer Normierung von Körpern einher und mit der normativen Zuschreibung eines ›normalen‹ Körpers gegenüber anderen, davon abweichenden Körpern. Es zeichnet sich darin ein Bestreben ab, in einer menschengemachten Lebenswelt

<sup>667</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 4«, 20017 [2000], S. 8.

<sup>668</sup> In Bezug auf die Integration des *Modulor* in eine ausgehend von menschlichen Maßen entwickelte und auf den Menschen bezogene Architekturgestaltung vgl. Voigt, Katharina: 2020, S. 52–81.

<sup>669</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 199.

auch ein Wiedererkennen des Menschen zu ermöglichen, doch darin kommt vor allem die Vorstellung normativer Körpervorstellungen und die Annahme dessen, was als ›normal‹ erachtet wird, zum Ausdruck.

Wenngleich eine Orientierung an menschlichen Maßen intendiert, dass damit die Architektur auf den Menschen ausgerichtet sei, ist das hierdurch nicht unbedingt gegeben; denn »es ist nicht sicher, ob eine Architektur menschlicher wird, wenn die Körpermaße des Menschen zu ihrem Maßstab gemacht werden«, wie Alban Janson und Florian Tigges herausstellen.<sup>670</sup> Wohl aber sind die Reichweite der Sinne und das Erkennen von Maßen, Proportionen und Körperähnlichkeiten für die Wahrnehmung von Architektur von Bedeutung; denn »für das räumliche Erleben spielen Maße jedenfalls eine Rolle, allerdings nicht nur durch objektive Messbarkeit, sondern durch das Zusammenwirken mit Wahrnehmungs-, Bewegungsbedingungen und subjektiven Einstellungen«. <sup>671</sup>

Neben Maßsystemen wie dem *Modulor* gehen auch andere Maßeinheiten, wie die Längenangabe in Fuß oder als Elle unmittelbar auf Maße des Körpers zurück. In diesem Fall sind es eher pragmatische Gründe – nämlich das Vermessen mit dem Körper – die dazu geführt haben, dass sich Abmessungen des Körpers in die Maßsysteme eingeschrieben haben; »sämtliche Maßordnungen in den alten Hochkulturen, der Antike, des Mittelalters, der Renaissance und bis in die Gegenwart beruhen auf anthropometrischen Maßreihen (Fuß, Elle ... Meter = 3 Fuß)«. <sup>672</sup> Hier geht es weniger um eine gestalterisch konzeptuelle Ausrichtung auf den Menschen, als vielmehr um die Praktikabilität des Vermessens mit dem Körper oder der wörtlichen Handlichkeit im Bauen, wie sie sich beispielsweise in Normalformaten von Ziegeln mit der Abmessung einer Handspanne zeigt. Handwerk und Architektur sind in diesem Sinne häufig durch menschliche Maße miteinander verbunden, wenn es um die Praktikabilität des Bauens oder um den Verzicht von Maschinen geht und Gebäude tatsächlich menschengemacht sind.

Die Integration körperbezogener Abmessungen umfasst neben den konkreten Abmessungen des Körpers und deren Aufgreifen in der Architektur auch Handlungs- und Bewegungsradien, die maßgebend für die Architekturgestaltung sind. Das gilt für Schritt- und Steigungsmaße ebenso wie für Durchgangsbreiten oder die Höhe von Handläufen und Brüstungen. Eine umfassende Systematisierung und Vermessung aller architekturrelevanten Aspekte des Lebens hat Ernst Neufert mit der erstmals 1936 erschienenen und bis heute stetig aktualisierten *Bauentwurfslehre* vorgenommen. Neuferts Bemühung um eine Standardisierung des Bauens haben sich nachfolgend in zahlreichen DIN-Verordnungen des Planens und Bauens niedergeschlagen, die heute wörtlich maßgebend für die Architekturplanung sind. Was Neufert als Raumbedarf anhand von Bewegungsradien und funktionalen Handlungsabläufen entwickelt hat, beschreibt ein Mindestmaß des Raumes und setzt Rahmenbedingungen für die funktionale Optimierung der Architektur fest. Aber »unsere leibliche Raumbeanspruchung geht jedoch«, wie Alban Janson und Florian Tigges herausstellen, »über diese messbaren Größen hinaus«. <sup>673</sup> Neben der Quantifizierung räumlicher Anforderungen, die deren Funktionalität belegen, gilt es überdies qualitative Aspekte zu berücksichtigen, die deren Gestaltungsqualität und -charakter prägen. Doch auch bei jenen Aspekten, die potenziell messbar erscheinen – wie Nähe oder Distanz, Weite oder Enge – handelt es sich vielmehr um qualitative und evaluative Einschätzungen, die sich an der Gesamtwirkung und ihrem architektonischen Ausdruck festmachen, nicht aber an ihren konkreten Maßen.

»Was wir als Platzbedarf für unsere verschiedenen Alltäglichkeiten benötigen, lässt sich daher nicht durch die rein funktionalen Planungsstandards der einschlägigen Handbücher (Neufert) angeben, sondern muss auch den Puffer- und Resonanzraum mit einbeziehen, den unsere persönliche Raumsphäre aufgrund von wechselnden Haltungen, Ausdehnungstendenzen und Bewegungsgewohnheiten beansprucht. [...] Dinge und Menschen, die einem nahestehen, rücken näher, ebenso können fern liegende Gegenden als benachbart empfunden werden. Also können Begriffe wie ›Größe‹, ›Weite‹ oder ›Distanz‹ zwar maßlich gefasst werden, sind aber als qualitative Eigenschaften erlebter Situationen nicht durch Mess- und Zählbarkeit definiert.« <sup>674</sup>

Über die physische Dimension der Abmessung hinaus, ist die Maßhaltigkeit in der Architektur auch für deren sinnliches und sinnhaftes Begreifen von Bedeutung, denn »nachvollziehbare Maßverhältnisse [bie-

<sup>670</sup> Ebd.

<sup>671</sup> Ebd.

<sup>672</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Bauentwurfslehre>, abgerufen am 26.01.2023.

<sup>673</sup> Janson, Alban | Tigges, Florian: 2013, S. 200.

<sup>674</sup> Ebd.

ten] neben der physischen Erfahrung des Raumes und der sinnlichen Wahrnehmung der Form einen weiteren Zugang zum architektonischen Raum, der den Intellekt befriedigt«. <sup>675</sup> Rhythmus, Struktur und Repetition erschließen die mathematische und maßliche Systematik eines Gebäudes und lassen die ihm zugrundeliegende Logik erkennbar werden; »räumliche Ausdehnung wird wahrnehmbar, indem die Größe der körperhaften Massen, aus denen Räume geformt sind, mit einer erkennbaren Größeneinheit (Modul) verglichen wird«. <sup>676</sup> Ebenso wie in der Musik, die durch den Takt als zugrundeliegende Maßstruktur gegliedert ist und der »es erlaubt, den Aufbau und die rhythmische Struktur einer Komposition nachzuvollziehen«, ist es in der Architektur »die Zählbarkeit einer maßlichen Grundeinheit« aus welcher ein »Gleichmaß von Reihung und Raster« erkennbar wird oder die »den Rhythmus einer räumlichen Anordnung als gestalterische Absicht« erkennen lassen. <sup>677</sup>

Die Möglichkeit, eine der Architektur zugrunde liegende maßliche Ordnung oder das Wiederkehren eines als Einheit lesbaren Raumsegments – wie beispielsweise der Abschnitt eines Interkolumniums – in Relation zum Ganzen oder das Ganze als dessen Repetition zu erkennen, offenbart eine Logik der Architektur, die es uns erlaubt diese nicht nur wahrnehmend und erlebend aufzufassen, sondern sie auch verstandesmäßig zu durchdringen. Dabei kommt jedoch das eine nicht ohne das andere aus; denken wir beispielsweise an rein repetitiv konzipierte Architekturen, die sich ausschließlich aus wiederholten Modulen zusammensetzen, wird darin vor allem gestalterische Monotonie deutlich. Diese ist zwar mit einer sehr eigenen Ästhetik und Gestaltungssprache verbunden, doch bedarf es – insbesondere um das sinnliche Erleben anzusprechen und die Orientierung zu erleichtern – neben der rigiden Wiederholung auch Ausnahmen und Regelbrüche, die es erlauben die Wiederholung als Kontinuität und nicht etwa als unreflektierte Repetition zu erleben. In langen Korridoren oder gleichförmigen Fassaden sind es gerade die Aufweitungen der Treppenantritte, die gestalterische, materielle Differenzierung der einzelnen Module, oder die Andersartigkeit des Erdgeschosses gegenüber den darüber liegenden Geschossen, die das Modul als Teil eines Ganzen und die Architektur als eine Einheit sich aus verschiedenen Segmenten fügende Agglomeration beschreiben, welche sich durch mehr auszeichnet als nur dadurch, die Summe der sie konstituierenden Module zu sein sondern ein gestaltetes, komplexes Gefüge bildet.

Die Lesbarkeit von Modulen, Maßsystemen oder maßlichen Einheiten ist also besonders dann interessant, wenn sich in der Architektur außerdem Regelbrüche, Abweichungen und Ausnahmen finden, die das Wahrnehmen der Regelmäßigkeit zusätzlich bestärken: Ebenso wie sich in der musikalischen Komposition Takt, Rhythmus und Phrasierung zu klanglicher und struktureller Komplexität verweben, gilt es auch in der Architekturgestaltung die Wahrnehmung, die Sinne und den Verstand gleichermaßen anzusprechen; das heißt Gliederung, Ausnahme und Systematik miteinander zu verbinden. Neben den konkreten Maßen des Bauens sind es gerade die Wahrnehmungsradien der unterschiedlichen Sinne, die hier von Bedeutung sind.

## REICHWEITE DER SINNE

Die Reichweite und Wahrnehmungsspezifika der Sinne in der Architekturdiziplin zu berücksichtigen, heißt von der Sinnlichkeit des Menschen ausgehend zu entwerfen. Da sich »keiner der fünf Sinne [...] als der vorrangige Wahrnehmungssinn für Architektur identifizieren [lässt]«, gilt es Architektur und Stadt so zu gestalten, dass sie einerseits alle Sinne ansprechen und dabei andererseits die Eigenheiten der unterschiedlichen Sinne adressieren, denn »genau genommen lässt sich architektonischer Raum durch Sehen, Hören oder Greifen allein nicht wahrnehmen«, sondern vielmehr sind wir »für die Wahrnehmung unserer Situation im architektonischen Raum [auf] ein umfassenderes Sensorium, an dem alle Sinne beteiligt sind« angewiesen. <sup>678</sup>

Jan Gehl hat mit seinen Überlegungen in Bezug auf *Städte für Menschen* die wesentlichen Parameter herausgearbeitet, die für unser sinnliches Erleben von Stadt und Architektur bedeutsam sind. <sup>679</sup> Die Reichweite und Eigenheiten der unterschiedlichen Sinne sind dabei von Bedeutung; so beispielsweise

---

<sup>675</sup> Ebd., S. 201.

<sup>676</sup> Ebd.

<sup>677</sup> Ebd.

<sup>678</sup> Ebd.

<sup>679</sup> Gehl, Jan: 2015.

die Unterscheidung zwischen einem peripheren oder gerichteten Blick, der Distanz, in der wir nur die Silhouette eines anderen Menschen erahnen können, oder der Nähe, die es uns erlaubt den anderen Menschen deutlich zu sehen, ja seine Gesichtszüge und Mimik wahrzunehmen, einander hören und miteinander sprechen zu können – und einander mitunter sogar so nah zu sein, dass ein Flüstern verstanden und der Geruch der anderen Person wahrgenommen werden kann und damit eine gewisse Intimität der Begegnung entsteht.

Die unterschiedliche Distanz oder Nähe zwischen Menschen – die gerade im Stadtraum, aber auch in der Architektur durch die räumliche Gestaltung konstituiert wird – bildet die Voraussetzung für unterschiedliche Formen zwischenmenschlicher Interaktion und tariert die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit aus. Gehl arbeitet die Begegnung und Interaktion der Menschen im (öffentlichen) Raum als zentrales Element der Gestaltungsqualität heraus, für die ein Entsprechen der Sinnesradien wiederum eine Voraussetzung darstellt; »die Planung einer menschenfreundlichen Stadt beginnt bei den Ausgangspunkten *Mobilität / Bewegungsströme* und *Sinneswahrnehmungen* der Menschen, weil diese die natürliche, biologisch-physiologische Basis für alle Formen menschlichen Verhaltens und menschlicher Kommunikation in der Stadt bilden.«<sup>680</sup> Die Aufenthaltsqualität einer Stadt profitiert laut Gehl insbesondere aus diesem letzteren Aspekt der Begegnung; »der Mensch ist des Menschen größter Freund.«, greift Gehl die Aussage des isländischen Dichters Hávamál auf und führt weiter aus, dass es gerade die lebendige und belebte Stadt sei, die dazu einlade sie weiter mit Leben zu füllen.<sup>681</sup> Das Wahrnehmen anderer, die sich einen Raum zu eigen machen, ihn nutzen, von seinen Qualitäten profitieren oder sich schlicht darin aufhalten, trägt maßgeblich zur weiteren Belebung der Stadt bei.

In Bezug auf eine generelle Ausrichtung der Architektur- und Stadtgestaltung auf das sinnliche Erleben der Menschen führt Gehl aus, dass eine »städtebauliche Planung nach dem menschlichem Maß« sich dadurch auszeichnen müsse, dass sie »vom Körper diktierte Bedürfnisse und Möglichkeiten« ernst nimmt und somit den Wahrnehmungs- und Lebensbedingungen des Menschen entspricht.

»Unsere Augen, Ohren und Nasen sind nach vorn ausgerichtet und lassen uns so Gefahren oder Möglichkeiten auf dem vor uns liegenden Weg erfassen. Die stäbchen- und zapfenförmigen Fotorezeptoren der Netzhaut sind entsprechend unserem horizontalen, erdgebundenen Wahrnehmungshorizont angeordnet. Nach vorn linear fokussiert ist unsere Sicht am klarsten, die periphere Sicht nach oben, unten, links und rechts vervollständigt unser Blickfeld nur verschwommen. Auch unsere Arme zeigen nach vorn, sodass wir Dinge greifen oder Zweige auf unserem Weg beiseite schieben können. Kurz, der Homo sapiens ist ein linear, frontal und horizontal orientiertes, aufrecht stehendes und gehendes Lebewesen.«<sup>682</sup>

Diese Grundbedingungen menschlicher Wahrnehmung aufzugreifen, ermöglicht die Gestaltung von Räumen, welche als positive Rahmenbedingungen dieser Eigenheiten des Menschen ausgelegt sind. Neben dieser Linearität sinnlicher Ausrichtung, umgeben uns unterschiedliche Wahrnehmungsradien, die das Erleben räumlicher Situationen je nach deren Dimension in unterschiedlicher Weise prägen: Während der Geruchssinn »Veränderungen nur innerhalb eines kleinen Bereichs« wahrzunehmen imstande ist und wir »die relativ schwachen Gerüche von Haar, Haut und Kleidung anderer Menschen« nur in einem Radius von etwa einem Meter und weniger registrieren und »Parfüm und andere etwas intensivere Gerüche [...] auf eine Distanz von zwei bis drei Metern« riechen können, sind die Reichweiten von Gehör und Sehen wesentlich größer.<sup>683</sup> Unser Sehvermögen reicht bis zu einhundert Meter Entfernung, wenn es darum geht Personen in der Ferne erkennen zu können. In einem Umfeld von »bis zu sieben Meter [...] kann das Ohr gut hören« und wir sind hier imstande uns »problemlos einer Unterhaltung [zu] widmen.«<sup>684</sup> Darüber hinaus können wir bis zu einer Entfernung von fünfunddreißig Metern »einem Redner zuhören und eine Frage-Antwort-Situation aufrechterhalten.«<sup>685</sup> In Bezug auf die Wahrnehmung anderer Menschen hat auch der Sehsinn, der uns ansonsten »die Sterne sehen« oder »manchmal ganz deutlich Flugzeuge« wahrnehmen lässt, »klar definierte Grenzen.«<sup>686</sup> Bis zu einer Entfernung von fünfhundert bis tausend Metern ist es uns möglich schemenhaft die Gestalt eines Menschen zu erkennen, erst Abstände unter einhundert Metern

---

<sup>680</sup> Ebd., S. 48.

<sup>681</sup> Ebd.

<sup>682</sup> Ebd.

<sup>683</sup> Gehl, Jan: 2012, 2. Aufl. 2015 [1971], S. 60.

<sup>684</sup> Ebd.

<sup>685</sup> Ebd.

<sup>686</sup> Ebd., S. 60f.



ermöglichen es, die Person tatsächlich zu erkennen und ermöglichen es »mit großer Gewissheit, das Geschlecht und ungefähre Alter einer Person zu identifizieren und zu erkennen, was sie tut«. <sup>687</sup> Unter dreißig Metern wird überdies das Gesicht der Person erkenntlich und ab einer Entfernung von etwa zwanzig Metern sind wir überdies imstande »relativ gut die Emotionen und Stimmungen anderer zu bemerken«. <sup>688</sup> Bei noch geringerer Distanz zwischenmenschlicher Begegnung »ist die Qualität und Intensität von Informationen wesentlich größer«, »Eindrücke und Gefühle [sind] noch intensiver« und ein direkter Austausch wird möglich. <sup>689</sup> Eine wahrhaft geteilte, dichte räumliche Situation erleben wir in einem Radius von unter einem Meter, der ein vertrauliches Gespräch und das Wahrnehmen des Gegenübers mit allen Sinnen ermöglicht. Verringert sich die Distanz noch mehr, entsteht ein intimer zwischenmenschlicher Raum der Begegnung, »in dem alle Sinne zusammenwirken können und alle Nuancen und Details klar wahrnehmbar sind«. <sup>690</sup> Mit seinen Überlegungen für die Stadtplanung und die Gestaltung des öffentlichen Raums berücksichtigt Jan Gehl das gesamte Spektrum menschlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten; von der vagen Ahnung einer weit in der Ferne wahrgenommenen Gestalt oder der peripheren Wahrnehmung von Architektur bis hin zur intimen Begegnung unmittelbarer Nähe und dem sinnlichen Aufnehmen architektonischer Details.

Ein Zusammenführen städtebaulicher und architektonischer Perspektiven nehmen Sophie Wolfrum und Alban Janson mit ihren Überlegungen für *die Stadt als Architektur* vor, indem sie sich auf die Suche nach den Charakteristiken des *Architektonischen* begeben und auf dieser Grundlage eine »architektonische Urbanistik« herausarbeiten. <sup>691</sup> Denn, »wenn die Architektur die Kunst ist, Räume zu artikulieren«, wie Umberto Eco sagt, so gilt das auch für die Räume der Stadt«, wie die Autor:innen folgern. Sie beschreiben es als ihr Anliegen der Frage nachzugehen, »was Architektur leisten kann und wie sich dieses Potenzial für die Stadt ertragreich machen lässt«. <sup>692</sup> Auch in ihren Überlegungen kommt den Menschen in der Stadt und ihrer Begegnung mit einander und mit der Architektur besondere Bedeutung zu. Anknüpfend an Erika Fischer-Lichtes Gedanken zur Performativität arbeiten die Autor:innen den performativen Charakter von Architektur und Stadt heraus: »Auf die Räume der Stadt bezieht Erika Fischer-Lichte vier konstitutive Voraussetzungen des Performativen: Es ist unvorhersagbar, ambivalent, abhängig von den Wahrnehmungsbedingungen und das Entscheidende: Es hat die [...] transformative Kraft«, die für Fischer-Lichte ein zentrales Charakteristikum der Performanz ist. <sup>693</sup> In Bezug auf die angesprochene Ambivalenz führen die Autor:innen im Weiteren aus, »Architektur [fordere] also eine Vielzahl räumlicher Situationen heraus« und der »Gebrauch von Architektur« offenbare ihre Ambivalenz in eindrücklicher Weise und bezeuge damit eine »Facette der Offenheit von Architektur«. <sup>694</sup> Exemplarisch beschreiben sie die Vielfalt der Möglichkeiten zum Gebrauch von Architektur, deren Performanz stets auch an den Körper, seine Sinnlichkeit, seine Bedürfnisse und seine Wahrnehmungsweisen gebunden ist; »man kann eine Treppe hinaufsteigen, aber auch auf ihr sitzen, sich treffen«. <sup>695</sup> Funktionalität, Aneignung und Gebrauch architektonischer Situationen sind folglich keineswegs zwingend deckungsgleich. Eben darin liegt die *Performanz* von Architektur und die sich aus ihr ergebende Möglichkeit sich stadträumliche und architektonische Situationen entsprechend der eigenen Bedürfnisse und Interessen zu eigen zu machen.

Der Dynamik der Nutzung kommt in den nächsten Teilkapiteln noch weitere Aufmerksamkeit zukommen. In Bezug auf die Maßstäblichkeit der Architektur in Korrespondenz mit der Reichweite der Sinne ihres Erlebens sei festgehalten, dass diese durch ihre Eigenheiten und Charakteristiken einerseits auf eine gebaute Lebenswelt angewiesen sind, die ihren Bedürfnissen und Kapazitäten entspricht und dass andererseits ein hohes Maß der Offenheit in der Performanz, Aneignung und Gebrauch von Architektur besteht, das mitunter über deren eigentliche Bestimmung und intendierte Nutzung hinausreicht. Die Architektur bildet in diesem Sinne eine Rahmenbedingung für unser verkörpertes Einrichten in der Welt. Sie

---

<sup>687</sup> Ebd., S. 61.

<sup>688</sup> Ebd.

<sup>689</sup> Ebd., S. 61ff.

<sup>690</sup> Ebd., S. 63.

<sup>691</sup> Wolfrum, Sophie; Janson, Alban: 2019, S. 9.

<sup>692</sup> Ebd.

<sup>693</sup> Ebd., S. 37; vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2015, S. 31; ebd.: 2012, S. 73–129.

<sup>694</sup> Wolfrum, Sophie; Janson, Alban: 2019, S. 37.

<sup>695</sup> Ebd.

spricht dabei sowohl die konkrete Ausrichtung unserer Sinne in sehr spezifischer Weise an und weist andererseits ein sehr hohes Maß der Performanz- und Aneignungsfreiheit auf.

In Bezug auf die Architektur sind insbesondere die auf Nähe ausgelegten Wahrnehmungsradien von Bedeutung. Anders als die Räume der Stadt, die zwischen Weitläufigkeit und eindeutiger, architekturmaßstäblicher Fassung changieren, sind es im Architekturmaßstab der Bauwerke vor allem Raumdimensionen eines durch die Konturen der Architektur begrenzten Miteinanders, des Rückzugs und der Intimität, die es zu gestalten und mit einander zu einem räumlichen Gefüge zu verschränken gilt. Es stellt sich also nicht nur die Frage, wie wir andere Menschen im Kontext von Architektur und Stadt erleben, sondern – insbesondere in Bezug auf die Architektur und ihre Innenräume, aber auch in Bezug auf die Stadt – auch jene danach, wie unser Wahrnehmen der Architektur selbst mit den Voraussetzungen unserer Sinne zusammenspielen.

Ebenso wie die Sequenzen stadträumlicher Abfolgen setzt auch das Erleben der Bauwerke selbst eine unterschiedliche Nähe oder Distanz voraus. Sie erscheinen in unterschiedlicher Weise, je nach dem, ob wir uns ihnen von weitem annähern oder direkt vor ihnen stehen und sie aus der Nähe betrachten: Wir erleben sie im Moment des Eintritts anders als in der Erfahrung des *Darin-Seins*. Auch ob sie als Solitär in der Landschaft steht oder eingeflochten ist in das Gewebe der Stadt, hat Einfluss auf seine Wahrnehmung. Es gibt, wie Alban Janson und Florian Tigges hervorheben, nicht *den einen Sinn der Architekturwahrnehmung*, sondern die Komplexität der Architektur Erfahrung liegt eben darin begründet, dass *sie all unsere Sinne gleichzeitig* anspricht.

Wie von Jan Gehl für den Stadtraum herausgearbeitet, sind auch für die Architekturgestaltung die Reichweite und verschiedenen Wahrnehmungsweisen und Wahrnehmungsvoraussetzungen der Sinne bedeutsam. Die Wissensbasis dafür, wie Architektur unsere Sinne anspricht und wie wir sie erleben, hat Steen Eiler Rasmussen Ende der 1950er-Jahre mit *Experiencing Architecture* gelegt.<sup>696</sup> Rasmussen schildert darin zunächst grundlegende Beobachtung zur Architektur Erfahrung. Im Weiteren führt er dann seine Überlegungen und exemplarischen Belege in folgenden thematischen Feldern aus: »Solids and Cavities of Architecture«, »Contrasting Effects of Solids and Cavities«, »Architecture Experienced as Color Planes«, »Scale and Proportion«, »Rhythm in Architecture«, »Textural Effects«, »Daylight in Architecture«, »Color in Architecture«, »Hearing Architecture«.<sup>697</sup> Es sind also einerseits Wirkweisen der Architektur und andererseits grundsätzliche Aspekte der Gestaltung, die Rasmussen in Bezug auf die Erfahrung herausarbeitet. Die dieser Arbeit zugrunde liegenden Fragestellungen richten sich also aus verschiedenen Richtungen an die Architektur und deren Erleben, indem er für folgende Fragen Denkanstöße und Antworten zu geben bestrebt ist:

Wie ist ein Gebäude oder eine architektonische Situation im Außen- oder Innenraum gemacht?

Welche Sinne spricht sie an und in welcher Weise wird sie erlebt?

Wie wirkt die Architektur und welche Gestaltungsaspekte und -prinzipien konstituieren diese Wirkung?

Der Grundton seiner Überlegungen: Das Erleben von Architektur steht in engem Zusammenhang mit ihrem Gebrauch und ihrer Nutzung, »the building should be experienced in function«.<sup>698</sup> Eine Architektur zu besichtigen, ohne sich an der intendierten Nutzung teilzuhaben und die Architektur entsprechend ihres Gebrauchs zu erleben, hält Rasmussen nicht für zielführend, da sich der Charakter des Gebäudes und seine Qualität erst im Leben mit dieser Architektur offenbaren. Aus dem Wechselspiel von Masse und Raum, der Materialität, Flächigkeit und Farbigkeit der architektonischen Oberflächen oder dem gestalterischen Rhythmus, der Maßstäblichkeit und Proportion eines Gebäudes ergeben sich bestimmte Suggestionen, die im Gebrauch aufgegriffen werden. Architekturen, die alle Sinne ansprechen, laden demzufolge besonders stark zur sinnlichen und multisensoriellen Begegnung ein.

Wenn ein Gebäude den Sehsinn anspricht und reich ist an Durchblicken, Perspektivwechseln, von imposanter Farbigkeit oder einer harmonischen Farbkomposition, von verschiedenen Musterungen der Ober-

<sup>696</sup> Rasmussen, Steen Eiler: 1962 [1959].

<sup>697</sup> Ebd.

<sup>698</sup> Ebd., S.158.

flächen und dem Spiel von Licht und Schatten geprägt ist, gilt es dieser Einladung an das Sehen zu folgen und das Gebäude zu betrachten. Umherschreiten, die Perspektive verändern, unterschiedliche Standpunkte einnehmen, den Sichtachsen folgen und das Gebäude durchschreiten, aber auch an einem Ort verweilen, die Veränderung von Licht und Schatten im Tagesverlauf beobachten, die Materialien und Farben mit Distanz in ihrem Zusammenspiel zu betrachten, aber auch nah an die jeweilige Oberfläche heranzutreten, ihre Struktur, die Facetten ihrer Farbigkeit oder ihre Musterung wahrzunehmen, all das sind Einladungen, die eine Architektur ausspricht, um neben dem Sehen und der Betrachtung auch die Bewegung herauszufordern. Zwischen dem Blick in die Landschaft bis hin zum detaillierten Anschauen der unmittelbaren Umgebung erstreckt sich das Spektrum des Sehens in der Architektur. Die Abwechslung von Masse und Leere, Wand und Öffnung ist prägend dafür, dass die Architektur vielfältige Aspekte des Sehens und das Erfassen räumlicher Tiefe anspricht.

## ANSPRECHEN DER SINNE

Architektur zu hören, heißt den ihr eigenen Klang aufzunehmen. Das kann die besondere Stille eines Innenraums sein, das Rauschen des Windes, der um das Gebäude zieht oder der starke Nachhall der eigenen Schritte oder das Echo der Stimme in dem steinernen Raum einer Kathedrale. Die Materialität der Architektur, die Glattheit oder Porosität der Oberflächen ist ausschlaggebend für den Klang der Architektur. Wie der Corpus eines Instruments absorbiert oder verstärkt sie die Klänge, die sie erfüllen; verschluckt sie oder wirft sich als Hall zurück. Eine Architektur zu hören, kann aber auch gerade mit der Abwesenheit von Klängen verbunden sein und bedeuten, sich ihrer Stille gewahr zu werden. Oder es heißt genau hinzuhören und zu beobachten, wie die Klänge des Gebrauchs und des Darin-Seins durch sie geprägt sind: Das leichte Klirren und Klingeln von Geschirr und Besteck beim Spülen in einem keramischen Becken, das Klappern der Töpfe und die spezielle Resonanz der Küche, die diesen Tätigkeiten Raum gibt und diese Geräusche verstärken oder vermindern mag. Der Widerhall der Schritte in einem großen Saal, der dessen Weite und Höhe als ein entfernt nachhallendes Echo zurückwirft. Der hölzerne Klang eines möbelhaften Kabinetts, das – einem Instrument gleich – die Stimmen der darin geführten Gespräche mit einem besonderen Timbre belegt. Der dazu vergleichsweise gedämpfte, beinahe bedrückte Klang der Stimme in einem reich mit Textilien ausgestaffierten Raum, dessen Teppiche, Wandbehänge, Gardinen und die Polsterungen des Mobiliars jeden Nachhall schlucken: All das sind Klangerfahrungen der Architektur und Einladungen, den Eigenarten dieser Räume zu lauschen.

Das Hören der Architektur eröffnet uns Kenntnisse ihrer Dimension, Form und Materialität; »[...] we hear the sound [the architecture] reflects and they [...] give us an impression of form and material [because] differently shaped rooms and different materials reverberate differently«. <sup>699</sup> Um uns der Klänge der Architektur bewusst zu werden, bedarf es keiner besonderen Wahrnehmungsschulung. Vielmehr gilt es der Wahrnehmungen gewahr zu werden, die wir ohnehin aufnehmen, die sich mitunter aber unserer Aufmerksamkeit entziehen; »we are seldom much aware of how much we can hear«. <sup>700</sup> Während der Sehsinn uns unterschiedliche Maßstäbe der Architektur – die Landschaft, den Kontext, das Gebäude, die Räume, die Materialität, die Details und die Phänomene wie Licht und Schatten, Wärme und Kälte oder Feuchte und Trockenheit – wahrnehmen lässt, ermöglicht das Gehör uns eine Wahrnehmung der Maßstäblichkeit und Dimension des Raumes und lässt uns Räumlichkeit überhaupt als solche erleben.

Die Taktilität der Architektur und die Haptik ihrer materiellen Beschaffenheit erschließen sich unmittelbar nur in der Berührung und somit im direkten physischen Kontakt mit dem Bauwerk. Doch basierend auf dem Erfahrungswissen darüber, wie sich eine bestimmte Glätte oder Rauheit, Dichte oder Porosität von Oberflächen anfühlt und begründet durch die verinnerlichte Erfahrung des Berührens verschiedener Texturen, werden diese auch in den Seherfahrungen assoziiert; »Glätte, Härte, Rundungen oder scharfe Kanten ›spüren‹ wir auch dann, wenn unsere Augen die Dinge abtasten [...] und der Berührung nicht zugängliche Dinge, wie z. B. ein Gewölbe können ›haptisch‹ wahrgenommen werden, indem unser Blick und unsere leibliche Sphäre sich in die Rundung einschmiegen«. <sup>701</sup> Doch die Berührung bildet nicht nur

<sup>699</sup> Ebd., S. 224.

<sup>700</sup> Ebd., S. 224.

<sup>701</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 143.

die Voraussetzung und Grundlage für die Verkörperung und das multisensorielle Erleben des Sehens, sondern ist an sich eine grundlegende Sinneserfahrung:

»Da Räumlichkeit mit dem gesamten Leib wahrgenommen wird, kommt dem Tast- und Berührungssinn wesentliche Bedeutung zu. Der sinnliche Eindruck, den uns das Abtasten von Oberflächen liefert, ist unser erster Umweltkontakt. Das Tasten und das Berührungsgefühl können sogar als ursprüngliche Bedingungen für das Sehen von Formen angenommen werden, denn wir sehen eigentlich nur etwas, was wir schon einmal ›begriffen‹ haben oder in eine analoge Tasterfahrung übersetzen können.«<sup>702</sup>

Auch die sprachliche Verknüpfen von haptischen und kognitiven Erkenntnissen, kommt nicht von ungefähr: Die frühkindliche physische Erkundung – das wörtliche Erfassen und Begreifen – sind zentrale Grundlagenerfahrungen für die weitere Wahrnehmungskompetenz des Menschen. Auf der Basis physischer, taktiler Erkenntnisse, folgern wir im weiteren konkrete sowie assoziative Form-, Material- und Texturvorstellungen; »durch das Betasten kann eine Vielzahl spezifischer Eigenschaften von Stofflichkeit und Oberflächen wahrgenommen werden: Temperatur, Feuchtigkeit, Reliefformen, aber auch Beschaffenheiten wie Klebrigkeit, Glitschigkeit, Rauheit.«<sup>703</sup> Da durch den Tastsinn die frühesten Erfahrungen der physischen Selbst- und Weltbeziehungen verankert sind, ist er auch im weiteren Leben unverzichtbar für unsere Wahrnehmung der physischen Welt und der Eigenwahrnehmung unseres Körpers im Kontext dieser Welt; »für unseren Bewegungssinn (Kinästhesie) und die darauf aufbauende Raumerfahrung ist das Tasterleben eine unverzichtbare Grundlage, die sowohl durch die Wahrnehmung von Eigenbewegung und Lage (Propriozeption) als auch durch die Berührung von Oberflächen gebildet wird.«<sup>704</sup> Das physische, tastende Erkunden der Architektur und der unmittelbare oder assoziierte Kontakt mit der Physikalität ihres Materials und der Beschaffenheit ihrer Oberflächen verdeutlicht als Pendant dazu die Physikalität, Materialität und Textur des der Architektur begegnenden menschlichen Körpers – »dabei erweist sich die Haut als unser größtes Wahrnehmungsorgan.«<sup>705</sup> Überdies sind auch Berührung und Berührt-Sein nicht nur sprachlich unmittelbar verbunden, sondern »aufgrund seiner Ursprünglichkeit [ist das Tasterleben] unserem emotionalen Erleben besonders nah« und »etwas ›berührt uns‹, wenn es uns unmittelbar betrifft und unser Gefühl anspricht.«<sup>706</sup> Berühren und Berührt-Sein, Bewegen und Bewegt-Sein sind Ausdruck verkörperter Handlungen und Emotionen, die den Körper als Medium unseres gefühlvollen Erlebens der Welt und der durch dieses evozierten emotionalen Regungen widerspiegeln.<sup>707</sup>

Da das Erleben von Architektur alle Sinne involviert, werden auch Geschmacks- und Geruchssinn durch die Architektur angesprochen. Das betrifft einerseits die tatsächlich vorhandenen Gerüche und Geschmäcke eines Gebäudes, die durch sein Material, seine Lage, die Trockenheit oder Feuchte der Räume geprägt werden. Andererseits betrifft es die mit der Stimmung und Atmosphäre einer architektonischen Situation assoziierten Noten eines Dufts oder eines Geschmacks; der Eindruck eines trockenen und porösen Materials, eines steinern oder hölzern beschaffenen Raumes, der die Wahrnehmung eines erdigen oder holzigen Geruchs hervorruft, oder ein bestimmter Geschmack, der mit der Materialität oder Farbigkeit eines Bauwerks verbunden wird, wie der säuerlich scharfe Geschmack von Metall, die weiche, samtige Geschmacksassoziation irdener Materialien oder die Verknüpfung bestimmter Farben mit ihnen verwandten fruchtigen oder blumigen, leichten oder schweren Duft- und Geschmacksnuancen, sind Ausdrucksformen olfaktorischer und gustatorischer Architekturwahrnehmung.

Aus dem Zusammenwirken aller Sinne – sowie der assoziativen Erweiterung des Wahrgenommenen durch sinnliche Vorstellungen und Verknüpfungen – entsteht die Komplexität des Architekturlebens, welches wir zumeist vorrangig als *Gesamteindruck* und weniger als Summe einzelner Komponenten wahrnehmen. Das Wahrnehmen von Architektur mit allen Sinnen ist also einerseits daran gebunden, selbst die Fähigkeit multisensoriellen Wahrnehmens zu besitzen und andererseits an die Voraussetzung geknüpft, sich dem Erleben der Architektur im vollen Umfang ihres sinnlichen Facettenreichtum zu öffnen und darauf einzulassen. *Wie* wir wahrnehmen, wird maßgeblich dadurch geprägt, wie und was wir wahrzunehmen gewohnt sind. Aufgrund der Verkörperung aller Sinne, geht das Schulen der multisensoriellen Wahrnehmung stets

<sup>702</sup> Ebd., S. 142.

<sup>703</sup> Ebd., S. 143.

<sup>704</sup> Ebd., S. 142.

<sup>705</sup> Ebd., S. 143.

<sup>706</sup> Ebd., S. 142.

<sup>707</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021.

mit einer Präzisierung der körperbasierten Selbst- *und* Weltwahrnehmung einher: Der Körper ist das Medium des sinnlichen Erlebens und ermöglicht die »leibliche Verortung des Subjekts in einer durch den Tastsinn beglaubigten körperlich-realen Welt als zugleich berührender und berührbarer Körper«. <sup>708</sup> Als grundlegender und zu Beginn der dominierenden Sinne bilden der Tastsinn und das Gespür der Haut die Basis des Wahrnehmens, mit der alle weiteren Sinne verknüpft sind, auf die sie aufbauen oder die sie durch weitere Erlebnisdimensionen ergänzen und erweitern.

Tritt einer der fünf Sinne hinter den Anderen zurück oder fehlt gänzlich – wie etwa im Fall von Blindheit oder Taubheit – bedeutet das natürlich keineswegs dass die Architektur dann nicht in ihrer sinnlichen Komplexität wahrgenommen werden könnte. Wohl aber geht damit eine Verschiebung des Wahrnehmungsfokus einher: Eine blinde Person wird vielleicht in ausgeprägtem Maß von der klanglichen Orientierung und der Taktilität der Haptik eines Gebäudes profitieren und diese mit verstärkter Aufmerksamkeit wahrnehmen, während eine taube Person darauf angewiesen ist, sich sehend zu orientieren und die Charakteristiken des Raums unabhängig von dessen Klang zu erfassen. Dabei ist nicht etwa einer der anderen Sinne kompensatorisch stärker ausgeprägt, sondern ihm kommt schlicht mehr Aufmerksamkeit zu, da durch die Einschränkung oder das Fehlen eines anderen Sinnes eine höhere Angewiesenheit auf die anderen Sinne besteht.

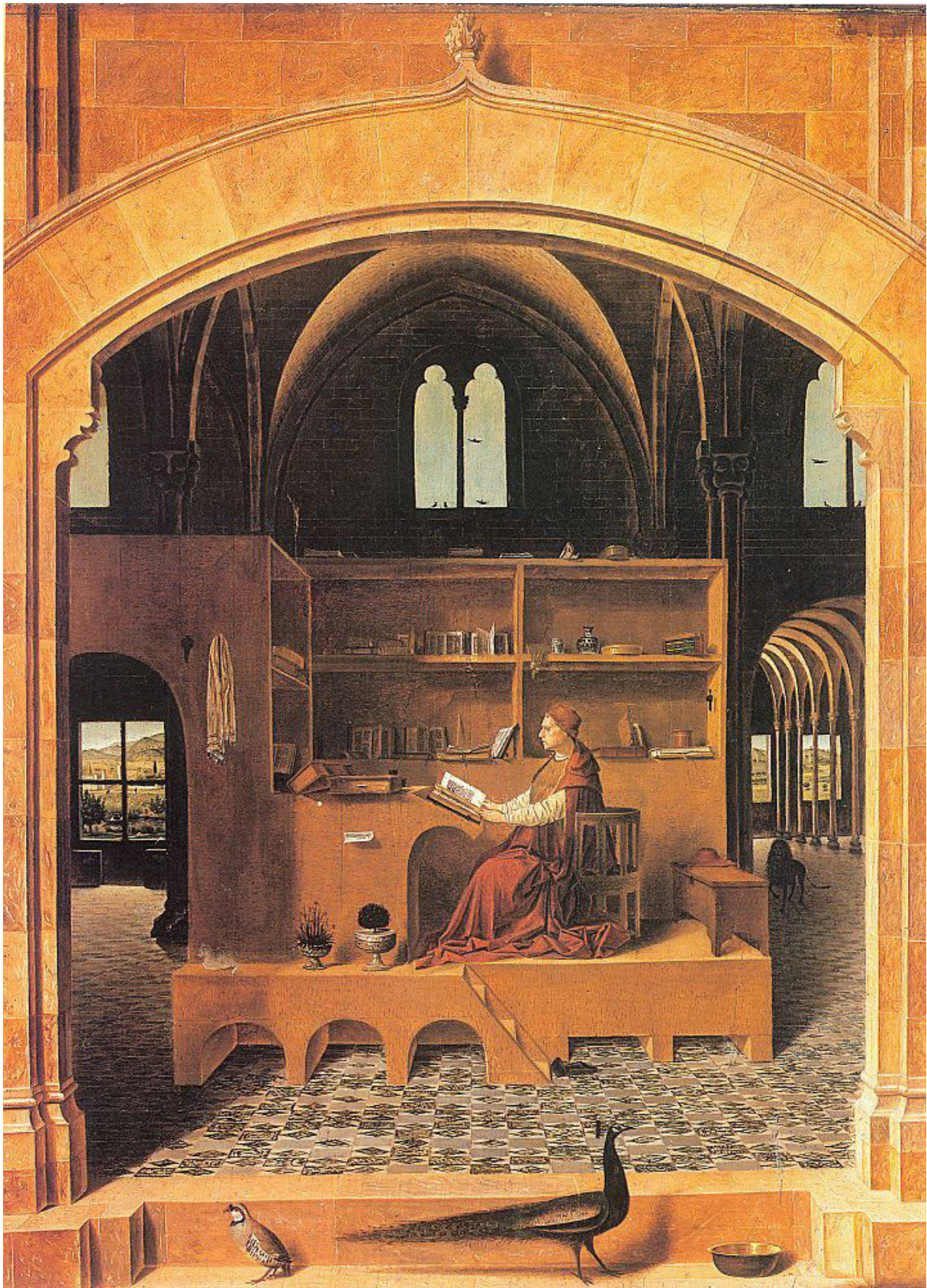
Generell gilt, dass die Architektur in großem Maß davon profitieren kann, wenn Besonderheiten der Wahrnehmung und des Gebrauchs konstituierend in die Gestaltung hineinwirken. In dem Bewusstsein, dass Gestaltung und Wahrnehmung, Wirkung und Erleben von Architektur untrennbar miteinander verbunden sind und einander wechselseitig bedingen, muss die Vielfalt von Wahrnehmungs- und Handlungsbedingungen zwangsläufig mit einem Facettenreichtum der durch diese beeinflussten und bedingten Gestaltungsweisen einhergehen. Wie aus der Forschung zu heilsamer Architektur und der Gestaltung kurativer oder pflegerischer Räume deutlich wird, sind gerade Körper im Kranksein, der Pflege- und Fürsorgebedürftigkeit, der physischen oder psychischen Versehrtheit sensibel für ihre Umwelt und auf einen schutzgebenden und bergenden räumlichen Kontext angewiesen. Wie die Fürsprecher einer sogenannten heilenden Architektur seit Jahren hervorheben, gilt es die besonderen Anforderungen dieser Menschen an den Raum im Architekturentwurf zu berücksichtigen und diese Gebäude auch gestalterisch auf die Bedürfnisse der Menschen auszurichten, an die sie auch funktional gerichtet sind. <sup>709</sup> Um Architekturen zu entwerfen, die das sinnliche Erleben in besonderer Weise ansprechen und aus dem Bewusstsein schöpfen, dass dieses zutiefst subjektiv und in dem Zusammenwirken der unterschiedlichen Aspekte der Architektur, die es evozieren, und der Komplexität seines sinnlichen Auffassens verankert ist, gilt es insbesondere dem Facettenreichtum des Erlebens und der Wahrnehmungsweisen unterschiedlicher Körper gerecht zu werden. <sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 142.

<sup>709</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina: 2020; insbesondere S.229–265.

<sup>710</sup> Vgl. hierzu: III.2.2 PHYSISCHER KÖRPER.



Antonello da Messina: San Girolamo nello Studio (der Heilige Hieronymus im Gehäuse), 1474.

Courtesy: National Gallery, London.

Wikimedia Commons, abgerufen am 08.02.2023.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_heilige\\_Hieronymus\\_im\\_Gehäuse\\_\(Antonello\\_da\\_Messina\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_heilige_Hieronymus_im_Gehäuse_(Antonello_da_Messina))

Antonello da Messinas Gemälde *San Girolamo nello studio* (der heilige Hieronymus im Gehäuse) aus dem fünfzehnten Jahrhundert macht deutlich, wie architektonische Schichtung und räumliche Dimension mit der Maßstäblichkeit des Menschen und der Reichweite der Sinne in Beziehung steht: Ein hölzernes, möbelhaftes *Studiolo* als Schreib- und Denkstätte ist der weitläufigen, steinernen und lichtdurchfluteten Architektur eines Gewölbes eingestellt, dessen Fenster den Blick auf die Weite der Landschaft freigeben. Am Pult sitzend, mit einem geöffneten Buch in den Händen, umgeben von Utensilien des Lesen und Schreibens, ist in der Bildmitte der heilige Hieronymus im Gehäuse des *Studiolo* dargestellt. Sein Körper und die Handlungen seines Tuns umformt durch die Architektur; Pult, Ablage und Regale, Bücher und Schreibgerät in greifbarer Nähe.

Den unterschiedlichen Sinnen und sinnlichen Zugänge der Architektur korrespondieren mit der räumlichen Schichtung des Bildaufbaus. Das Gehäuse rahmt die Taktilität des Berührens und des – hier wörtlichen wie im übertragenen Sinne gültigen – Begreifens. Diese architektonische Einfassung schirmt den Lesenden von den Klängen und Geräuschen, dem Ausblick und der Weitläufigkeit der Architektur und ihrer visuellen Erweiterung durch Blickbeziehungen in die Landschaft ab und schafft einen eigenen Raum der Konzentration und kontemplativen Begegnung mit der unmittelbaren Begegnung. Die Architektin Francesca Torzo nimmt Bezug auf Francesco Petrarcas Definition eines *Studiolo*, die in Messinas Gemälde in die Architektur übertragen wird; »Francesco Petrarca gave a definition of *studiolo*, a cabinet, as a mental place, a space produced through memory, from which cultivating a solitude able to be engaged with the present«. <sup>711</sup> Ein Ort der inneren Einkehr, der jedoch keineswegs die Anwesenheit der Welt ausklammert, sondern es ermöglicht zwischen Involvierung und Distanz hin und her zu wechseln und einen Unterschied zu erleben, zwischen der unmittelbaren Umgebung oder der inneren Haltung der Konzentration und der bewussten Hinwendung zur Welt und der Wahrnehmung dessen, was über die eigene innere Erfahrung hinausreicht. Bei-sich-Sein und In-der-Welt-Sein offenbaren sich damit als sinnliche und räumliche Haltungen, die unterschiedliche Beziehungen zur Welt und zu sich selbst verdeutlichen; Einsamkeit, Abgeschiedenheit und Alleinsein artikulieren sich zwar sinnlich und räumlich, sind aber temporäre Zustände und keine absolute Abwendung von der Welt; »solitude [...] is the opposite of escaping the world; it represents the condition to reinvent the world through an individual reflection, [...] loneliness, far from being misanthropic, consists then of a place, a time, a state of mind«. <sup>712</sup> Eben dieser Ort, der ein konkret-räumlicher ebenso wie ein mentaler, innerlicher ist, findet in Messinas *San Girolamo nello studio* eine architektonische Form.

---

<sup>711</sup> Torzo, Francesca: »An Atelier«, 2012.

online: <https://francescatorzo.it/texts/an-atelier-hasselt-2012>, abgerufen am 20.02.2023.

<sup>712</sup> Ebd.

Rings um den Denkraum der Studierzelle herum eröffnet sich eine Welt, die unterschiedliche Sinne anspricht. Während das Gehäuse des Studiolo zum Verweilen, Sitzen und Lesen, der Berührung, des Erfassens und Begreifens der darin erarbeiteten Inhalte und des Materials seiner Architektur einlädt, sprechen die diesen bergenden Raum der Konzentration umgebenden Räume andere Wahrnehmungsweisen und -radien an:

»Antonello da Messina portrays this intimate place as a wooden miniature, placed inside a scene of rooms defined by rows of stone columns and passages open on the wideness of landscape: here concentration and openness cohabit in a serene atmosphere«. <sup>713</sup>

Jenseits des *Studiolo* eröffnet sich eine erfahrbare Welt für das sinnliche Erleben unterschiedlicher Maßstabsebenen; »hinter der eingestellten Studierzelle erstreckt sich der gotische gewölbte Raum in die Tiefe und öffnet sich schließlich durch Fenster zu einer sonnenbeschienenen Landschaft [und] der maßgeschneiderte Ort der konzentrierten Arbeit steht nicht isoliert für sich, sondern [...] in einem größeren Zusammenhang und damit in Bezug zu seiner Umgebung«. <sup>714</sup>

Der Ummaum des Gehäuses lädt zur Bewegung ein. Materialität und Machart – und damit verbunden Taktilität, Klang und Blickbezüge sind hier anders, auch der Geruch oder Geschmack des Raumes, sowie die Phänomene der Temperatur, des Klimas, des Lichts und der Bewegungsimpulse sind gegenüber jenen des gefassten, kompakten Raum des *Studiolo* verschieden. Die Tiefe des Raums erweitert die Wahrnehmungsradien: Es finden sich die Details des Vordergrunds, die durch ihre Materialität und Differenziertheit zur Betrachtung aus der Nähe einladen. Darüber hinaus die Einblicke in unterschiedliche räumliche Situationen des architektonischen Gefüges; eine gefasste steinerne Sitznische am Fenster, ein Säulengang, der in die Tiefe des Raumes führt und an dessen Ende der Ausblick auf die Landschaft freigegeben wird, Gewölbe, deren Fenster den Blick in den Himmel freigeben. Die Tiere, die sich im Gebäude bewegen und die Vögel, die vor dem Fenster fliegen, lassen erahnen, dass die Stille des Studierzimmers von Klangschichten leiser Laute der Schritte der Krallen und Pfoten auf den bunten, irdenen Kacheln im Gebäude – und weiter entfernt – von den Rufen der Vögel und dem Geräusch des Windes, in dem diese zu treiben scheinen, umhüllt ist.

---

<sup>713</sup> Ebd.

<sup>714</sup> Graff, Uta: 2019, S. 28f.



Der schweifende Blick entdeckt die räumliche Tiefe der Architektur, die von ihr gefassten und umschlossenen Räume, die das Gehäuse des Studiolo in allen räumlichen Richtungen umgeben - die davor, daneben, dahinter und darüber liegen - und reicht über die Begrenzung der Architektur hinaus in die Weite der Landschaft. Anregung und Inspiration der Außenwelt sind jederzeit zugänglich, die Präsenz des gegenwärtigen Moments und des konkreten Ortes dieses Kontexts reicht bis an den Denkraum des Studiolo heran und ist doch durch dessen bergende und umschließende Hülle für den Sitzenden verdeckt. Und doch sind diese Möglichkeitsräume, die über die Kontur der Raumfassung konzentrierter Kontemplation hinaus spürbar, schaffen ein Bewusstsein für die jederzeit mögliche Erweiterung der Sinne, der Wahrnehmung und des Denkens; »this defiladed position represents for us a scene for possibilities, a place to travel with the mind and discover«.<sup>715</sup>

---

<sup>715</sup> Torzo, Francesca: »An Atelier«, 2012.  
online: <https://francescatorzo.it/texts/an-atelier-hasselt-2012>, abgerufen am 20.02.2023.

## VERMESSEN

Die Weise, wie wir Architektur auf den eigenen Körper beziehen und ein menschliches Maß in der gebauten Lebenswelt ausmachen, geht nicht nur auf das – in der vorhergehenden Wahrnehmungseinladung am Beispiel des Spiegels festgemachten – Prinzip des Sich-selbst-Erkennens im Gegenüber der Architektur zurück, sondern steht sehr konkret mit der Dimension, Proportion und den Abmessungen des Körpers in Beziehung.

### ABMESSUNG DES KÖRPERS

*Ich lade Sie ein, sich den Abmessungen Ihres Körpers durch Ihren Körper bewusst zu werden. Erkunden Sie mit unterschiedlichen Teilen Ihres Körpers, inwiefern sich ein Vielfaches von deren Abmessung in anderen Teilen Ihres Körpers wiederfindet:*

*Wie viele Handbreiten ist Ihr Rumpf breit? Mit wie vielen Längsabmessungen ihrer Hand können Sie die Länge der Strecke zwischen Hüfte und Schulter abgreifen? Wie oft lässt sich das Maß ihres Kopfes in die Gesamtgröße Ihres Körpers einpassen? Welche weiteren Maßzusammenhänge können sie finden? Welche Einheiten bestimmter Körperteile eignen sich für die Erkundung der Maßsystematik ihres Körpers? Wie können Sie aus den Zusammenhängen einzelner, segmentierter Körperteile Rückschlüsse auf eine Proportionslogik ziehen, die ihrem Körperaufbau zugrunde liegt?*

### VERMESSEN DER ARCHITEKTUR

*Weiten Sie diese Erkundung der Maßverhältnisse nun auf Ihre Umgebung aus: Wie viele Handbreiten ist der Stuhl hoch, auf dem Sie sitzen? Wie viele Ellen breit ist der Tisch, an dem Sie sitzen? Und wenn Sie aufstehen: Wie viele Schritte brauchen Sie, um zur Tür zu gelangen? Wie viele Schritte sind es, wenn Sie bewusst einen Fuß vor den anderen setzen, sodass die Zehen des einen Fußes die Ferse des davor gesetzten berühren?*

*Finden Sie weitere Möglichkeiten, Ihren Körper mit der Architektur Ihrer Umgebung in Beziehung zu bringen: Erkunden Sie, wie oft Sie sich mit der Spanne Ihrer ausgebreiteten Arme um sich selbst drehen können, um so die Länge einer Wand im Raum abzumessen. Oder messen Sie ab, wie viele Handspannen die Möbel in diesem Raum breit oder hoch sind. Begeben Sie sich auch auf die Suche nach Nischen und Ecken und erkunden Sie, wie Sie Ihren Körper möglichst eng zusammenziehen und in diese Konturen der Architektur einpassen können.*

*Erkunden Sie auch das erweiterte Umfeld des Raumes in dem Sie lesen. Wie viele Schritte führen Sie in das Nebenzimmer? Wie viele Schritte bringen Sie nach draußen? Wie viele Schwellen oder Stufen müssen Sie überschreiten, bevor Sie von Ihrem Leseort aus ins Freie gelangen?*

## REICHWEITE DES KÖRPERS

*Doch die Dimensionen und Maß des Körpers machen sich – wie im Text dieses Kapitels herausgestellt – nicht nur an den konkreten Abmessungen und Maßsystemen des Körpers fest, sondern auch an der Reichweite seiner Sinne. Von dem unmittelbaren Umfeld bis in weite Ferne erstrecken sich die Wahrnehmungsradien unterschiedlicher Sinne. Ich lade Sie ein, diese im Weiteren zu erkunden:*

*Greifen Sie dort, wo Sie sitzen und lesen um sich und erkunden Sie, welche Möbelstücke und architektonischen Elemente in Ihrem unmittelbaren Umfeld Sie berühren können. Beobachten Sie dabei bewusst, was Sie zu greifen bekommen und erkunden Sie die Materialität, Textur und Temperatur der Elemente, die Sie berühren. Um nicht von den über diesen nächsten Radius Ihrer Umgebung hinausreichenden Eindrücken abgelenkt zu werden, schließen Sie gerne für diese Exploration des Greifens, Fassens und Berührens Ihre Augen.*

*Richten Sie nun Ihre Aufmerksamkeit etwas weiter in den Raum hinein: Was hören Sie? Was riechen oder schmecken Sie? Was sehen Sie, wenn Sie den Blick im Raum schweifen lassen? Versuchen Sie, die vielschichtigen Eindrücke der unterschiedlichen Sinne isoliert aufzunehmen: Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit zunächst auf das Gehör. Was hören Sie? Nehmen Sie bestimmte Geräusche und Klänge in diesem Raum wahr? Gibt es einen bestimmten Klangcharakter der Architektur selbst, die vielleicht dämpfend wirkt, den Schall zu schlucken scheint oder aber die Klänge verstärkt, sie nachhallen lässt und deren Echo wiedergibt?*

*Richten Sie nun Ihre Aufmerksamkeit auf die Eindrücke Ihres Geruchs- und Geschmackssinns. Gibt es bestimmte Duft- oder Geschmacksnoten, die besonders hervortreten? Können Sie einen Eigengeruch des Raums ausmachen, der Sie beständig umgibt? Gibt es Assoziationen oder Erinnerungen an andere Gerüche, die aufkommen und mit denen Sie den Geruch des Raumes in Verbindung bringen können? Gelingt es Ihnen einzelne Komponenten dieses Dufts auszumachen, sie vielleicht sogar zu benennen? Der Duft einer bestimmten Blume etwa oder ein Parfum, der Geruch von Druckerschwärze und Papier oder der markante Kaffeegeruch.*

*Stehen Sie nun auf. Gehen Sie für einige Zeit im Raum hin und her. Öffnen Sie dann die Türen und Fenster. Wiederholen Sie das Fokussieren auf die unterschiedlichen Sensoren noch einmal: Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit zunächst auf Ihr Gehör. Dann riechen und schmecken Sie noch einmal. Was ist gleich geblieben wie vorher? Was hat sich verändert?*

*Wenden Sie nun Ihre Aufmerksamkeit dem Sehen zu. Lassen Sie Ihren Blick im Raum schweifen und betrachten Sie die Einzelheiten des Raums, der Sie umgibt. Welche Formen, Farben oder Texturen sehen Sie? Wo nehmen Sie Licht oder Schatten wahr? Richten Sie nun schließlich den Blick aufs Fenster. Blicken sie bewusst hinaus und nehmen den Vordergrund des Bildraumes wahr, den Sie in der Fassung des Rahmens sehen. Richten Sie dann Ihre Aufmerksamkeit auf den Bildmittelpunkt. Welche Details können Sie ausmachen? Schauen Sie schließlich möglichst weit in die Ferne? Was ist das kleinste Detail, das Sie in weiter Ferne erahnen können?*



### II.1.3 KÖRPER ALS AKTEURE

»Körper an Körper, Seite an Seite oder von Angesicht zu Angesicht, aufgereiht oder gegenübergestellt, meist bloß vermischt, sich berührend, haben sie wenig miteinander zu tun. Doch schicken sich die Körper, die eigentlich nichts miteinander austauschen, auf diese Weise Unmengen an Signalen, Mitteilungen, Augenzwinkern oder kennzeichnende Gesten zu. Eine sanftmütige oder unnahbare Haltung, ein Verkrampfen, eine Verführung, ein Zusammensinken, eine Schwere, ein Ausbruch. Dazu alles, was man mit Worten wie ›Jugend‹ oder ›Alter‹, ›Arbeit‹ oder ›Langeweile‹, ›Kraft‹ oder ›Unbeholfenheit‹ fassen kann ... Die Körper kreuzen, streifen, drücken einander. Nehmen den Bus, überqueren die Straße, betreten den Supermarkt, steigen ins Auto, stehen Schlange, bis sie an die Reihe kommen, setzen sich im Kino hin, nachdem sie an zehn anderen Körpern vorbeigegangen sind.«<sup>716</sup>

*Körper* sind nicht nur durch die Physis und Sinnlichkeit des Körpers konstituiert, sondern werden ebenso durch die Praktiken des Körpers hervorgebracht und sind in dieser Weise prozesshaft, veränderlich und an das Handeln des Körpers gebunden. Über die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Modi und Perspektiven des Körpers hinaus ergibt sich mit der Betrachtung der *Körper als Akteure* eine stark mit dem Hervorbringen der eigenen Subjektposition. Außerdem der kollektive Körper der Gemeinschaft einer Gesellschaft und der mit anderen Körpern durch Sozialität verbundene Körper, der sich gerade nicht durch bestimmte Konstanten auszeichnet, sondern durch Relationalität und die Prozesshaftigkeit seines Handelns und Hervorbringens; durch Anpassung und Regeneration und permanente (Selbst-)Erneuerung. Christiane König, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz arbeiten in ihrer Einleitung für den vom *Netzwerk Körper* herausgegebenen Band *What Can a Body Do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften* gerade diese Prozessualität und Dynamik des Hervorbringens von Körpern durch Körperpraktiken heraus. Dabei gehen sie der Frage nach, »auf welche Weise Körper und die mit ihnen und durch sie hervorgebrachten Subjektpositionen in ihrer je eigenen historischen Form hervorgebracht werden, vor allem aber, welche Praktiken darüber hinausweisen«. Sie dokumentieren unterschiedliche Körperpraktiken, die »für die Hervorbringung gesellschaftlicher Verhältnisse besonders bedeutsam sind« und an denen sich, wie die Herausgeber:innen schreiben, »die Ströme und Wirkungen der Mächte festmachen [lassen], die diesen Selbstwahrnehmungen und -definitionen zugrunde liegen.«<sup>717</sup>

Die Akteur:innenschaft der Körper in Bezug auf den Raum und die Architektur bezieht sich sowohl auf das Hervorbringen von Körpern durch sich im Handeln, der (Inter-)Aktion und dem Tätig-Sein konstituierende Körperpraktiken, als auch auf die *Agency* dieser Körper als »doing body« und somit also »als einer ausdrücklich mit *agency* versehene Entität«.<sup>718</sup> Außerdem offenbart diese Perspektive die Architektur als Handlungsraum und Ort der Begegnung, des Miteinanders und als sich »im Handeln« konstituierender Raum.<sup>719</sup> Der Soziologe Martin Schroer hat in *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums* zwei grundlegende »konkurrierende Raumauffassungen« aufgezeigt, die sich sowohl in »verschiedenen philosophisch-naturwissenschaftlichen Positionen« niederschlagen, als auch »ausschlaggebend für die Raumauffassung im sozialwissenschaftlichen Kontext« sind.<sup>720</sup> Sie zeigen sich insbesondere in der historischen Entwicklung, aber ziehen sich auch bis in die Gegenwart hinein. Nämlich einerseits die Vorstellung, dass Raum »nur die Hülle für die darin befindlichen Körper« sei, wobei der Raum »einer Schachtel, einem Kasten, einem Behälter (›container‹) [gleiche], in den Dinge aufgenommen werden können und in dem sie einen festen Platz haben«, und andererseits ein Verständnis von Raum der eben »keine schlichte Gegebenheit mehr« ist, sondern überhaupt erst »durch soziale Operationen [...] konstituiert« wird.<sup>721</sup> An diesen beiden Richtungen macht sich laut Schroer die Unterscheidung »zwischen absolu-

<sup>716</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 17«, 2017 [2000], S. 12.

<sup>717</sup> König, Christiane; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf, in: *Netzwerk Körper* (Hrsg.): 2012, S. 14.

<sup>718</sup> Ebd., S. 13.

<sup>719</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 156.

<sup>720</sup> Schroer, Markus: 2016 [2006], S. 44.

<sup>721</sup> Ebd.

tem und relationalem Raum« fest.<sup>722</sup> Prozessual gesprochen, stehen sich damit also gewissermaßen das Vorhanden-Sein und das Hervorbringen von Raum gegenüber, die ihrerseits natürlich in verschiedener Weise zu den Körpern, die diese Räume bewohnen, erleben, wahrnehmen, mit Leben füllen, nutzen, sich zu eigen machen, sie handelnd hervorbringen oder sie als Ausdruck ihrer selbst verwirklichen in Beziehung. Sie sind mit diesen als Gegebenheit, als physisches Gegenüber konfrontiert oder sie sind ihnen als Rahmenbedingung, als Möglichkeitsräume gegeben oder entstehen aus den Praktiken, Weltzugängen, Aktivitäten der Körper und werden von ihnen konstituiert.

Schroer stellt heraus, dass in der Vorstellung des absoluten Raums als Gefäß und Behälter, also mit Sabine Hark gesprochen als »Voraussetzung für Sozialität«,<sup>723</sup> »die körperlichen Objekte« – die das Gegenteil verkörperter Subjektpositionen und des gelebten Körper-Seins beschreiben – »zur Passivität verurteilt« seien, während in der Vorstellung des relativen Raums »gerade der kreative Anteil der Menschen betont [wird], Räume durch ihre Aktivitäten zu konstituieren«.<sup>724</sup> Die Eindeutigkeit der Trennung und Unterscheidung beider Raumauffassungen mag für abstrakte Raumkategorien und -begriffe klarer und deutlicher sein, als für den konkreten architektonischen Raum, und doch machen vielfach Stimmen der Raumsoziologie und auch jene der Architekturdisziplin zunehmend deutlich, dass diese ebenso für die spatial-konkreten Orte und Räume der gebauten Lebenswelt gelten.<sup>725</sup>

Sabine Hark geht der Fragen nach, wie »Personen und Artefakte in je spezifischen und räumlichen Gegebenheiten platziert« werden und wie diese »Positionen und Positionierungen« wiederum »Dispositionen« erzeugen, die diese »affizieren und modifizieren«. Die zentrale Frage ist dabei: »wie verändern Personen und Artefakte dadurch, wie sie sich die Relationen aneignen, die zwischen ihnen hergestellt wurden, nicht nur den sozialen Raum, sondern sehr konkret auch die Orte an und in denen sie platziert sind?«. <sup>726</sup> Hark macht deutlich, dass »Ort ebenso wenig wie Raum gegeben« ist, sondern dass – wie sie anknüpfend an Martina Löw beschreibt – Raum gerade »durch die bewegte (An)Ordnung von Körpern, durch die Platzierung sozialer Güter und Menschen in Spacing-Prozessen und schließlich durch die Synthese dieser sozialen Güter und Menschen« *gemacht* wird.<sup>727</sup> Das heißt, »Raum entsteht im Handeln« und ist »folglich keine absolute, sondern eine relationale Kategorie; keine asoziale Voraussetzung von Sozialität, sondern ein soziales Produkt, eine Leistung von Menschen«, <sup>728</sup> und somit an Körperpraktiken des handelnden Hervorbringens, an die Aktivität und das Machen, an Agency sowie soziale und politische Gefüge des (Inter-)Agierens gebunden. Die mit diesem Raumdenken verbundenen Körpervorstellungen sind ihrerseits von den Praktiken und Prozessen, Veränderungen und Wechselbeziehungen, den systemischen Verwebungen und der Lebendigkeit und Vielheit verkörperter Identitäten her zu denken und durch Körper, die sich ausdrückend, verwirklichend und handelnd in die Welt einbringen, als verkörperte Subjektpositionen und Akteur:innenkörper.

## KÖRPERPRAKTIKEN

Die Praktiken der Körper beschreiben nicht nur ihr handelndes Sich-Einbringen in die Welt und sein Tätig-Sein, sondern das Hervorbringen ihrer selbst im Handeln und Tätig-Sein. Diese Perspektive des In-Relation-Tretens mit anderen Körpern und der Welt macht deren Aktivität ebenso deutlich, wie die sich aus der Abfolge unterschiedlicher Aktivitäten ergebende Veränderlichkeit. Weit mehr als die vorherbeschriebenen Körperkonzepte, -modi und -perspektiven sind Körper in diesem Sinne durch Prozessualität, Rhythmik, Bewegung, Veränderung und Dynamik gekennzeichnet. »Die Geschichte der Körper ist« insbesondere dann, wenn Körper als prozessual, veränderlich und sich selbst durch ihr Handeln in der Welt hervorbringend aufgefasst werden, wie Christiane König, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz schreiben,

<sup>722</sup> Ebd,

<sup>723</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 156.

<sup>724</sup> Schroer, Markus: 2016 [2006], S. 45.

<sup>725</sup> Vgl. hierzu u.a.: Arendt, Hannah: 2020 [1958]; Foucault, Michel: 2014 [1966]; Baier, Franz Xaver: 2000; Löw, Martina: 2015 [2001]; Schroer, Markus: 2016 [2006]; Wolfrum, Sophie; Nerdinger, Winfried (Hrsg.): 2008; Gehl, Jan: 2012, 2015; Hark, Sabine in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 155–158; 2015; Hahn, Achim: 2017; Günzel, Stephan: 2017.

<sup>726</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 155f.

<sup>727</sup> Vgl. Martina Löw: 2001, S. 272, zit. n. Sabine Hark: 2015, S. 157.

<sup>728</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 155f.

»die Geschichte ihrer Praktiken«. <sup>729</sup> Darin wird auch eine andere Perspektive des Weltverhältnisses dieses Körpers und in deren Konsequenz das ihm eigene – und von den anderen, bisher beschriebenen unterschiedliche – Verhältnis zu Architektur und Raum deutlich, beziehungsweise es wird klar, dass Architekturkonzeptionen, die von einem Körper als Akteur her gedacht und entwickelt sind, anders konstituiert sind, als jene, die den formalen oder physischen Körper, den Sinneskörper oder den Körper als ein Medium der Wahrnehmung und des Ausdrucks dem Entwerfen zugrunde legen.

Die Akteur:innenschaft der Körper wird besonders darin deutlich, dass der Körper nie »nur passive Einschreibefläche oder auch stabiles Resultat der Praktiken, die ihn zu regulieren versuchen« ist, sondern dass er »aufgrund seiner ihm eigenen Potenzialität immer mehr, immer anders als jene eindeutig lesbare Einheit, die die Praktiken der Disziplinierung und Regulierung zu konstituieren suchen« ist, wie Christiane König, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz herausstellen. Sie haben in ihrer Publikation die Figurationen und Praktiken der Körper unabhängig von einander betrachtet und stellen in Bezug auf die Praktiken heraus, wie diese nicht nur das Hervorbringen der Körper selbst, sondern auch das der durch sie konstituierten gesellschaftlichen Verhältnisse prägen. Sie machen es sich zur Aufgabe »mit dem Schreiben über diese Praktiken die Landkarte der Subjekthaftigkeit« sichtbar zu machen und hegen die Hoffnung, damit auch eine »Kartografie der Macht«, die durch bestimmte Praktiken hervorgebracht oder verfestigt wird sowie der Machtgefälle zwischen Körpern aufzuzeigen, die verschiedenen Körpern unterschiedliche Präsenz zuschreiben, um »mit diesem neuen Wissen und Denken« der Karten, Spuren und Zusammenhänge die Körperpraktiken selbst und ihre Wirkweisen »verändern« zu können. <sup>730</sup> Insgesamt plädieren sie für ein »Denken über Körper aus einer praxis- beziehungsweise handlungsorientierten Perspektive«, die mit einer Körpervorstellung ausgehend von der »Idee des prozesshaften Drängens der multiplen, vielfältigen Körper« verbunden ist. <sup>731</sup> Das heißt, dass die Körper sich gerade durch ihre Praktiken selbst hervorbringen und dadurch ihre je spezifische Weise des Sich-Einbringens in die Welt ebenso konstituieren, wie die mit bestimmten Handlungen verknüpften Figurationen der Körper damit zu befördern.

Die Weisen, wie Körper gerade durch ihre Praktiken mit ihrer Umwelt in Beziehung treten, sind hier ausschlaggebend für ihr Verhältnis zur Lebenswelt. Die Wechselbeziehungen mit der Umwelt – gerade mit der gebauten, menschengemachten Lebenswelt sind – vielfältig und Ausdruck der Unterschiedlichkeit und Vielfalt der Körper und der Räume, die einander begegnen. Diese offenbaren, inwiefern und in welcher Weise ihr Handeln durch diese unterstützt wird oder auch nicht, wie Sara Hendren in *What Can a Body Do? How We Meet the Built Environment* herausgearbeitet hat. <sup>732</sup> Hendren arbeitet sie die Widersprüchlichkeit der Normierung der gebauten Lebenswelt und der Gegenstände, Werkzeuge und Gebäude heraus, die in unserem täglichen Leben präsent sind, aber der Vielfalt unterschiedlicher Körper und ihrer Bedürfnisse, die sich in dieser konstruierten Regularität gerade nicht wiederfinden, in ihrer Selbstwirksamkeit entgegenstehen. Dabei fasst sie die gebaute und dingliche Welt, die dem Denken, Handeln und Herstellen der Menschen entstammt, als eine unterstützende Technologie auf, die zwischen dem Körper und der Umwelt vermittelt; »furniture and tools, kitchens and campuses and city streets – nearly everything human beings make and use is assistive technology, meant to bridge the gap between body and world«. <sup>733</sup> Doch solange ein Widerspruch besteht, zwischen der Diversität der Körper und der Normierung dieser vermittelnden Werkzeuge, Objekte, Bauwerke oder öffentlichen Räume, gelingt diese angestrebte Überbrückung, beziehungsweise das Heimisch-Sein der Körper in der (gebauten) Lebenswelt nicht in einer der Individualität jeder verkörperten Subjektposition entsprechenden Weise.

Körper als Akteur:innen – und als solche konstitutiv und handelnd mit der Lebenswelt verbunden – sind nur dann in der Lage sich in dieser zu verwirklichen und einzubringen, wenn diese ihnen entspricht und sie sich darin wiederfinden können. Entsprechend gilt es die gebaute Lebenswelt, wie Sara Hendren schreibt, gestalterisch dahingehend zu entwickeln, dass sie ebenso divers ist, wie die Akteur:innen die in ihr leben und sie beleben. »Yet unless, or until, a misfit between our own body and the world is acute enough to be understood as disability, we may never stop to consider – or reconsider – the hidden assumptions on which our everyday environment is built«, so Hendren, und begibt sich mit ihrem Schreiben

<sup>729</sup> König, Christiane; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf, in: Netzwerk Körper (Hrsg.): 2012, S. 11.

<sup>730</sup> Ebd., S. 14.

<sup>731</sup> Ebd., S. 12.

<sup>732</sup> Hendren, Sara: 2020.

<sup>733</sup> Ebd., Ankündigungstext; online: <https://bookshop.org/p/books/what-can-a-body-do-how-we-meet-the-built-world-sara-hendren/13591508?ean=9780735220003>, abgerufen am 03.03.2023.

auf die Suche nach möglichen Wegen, die eine Gestaltungszukunft eröffnen, die gerade auf die Eigenheiten und die Vielzahl verschiedener Körper- und Erlebnisperspektiven eingeht und nicht auf deren vermeintlichen Gemeinsamkeiten und damit verbundenen standardisierten Normalformen einhergeht oder diese weiter verfestigt und fortsetzt; »a future that will better meet the extraordinary range of our collective needs and desires«. <sup>734</sup>

Die Auseinandersetzung mit der Begegnung von Mensch und Lebenswelt, Körper und gebauter Umwelt, ist bezeichnend für die Perspektive der Körper als Akteur:innen und war seit Anbeginn dieser Sichtweise in der Architekturgeschichte prägend für die damit verbundenen Raum- und Gestaltungskonzepte: Körper als Akteur:innen der Architektur und der Stadt sind eng mit Aspekten der Bewegung, der Funktion und Nutzung, der Aneignung sowie der Dynamik und Prozesshaftigkeit verbunden. Ihnen liegt die Annahme zugrunde, dass Körper aktiv – durch ihr Handeln, ihre Bewegung oder ihr Tun – mit ihrer Umwelt und miteinander in Beziehung treten und dass sie dadurch beeinflussend, verändernd und konstitutiv in diese hineinwirken. Hannah Arendt hat dieses handelnde und tätige Sich-Einbringen in die Welt insbesondere in Bezug auf den öffentlichen Raum beschreiben, den sie am Beispiel der altgriechischen *Agora* als idealtypischen Raum der Öffentlichkeit sowie als konkret-räumlichen und gesellschaftlichen Kontext herausstellt, in dem sich Menschen bewegen und begegnen, sich ausdrücken und handeln; ein Diskursraum öffentlicher Debatte, des Handelns, Aushandelns und Verhandeln des Öffentlichen. <sup>735</sup>

## HANDLUNGSRÄUME UND AGENCY

Anhand von Arendts Überlegungen offenbart sich der Raum als *Handlungsraum*, in dem die Körper agieren – insbesondere im Öffentlichen aber auch im Privaten. Gerade sozialwissenschaftlich geprägte Perspektiven der Stadtforschung und des Urbanismus knüpfen hier an und untersuchen die Tätigkeit und Handlung der Körper im Raum und befragen Architektur und Stadtraum in Bezug auf ihre Aneignung und Nutzung sowie die handelnde Auseinandersetzung mit diesen. Entsprechend sind es gerade die Körperpraktiken und die durch sie hervorgebrachten Relationen der Menschen mit der gebauten Lebenswelt, welche die Körper als Akteure und die Lebenswelt als Handlungsraum umreißen. Ein Schlüsselbegriff, der diese Wechselbeziehung beschreibt, ist *Agency*. Sie ist den Akteur:innen eigen und beschreibt das Maß der Selbstbestimmung und die Weise, wie diese sich in die Welt einbringen und mit dieser in Beziehung treten. Sie umreißt, inwiefern die Akteur:innen die Möglichkeitsräume des Handelns im spatial-konkreten Raum der Lebenswelt nutzen (können).

Christiane König, Massimo Perinelli und Olaf Stieglitz beschreiben *Agency* als eine den Praktiken des Körpers zugrundeliegende Potenzialität; denn »dem Körper ist«, wie sie sagen, »immer ein Vermögen, eine Potenzialität eigen, und ein Nachdenken über den Körper muss sich folglich mit der Frage beschäftigen, was Körper tun beziehungsweise welches Handlungsvermögen, welche *agency* sie beherbergen«. <sup>736</sup> Diese betrifft sowohl, wie sie sich selbst handelnd, durch Körperpraktiken als agierende Körper und Akteur:innen hervorbringen und beschreibt andererseits, wie sich die Körper in die Welt einbringen. Das Verhältnis dieser Körper zur Welt ist also eine Lebenspraxis, welche die Lebenswelt als Handlungsraum nutzt und hervorbringt. Aus der Potentialität der Agency entstehen also die Eigenheiten des Körperseins sowie, im Sinne des Handlungsvermögens im Kontext der Umwelt und dem Miteinander vieler Körper, die Merkmale der eigenen Person; »Körper tun etwas, und dieses Tun bringt in seiner sozioökonomischen, kulturellen, politischen, historischen, technischen oder raumzeitlichen Spezifik den Menschen hervor, der sowohl diesen Körper hat und der gleichzeitig dieser Körper ist«. <sup>737</sup> Weiter heben die Autor:innen hervor, dass es sich dabei nicht etwa um abstrakte Kategorien handelt. Vielmehr sind es stets »konkrete Praktiken, die auf den Körper einwirken und durch ihn das Subjekt hervorbringen, das sich mit diesem Körper selbst-identisch denkt und empfindet oder aber sich in seinem Körper fremd fühlt«. <sup>738</sup> Die Art und Weise, wie Körper ihre eigene *Agency* als Handlungsgrundlage des eigenen Tuns und als Voraussetzung für ihre

<sup>734</sup> Hendren, Sara: 2020, Ankündigungstext; online: <https://bookshop.org/p/books/what-can-a-body-do-how-we-meet-the-built-world-sara-hendren/13591508?ean=9780735220003>, abgerufen am 03.03.2023.

<sup>735</sup> Arendt, Hannah: 1967 [1958].

<sup>736</sup> König, Christiane; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf, in: Netzwerk Körper (Hrsg.): 2012, S. 11.

<sup>737</sup> Ebd.

<sup>738</sup> Ebd., S. 11f.



spezifische Weise der Weltbeziehung ausschöpfen – oder ausschöpfen können, da diese durchaus nicht von der Beeinflussung oder Einschränkung durch andere frei ist –, nimmt auch Einfluss darauf, wie sie in Beziehung mit der Gestaltung, Konstitution und Nutzung von Architektur stehen. Ebenso, wie umgekehrt die gebaute Umwelt und die Weise wie Architektur und Stadt gestaltet sind und den Körpern für die Aneignung und Nutzung und das Einbringen ihrer Agency zur Verfügung stehen, ausschlaggebend dafür sind, wie diese gelebt werden können.

Die Architektin Elli Mosayebi beschreibt ›Agency‹ im Thesaurus ausgewählter Begriffe ihrer Professur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich wie folgt:

»Das englische *Agency* bedeutet übersetzt Agentur oder Vertretung. Das Wort stammt vom lateinischen Verb *agere* ab, was betreiben, handeln, treiben, darstellen oder führen bezeichnet. Ein Agent ist ein Handelnder oder ein Vermittler einer Gruppe oder einer Institution. Er vertritt immer Interessen, sein Handeln ist politisch motiviert. *Agency* zu beanspruchen, heisst, sich seiner Rolle als Repräsentant einer Gruppe bewusst zu sein und diese nach aussen einzufordern. Es heisst auch, aus der Beobachterrolle heraus in eine aktive beteiligende Rolle zu finden und damit Position(en) zu beziehen.«<sup>739</sup>

Akteur:innenschaft geht ebenfalls auf diesen etymologischen Ursprung zurück und ist sowohl eng mit dem Aspekt der Agency verbunden als auch mit Fragen nach Zugehörigkeit, Repräsentanz und dem Recht, beziehungsweise der Möglichkeit zur aktiven handlungspraktischen und selbstwirksamen Begegnung mit Architektur und Stadt. Sabine Hark stellt sehr eindrücklich heraus, dass Raum – der soziale ebenso wie der spatial konkrete – im Handeln entsteht.<sup>740</sup> Eine Raumdefinition, die in der Architekturdiziplin mit dem Ausbilden vielfältiger Theorie- und Gestaltungspositionen verbunden ist, die gerade den Handlungsaspekt der Funktionalität und Nutzung, des Miteinanders und der Begegnung oder generell die Bewegung zum zentralen Thema der Architektur macht.

Doch Agency und die mit ihr verbundene Potenzialität der Mitbestimmung und Gestaltung von Raumkonstitution – wie eingangs beschrieben – sind ungleich verteilt, sodass diese beispielsweise »Menschen, die von der Norm abweichen, nicht zugestanden« wird.<sup>741</sup> Sie werden, so Kübra Gümüşay, aus Perspektive derjenigen, die der Norm entsprechen, benannt und mit Zuschreibungen bedacht oder zum Kollektiv verallgemeinert. Dadurch stehen sich eine Perspektive der ›Benennenden‹ und eine der ›Benannten‹ im Machtgefälle gegenüber, wobei externe Zuschreibungen die Selbst-Verwirklichung der ›Benannten‹ verunmöglichen, sodass ihre Möglichkeit zum Selbstaussdruck einschränkt oder gar verhindert wird. Diese unterschiedlichen Möglichkeits- oder Unmöglichkeitsräume sind mit ebenso verschiedenen Selbst- und Weltwahrnehmungen verbunden. Neben dem Tätig-Sein in der Welt gibt es demzufolge sehr verschiedene Handlungsvoraussetzungen, die zu Agency ermächtigen oder nicht, und die prägend dafür sind, wie das eigene In-der-Welt-Sein und -Handeln erlebt wird. Auch sie sind mit entsprechenden Körperpraktiken verbunden; »[...] Praktiken, die sich nicht in der Herstellung von nützlichen, funktionalen Körpern und Subjekten erschöpfen, sondern sich quer zu den Strukturen und Machlinien der Dispositive vollziehen und deren größtes Potenzial darin besteht, ganz eigene Logiken und letztlich eigene temporäre Wahrheiten hervorzubringen«.<sup>742</sup>

Diesen Zusammenhang der Praktiken und des Wahrnehmens der Körper, die entweder in Handlungs- oder Verunmöglichkeitsräumen konstituiert werden, hat auch Carolin Emcke herausgearbeitet. »Wahrnehmungen sind«, so Emcke, »nicht einfach da«, sondern entstehen im Handeln und in Abhängigkeit der Agency und Eigenwirksamkeit der Wahrnehmenden selbst.<sup>743</sup> »Was als Gegebenheit wahrgenommen wird, ist ein dynamischer, selektiver Prozess«, so Emcke weiter.<sup>744</sup> Sie stimmt darin mit Sabine Harks Infrage-Stellen der vermeintlichen Gegebenheit von Welt überein. Denn gerade da Raum im Handeln entsteht, ist er »in mehrfacher Hinsicht eine Kategorie sozialer Ungleichheit«, wie es Hark formuliert.<sup>745</sup> Denn einerseits sind die »Möglichkeiten, Räume zu konstituieren [...] abhängig von den in einer Handlungssituation vorgefundenen Faktoren, [...] von den strukturell organisierten Ein- und Ausschlüssen so-

<sup>739</sup> Mosayebi, Elli: Thesaurus, online: <https://mosayebi.arch.ethz.ch/thesaurus/agency/>, abgerufen am 03.03.2023.

<sup>740</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015.

<sup>741</sup> Gümüşay, Kübra: 2021, S. 63.

<sup>742</sup> König, Christiane; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf, in: Netzwerk Körper (Hrsg.): 2012, S. 12.

<sup>743</sup> Emcke, Carolin: 2019, S. 64f.

<sup>744</sup> Ebd.

<sup>745</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 156.

wie von den körperlichen Möglichkeiten« der Handelnden,<sup>746</sup> und andererseits sind Räume »sozial und politisch nicht ›unschuldig‹, denn die Chancen Raum zu konstituieren, sind ungleich verteilt.«<sup>747</sup> Und ebenso wie die Handlungsmöglichkeiten und das Recht der Konstitution und Mitbestimmung nicht gleich verteilt sind, werden auch Wahrnehmungsperspektiven durch die Kategorien des Wahrnehmbaren oder Nicht-Wahrnehmbaren verfestigt oder verunmöglicht; denn »Sinneswahrnehmungen werden aufgenommen, ausgewählt, gefiltert, sie werden strukturiert, werden in Kontexten organisiert und erinnert, Wahrnehmungen werden abgeglichen mit früheren abgespeicherten Wissensvorräten, werden interpretiert nach vorliegenden Begriffen und Assoziationsketten – bis sie ›gewahrgenommen‹, bewusst begriffen und akzeptiert« werden können.<sup>748</sup> Entsprechend schwer haben es singuläre und nicht mit dem vermeintlichen Konsens einer Gemeinschaft übereinstimmende Wahrnehmungspositionen, die schnell als »Noch-nie-Gehörtes« gelten und als solche »als unerhört abqualifiziert« werden.<sup>749</sup> Sozialräumliche Bedingungen determinieren in diesem Sinne sowohl das Auffassen des physischen Raums, als auch dessen Gestaltung, Realisierung und Aneignung in Architektur und Stadt. Wie sozialräumliche Gefüge gelebt und geprägt werden, schlägt sich auch in der Gestaltung der gebauten Lebenswelt nieder.

Die funktionale Perspektive der Raumgestaltung hat ein Architekturverständnis geprägt, demzufolge Bauwerke Handlungen und Tätigkeiten, Praktiken, Prozesse und bestimmte Funktionen und Nutzungen umformen und diesen in optimierter Weise Raum geben. Ein sehr eingängiges Beispiel der funktionalen Optimierung von Handlungsabläufen und -prozessen bildet die von Margarete Schütte-Lihotzky entworfene *Frankfurter Küche*. Aufbewahrung, Organisation und handlungspraktische Abläufe sind hier der architektonischen beziehungsweise möbelhaften Gestaltung zugrunde gelegt. Zentrales Anliegen für die Gestaltung war dabei eine Optimierung der Raumausnutzung und eine damit einhergehende Reduktion des Flächenbedarfs. Der Frage folgend, wie ein Raum des Aufbewahrens, Haltbarmachens, Kochens, Backens und Reinigens möglichst effizient entworfen werden kann, hat Schütte-Lihotzky hier funktionalstrukturell die unterschiedlichen Küchentätigkeiten analysiert und die für diese notwendigen möbelhaften und technischen Voraussetzungen kompakt in einander verschränkt. Mit der *Frankfurter Küche* ist ein Funktionsraum entstanden, der die darin intendierten Abläufe umformt und so die Architektur aus den Prozessen, Bewegungen und Handgriffen ihrer Nutzung heraus entwickelt. Diese Denkweise mag nicht zuletzt Margarete Schütte-Lihotzkys Denken als Planerin großmaßstäblicher Projekte der Stadtentwicklung zu verdanken sein, die damit vertraut war Bewegungs-, Verkehrs- und Funktionsabläufe zu beobachten und Systeme der Infrastruktur, Vernetzung und funktionellen Wechselwirkungen zu konzipieren. Es ist ein choreografisches Denken der spatialen und temporalen Organisation von Bewegung, das diesem Entwurf zugrunde liegt.<sup>750</sup> Dabei stand die Optimierung, Rationalisierung und das Anstreben höchstmöglicher Effizienz für Schütte-Lihotzky sowohl in Bezug auf die Nutzung, als auch im Hinblick auf die Fertigung der *Frankfurter Küche* als erste vorgefertigtes, standardisiertes Massenprodukt und Urtyp der Einbauküche im Vordergrund und prägte die Absichten, die mit dieser Prozess-Choreografie verfolgt wurden:

»Developing her design, Schütte-Lihotzky aimed to ›apply the principles of labor-saving economical management‹.<sup>751</sup> She looked at train and ship kitchens for inspiration and conducted movement studies – a method famously refined by Frank and Lillian Gilbreth in the early 1900s (cf. Corwin 2003) – resulting in diagrams resembling choreographic scripts (cf. Zürn 2014: 43). In favor of Taylorist efficiency, Schütte-Lihotzky championed short and linear movements in order to minimize the required effort. Implicitly, her studies were based on the idea of a prototypical well-functioning modern woman.«<sup>752</sup>

Doch dieses Bestreben zur Optimierung und Standardisierung von Handlungsrouninen und Prozessen der funktionalen Nutzung ist auch an eine Standardisierung der Körper und ihres Tätig-Seins gebunden. Damit konnotiert sie den Handlungsraum als einen restriktiven Raum der Handlungsvorgaben konnotiert, der zwar spezifische Handlungsfolgen in auf sie abgestimmter Weise umformt, sich allerdings gegenüber

<sup>746</sup> Löw, Martina: 2001, S. 272, zit. n.

<sup>746</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 156f.

<sup>747</sup> Ebd., S. 156.

<sup>748</sup> Carolin Emcke: 2019, S. 64f.

<sup>749</sup> Carolin Emcke: 2019, S. 65.

<sup>750</sup> Beißwanger, Lisa, in Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 23–49.

<sup>751</sup> Schütte-Lihotzky, Margarete: 1927, S. 120.

<sup>752</sup> Beißwanger, Lisa, in Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 27.

einer Abweichung von dieser Vorgabe oder gegenüber vielfältigen Weisen der Aneignung weitgehend verschließt. Die Gestaltung von Architekturen als Handlungsräume, die eine diverse Agency zugrunde legen, erfordert es demgegenüber vielfältige Handlungsperspektiven und Praktiken – der Körper und des Handelns – zugrunde zu legen und so ein Raumgeben zu gestalten, das Möglichkeitsräume der Aneignung zur Verfügung stellt, die multiplen Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Handlungsweisen befördert.

Ein Bestreben zum Auffassen der Architekturkonstitution als ein Gestalten von Möglichkeitsräumen haben Yvonne Farrell und Shelley McNamara als Kuratorinnen der 16. Architekturbiennale in Venedig 2018 mit ihrem *FREESPACE Manifesto* zum Ausdruck gebracht. Sie haben es sich zur Aufgabe gemacht, den Freiräumen der gebauten Umwelt nachzugehen; »*FREESPACE* focuses on architecture's ability to provide free and additional spatial gifts to those who use it and on its ability to address the unspoken wishes of strangers«. <sup>753</sup> Damit adressieren sie die Offenheit der Architektur für deren Aneignung, Nutzung und ihr Zu-eigen-Machen entsprechend diverser Nutzer:innenperspektiven. Das heißt nicht, dass sie den Anspruch an eine durchgängige Gestaltungsqualität und konzeptionelle Schlüssigkeit infrage stellen, sondern dass sie sich auf die Suche nach Wegen begeben, wie diese als integrale Qualität der Architektur entwickelt werden können, wobei sie dazu aufrufen, eine Ästhetik von Möglichkeitsräumen aufzuzeigen. Solche *Freiräume* der gebauten Lebenswelt beschreiben sie als Orte, die dem Nicht-Vorhersehbaren Gelegenheit und der Lebendigkeit seiner Aneignung und Nutzung Gestalt geben; »a space for opportunity, a democratic space, un-programmed and free for uses not yet conceived«, »reviewing ways of thinking, new ways of seeing the world, of inventing solutions where architecture provides for the well being and dignity of each citizen of this fragile planet«. <sup>754</sup> Dieses Eröffnen von Freiräumen und das Denken von Architektur als Ereignishorizont geht auf die Denkbewegungen der modernen Architekturgeschichte zurück, welche die Auflösung der konkreten Nutzungszuweisung und die eindeutige Begrenzung einzelner Räume zugunsten des freien Grundrisses aufgelöst, funktionale und prozessuale Praktiken dem Raumdanken zugrunde legen und Architekturen und Stadträume als Handlungs-, Erlebnis- und Ereigniskontexte auffassen.

Yvonne Farrell und Shelley McNamara beschreiben ein besonderes Potenzial der Freiräume von Architektur anhand ihrer Wechselbeziehungen mit den Menschen, die mit ihr leben und sie mit Leben füllen und so im Kern die Lebendigkeit der gebauten Lebenswelt hervorbringen; »there is an exchange between people and buildings that happens, even if not intended or designed, so buildings themselves find ways of sharing and engaging with people over time, long after the architect has left the scene«. <sup>755</sup> In diesem Sinne ist Architektur gerade nicht die materialisierte dauerhafte Gegebenheit für das menschliche (Zusammen-)Leben, sondern wird ihrerseits maßgeblich durch dieses geprägt und hervorgebracht; »Architecture has an active as well as a passive life«, wie es im *FREESPACE Manifesto* heißt. <sup>756</sup>

Die von Sabine Hark beschriebene ungleiche Verteilung des Rechts auf ein Mitbestimmen und das Hervorbringen von Räumen, kommt insbesondere in diesem aktiven Leben der Architektur zum Ausdruck. Dementsprechend lässt sie sich auch gerade von diesem Leben der Räume her aufbrechen. Architektur als »soziales Produkt und Leistung von Menschen« <sup>757</sup> wird in eben dieser aktiven – im Sinne des gemeinsamen etymologischen Ursprungs *agere* also Agency- und handlungsbezogenen – Dimension der Architektur deutlich. Die Determinierung von Handlungsmöglichkeiten beziehungsweise die Einschränkung der Freiheit zur nicht-zweckgebundenen Aneignung und Nutzung lässt sich also als ein Aspekt benennen, welcher einem gerechten und inklusiven Zugriff auf die Mitbestimmung und Beteiligung an der Hervorbringung von Raum entgegensteht. Ihr Infrage-Stellen offenbart die Architektur selbst als Akteurin der sozialen Gefüge des Konstituierens, Veränderns und Hervorbringens lebensweltlicher und lebenspraktischer konkret-räumlicher Kontexte und betont die der Architektur ebenfalls eigene Dimension der Prozesshaftigkeit:

<sup>753</sup> Farrell, Yvonne; McNamara, Shelley: *FREESPACE Manifesto*, online: <https://www.labiennale.org/en/architecture/2018/introduction-yvonne-farrell-and-shelley-mcnamara>, abgerufen am 06.03.2023.

<sup>754</sup> Ebd.

<sup>755</sup> Ebd.

<sup>756</sup> Ebd.

<sup>757</sup> Hark, Sabine, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Thiel, Julia Elena (Hrsg.): 2015, S. 156.

»Zum Haus als gegenständlichem Gebilde von Dauer steht die Vorstellung von Architektur als Ereignis in doppeltem Gegensatz. Einerseits wird sie danach nicht als Objekt, sondern als Prozess begriffen, andererseits beruht ihre Ereignishaftigkeit auf dem singulären Charakter einzelner Zustände im ständigen Fluss der Zeit.«<sup>758</sup>

Aus dem Auffassen von Architektur als ihrerseits veränderlich und in Bewegung befindlich, wird zudem ihre Wechselbeziehung mit dem Körper in Bewegung als Voraussetzung ihres Erlebens, Nutzens und Aneignens, aber auch als Pendant der durch sie gegebenen Bewegungs- und Handlungsimpulse deutlich.

## FREIRAUM UND BEWEGUNG

Bewegung als prägend für die Architekturerfahrung und die Lebenspraktiken, denen die gebaute Lebenswelt Raum gibt aufzufassen, stellt ein markantes Bindeglied zwischen Körper und Architektur her, das bisweilen sogar nicht nur in Bezug auf den bewegten Körper im Kontext der Architektur, sondern als eine ihrerseits bewegliche oder durch gestalterische Mittel ›bewegt‹ erscheinende Gestaltung zum Ausdruck kommt.<sup>759</sup> »All buildings move«, so Fabio Colonnese, und führt weiter aus, dass die Vorstellung von Architektur als eine an sich gegebene, beständige Lebenswelt insofern infrage zu stellen sei, als dass deren Belebung und Lebendigkeit gerade nicht mit der Statik und Stabilität der Dauer, sondern mit der Dynamik der Veränderung in Verbindung stehe:

»Although this may seem a paradox for works that are designed to provide people with resistant and long-lasting structures made of inert materials, buildings unperceivably move as a reaction to movements of the earth, to wind pressure or to temperature gaps, eventually leaving traces on the architectural envelope [...] moreover, all buildings change.«<sup>760</sup>

Colonnese bezieht seine Überlegungen nicht etwa auf die Bewegung als impulsgebend für die Gestaltung oder als integralen Bestandteil des Architekturentwurfes, sondern arbeitet gerade am Beispiel von nicht selbstverständlich mit Bewegung in Verbindung gebrachten Architekturbeispielen, die diesen eigenen Bewegungssuggestionen heraus. Dabei verdeutlicht er, dass sowohl das Architekturerleben an Bewegung gebunden ist – welche die Voraussetzung für das Erleben räumlicher Sequenzen und Gefüge ist – als auch die Gebäude selbst durch die Bewegung der sie wahrnehmenden Körper bewegt erscheinen. Wie wir uns in Architekturen bewegen wird seinerseits durch die Bewegungssuggestionen der Bauwerke mitbestimmt; »es gibt Situationen, die in ihrer ganzen Atmosphäre von einem gestischen Impuls getragen sind, sodass durch den dynamischen Ausdruck der baulichen Gestalt bestimmte Bewegungen angeregt werden.«<sup>761</sup>

Darüber hinaus seien an dieser Stelle die Architekturströmungen angeführt, welche gerade die physische Bewegung der Körper, die Prozessualität der Aneignung und Nutzung oder In-Beziehung-Treten unterschiedlicher Akteur:innen mit der Architektur thematisieren: Es sind gerade die Positionen der klassischen Moderne, des Funktionalismus und Strukturalismus, die mit einer Veränderung der Raumvorstellung – von der Vorstellung eines abgeschlossenen und eindeutig umgrenzten Raum hin zu einem fließenden Kontinuum räumlicher Zusammenhänge und der bewegungschronologischen Abfolge unterschiedlicher räumlicher Situationen und architektonischer Ereignisse – auch die Rolle der Menschen und ihrer Körper in der Architektur verändern.

Der *Raumplan*, wie ihn Adolf Loos erdacht hat, löst die architektonische Konzeption eines Grundrisses, in dem die einzelnen Räume klar von einander getrennt und nebeneinander angeordnet sind, auf und denkt diese neu als räumliches Kontinuum unterschiedlicher, ineinanderfließender architektonischer Situationen, zwischen denen zahlreiche Sicht- und Wegebeziehungen bestehen. Sei es durch die räumliche – und damit auch durch alle Sinne erlebbare – Verknüpfung verschiedener Teile des Gebäudes oder durch die Choreografie der Erfahrung der Abfolge bestimmter Räume im Prozess ihres Durchschreitens, des

<sup>758</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 81.

<sup>759</sup> Vgl. hierzu Colonnese, Fabio, in: Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 79–95.

<sup>760</sup> Colonnese, Fabio, in: Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 79–95.

<sup>761</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 41.

Sich-darin-Bewegens und des funktionalen Nutzens dieser Architektur. Der *Raumplan* greift gestalterisch auf architektonische Konzepte zurück, die bisher insbesondere in der mit architektonischen Mitteln gestalteten Wegeführung – im Gebäude ebenso wie im Stadtraum – verbunden waren und weitet diese auf andere Räume des Gebäudes, die nicht primär dessen Erschließung dienen, aus. Vorbilder historischer Bauten sind Enfiladen und Wandelgänge, Treppenträume und Arkaden sowie Schwellenträume und Sequenzen der Abfolge von Wegen, Gassen, Straßen und Plätzen im Stadtraum. Also räumliche Situationen, die über sich selbst hinausweisen und besonders durch Blickbeziehungen oder den Rhythmus ihrer Abfolge in der Durchwegung erfahrbar werden und so gleichsam Bewegungssuggestionen und -impulse geben. Indem sie das Interesse immer tiefer in den Raum hineinlenken geben sie überhaupt Anlass erst zur Bewegung und laden dazu ein die Raumfolge zu erkunden.

Mies van der Rohe setzt diesen Gedanken des Raumkontinuums von ineinanderfließenden Räume im *freien Grundriss* um und nimmt – gegenüber der Weise wie Adolf Loos die Raumgrenzen architektonisch artikuliert und wie insgesamt bis dahin die materielle, bauliche Fassung des architektonischen Raum artikuliert wurde, tiefgreifende Veränderungen vor. Sein Konzept des freien beziehungsweise offenen Grundrisses ist mit dem Herauslösen der einzelnen architektonischen Elemente aus der Ganzheit des Gebäudes verbunden: Boden, Stütze, Wand, Decke und Raum werden als von einander abgesetzte architektonische Grundelemente herausgestellt, deren jeweilige Bedeutung für die Architekturkonzeption grundlegend befragt und mitunter infrage gestellt wird. In Konsequenz der Gestaltungsabsicht eines fließenden Raumkontinuums gibt Mies van der Rohe insbesondere die tragende Wand als tektonischen Grundsatz des Bauens auf. Der *freie Grundriss* »bezeichnet ein *konstruktives* Prinzip« und beschreibt also die tektonisch konstruktiven Veränderungen des Bauens, die mit profunden konzeptuellen, architektonischen und gerade räumlichen Neuerungen einhergingen.<sup>762</sup> Das sich als Konsequenz dieser Veränderung ergebende *räumliche* Prinzip wird als *offener Grundriss* beschrieben, wobei sich daraus für den Raum ein grundlegendes Verständnis ergibt.<sup>763</sup> Das Definieren architektonischer Räume durch deren baulich materielle Fassung und eine eindeutige Begrenzung gegeneinander und in Bezug auf ihren Kontext, wird aufgelöst. Die Notwendigkeit der Wände wird grundsätzlich infrage gestellt und eine neue Raumvorstellung etabliert, die Räume als fließende, nicht durch Wände unterbrochene Kontinuen auffasst. Das entspricht einer Raumvorstellung als sich unter den weitspannenden, auf filigranen Stützen getragenen Dächern ergebende Freiräume, die sich mitunter – wie exemplarisch anhand der neuen Nationalgalerie in Berlin besonders deutlich wird – über das Innere der Architektur hinaus erstrecken, in Schwellenbereichen des Übergangs nach außen fortsetzen und eine Weiterführung im umgebenden Stadt- oder Landschaftsraum finden.

Dieses veränderte Raumverständnis geht überdies mit einer neuen Vorstellung der Wechselbeziehung von Mensch und Architektur einher, die nun verstärkt mit Bewegung und einer weit größeren Freiheit der Aneignung und Nutzung des Raums verbunden ist, da die sich aus diesem Gestaltungsprinzip ergebenden, weitläufigen Räume Freiräume für deren Möblierung und Nutzung eröffnen, die bisherige Raumkonzepte nicht in dieser Weise zur Verfügung gestellt hatten. Aspekte, die vormals eher dem öffentlichen Raum vorbehalten waren, wie die offene Sequenz unterschiedlicher räumlicher Situationen oder die sequenzielle Abfolge gerichteter und sich weitender Räume, hält damit Einzug in die Architektur. Die architektonischen Qualitäten, wie sie Plätze, *Campi* und Foren im Stadtraum eröffnen, werden damit in den Innenraum überführt. Le Corbusier greift die Gestaltungsanliegen des Raumplans und des offenen und freien Grundrisses auf und nimmt seine Forderung nach einer freien Grundrissgestaltung, einem *plan libre*, als dritten Punkt der *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* in seine Grundprinzipien architektonischen Gestaltens auf:

»Die freie Grundrißgestaltung: Das Stützensystem trägt die Zwischendecken und geht bis unter das Dach. Die Zwischenwände werden nach Bedürfnis beliebig hereingestellt, wobei keine Etage irgendwie an die andere gebunden ist. Es existieren keine Tragwände mehr, sondern nur Membranen von beliebiger Stärke. Folge davon ist absolute Freiheit in der Grundrißgestaltung, das heißt freie Verfügung über die vorhandenen Mittel, was den Ausgleich mit der etwas kostspieligen Betonkonstruktion leicht schafft.«<sup>764</sup>

<sup>762</sup> »Freier Grundriss«, Begriffsklärung, online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Freier\\_Grundriss](https://de.wikipedia.org/wiki/Freier_Grundriss), abgerufen 04.03.2023.

<sup>763</sup> »Offener Grundriss«, Begriffsklärung, online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Freier\\_Grundriss](https://de.wikipedia.org/wiki/Freier_Grundriss), abgerufen 04.03.2023.

<sup>764</sup> Le Corbusier: 1927, zit. n. online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Freier\\_Grundriss](https://de.wikipedia.org/wiki/Freier_Grundriss), abgerufen am 06.03.2023.

Hierin wird überdies die vertikale Kontinuität deutlich, die sich aus den Gestaltungsprinzipien des *plan libre* ergibt und die sowohl die potenzielle vertikale Verknüpfung und Verschränkung von Räumen, wie sie sich beispielweise anhand des Treppenraumes der *Villa La Roche* in Paris zeigt, sondern in der Konsequenz des Aufgebens tragender Wände auch für die freie Fassade, die als »Membranen unterschiedlicher Stärke« eine filigranere und durchlässigere äußeren Hülle des Gebäudes ermöglichen, als Formen einer massiven Bauweise. Diese Vorstellung eines von unterschiedlich starken Membranen umspannten Skeletts resultiert in einer veränderten Vorstellung dessen, was Architektur sei und wie sie materialisiert und gemacht ist. Sie geht ebenso mit einem neuen Verhältnis von Körper und Bauwerk einher: Die Architektur als inneres Skelett der Struktur und dieses umspannende Hülle der Membranen und Häuten zu denken, als von einem Kontinuum fließender Räume durchzogenes und umhülltes Gerüst, findet eine mögliche Entsprechung in der Körpervorstellung eines durchlässigen, filigranen und veränderlichen raumhaltigen Körpers, der durch die Atmung ausgedehnt, lufthaltig und so in Bezug auf seine Umwelt durchlässig ist. So wie Laurence Louppe es für den durchlässigen Körper beschrieben hat, dass dieser nämlich den Tänzer:innen ermöglicht »aus dem Atem (·respiration·) [...] durch die poetische Körpererfahrung eine ›Inspiration‹ (Einatmung)« zu machen und so die Impulse für die Kreativität und Gestaltung aus dieser Permeabilität zu ziehen,<sup>765</sup> so zeichnen sich das Raumkontinuum und die filigranen Grenzen zwischen Innenräumen sowie zwischen Innen- und Außenraum durch ein Ineinander-Fließen der Räume und ihrer Atmosphären aus und eröffnen durch diese Offenheit vielfältige Möglichkeitsräume für die Aneignung und Nutzung dieser Architekturen. Das heißt, diese Räume sind nicht zwingend an eindeutige Nutzungskonzepte gebunden, sondern ermöglichen Adaption, Nutzungswandel und die Freiheit der eigenen Aneignung durch die Nutzer:innen. Der freie Grundriss und die durchlässige, von der Grundrissgestaltung zumeist unabhängige Fassade, ermöglicht es, individuelle Entscheidungen für die Möblierung, Nutzung und das Leben in diesen Räumen zu treffen, da die Architektur dafür nur übergeordnete Rahmenbedingungen schafft, deren konkrete Umsetzung aber im Einzelnen offen lässt.

Auch in Bezug auf die Richtungen im Raum und die Suggestionen der Bewegung sprechen Architekturen eines *plan libre* den Körper in anderer Weise an als jene, die von der seitlichen Begrenzung und Fassung des Raums durch massive Wände bestimmt sind. Das Entfallen geschlossener Wände und die sich damit ergebende zunehmende Bedeutung von Boden und Decke sowie dem sich dazwischen – und mitunter darüber hinaus – erstreckenden Raum, verändern die Raumbeziehungen des Körpers: Die Auflösung der baulichen Raumgrenzen geht einher mit einem Architektur erleben, das eng mit dem Empfinden von Weite, Großzügigkeit und der Möglichkeit, sich den Raum in der Durchwegung zu erschließen, verbunden ist. Der offene und freie Grundriss vermittelt Bewegungsimpulse, um diesen in seiner vollen räumlichen Tiefe zu durchschreiten und – gerade im Fall offener und transparenter Fassaden – mit dem Blick schweifend über die eigentlichen Raumgrenzen hinauszureichen. Der Körper ist weniger punktuell im Raum verortet, als durch die Bewegung dem Raum eingeschrieben und in Horizontalen, der Weitläufigkeit des Raumkontinuums folgend, mit dem offenen Charakter des Bauwerks verbunden. Oszillation und freie Bewegung im Raum werden durch die Architektur angeregt. Dem Boden kommt dabei, als Grundfläche und Plattform dieser Bewegung, in der Horizontalen und der sich entlang der Bewegungsrichtung erstreckenden Sequenz und Abfolge der Räume oder der unterschiedlichen Bereiche und Situationen im Raum besondere Bedeutung zu.

Die Überhöhung der Bedeutung des Bodens lässt sich als ein Charakteristikum der Architektur der Moderne beschreiben, die sich auch in anderen Kunstformen wiederfindet. In Bezug auf den postmodernen Tanz – und hier gerade das Werk *Sasha Waltz'* – hat Peter Weibel die Beziehung zum Boden als ein zentrales Charakteristikum herausgearbeitet. Weibel beschreibt das Integrieren von Gewicht, Schwerkraft und Bodenarbeit im Tanz als eine Wende, die das Verhältnis von Körper und Raum ebenso wie die Auffassung der Körper und der Räume grundlegend verändert. Während der Tanz im zwanzigsten Jahrhundert, der klassischen Tradition folgend, weiterhin die Vertikalität, das Aufstreben, die Leichtigkeit und insbesondere die Sprünge der Körper, die Filigranität der Bewegung und die Ausrichtung der Bewegung entlang der senkrechten Körperachse betonte, verändert der postmoderne Tanz die Bezugsrichtung im Raum und etabliert eine hohe Affinität zur Horizontalität der Bewegung, zum Gewicht des Körpers und zu seiner Verankerung, Erdung und Bodengebundenheit:

<sup>765</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 72.

»Der Tanz der Vergangenheit war stärker vertikal ausgerichtet. Der postmoderne Tanz ist bodennäher, horizontaler ausgerichtet: Die Tänzerinnen und Tänzer wälzen sich oder kriechen auf dem Boden. Sie nähern sich dem Abgrund, sie scheuen sich nicht, in den Abgrund zu blicken. Der postmoderne Tanz stemmt sich gegen den Abgrund, nachdem der Mensch im 20. Jahrhundert durch den Abgrund von zwei Weltkriegen gegangen ist.«<sup>766</sup>

Dabei geht es nicht länger darum, die Schwerkraft, den Bezug zum Boden oder – wie Weibel sagt, den »Abgrund« – zu überkommen, sondern sich gerade mit diesem zu konfrontieren, seinem Erleben, dem Einwirken auf den Körper und den Potenzialen, die aus dem Kontakt mit dem Boden, dem Gewicht der Körper gegen ihren Grund und dem Loslassen und Auflösen der Körperspannung entstehen, nachzugehen. Damit entsteht im Tanz eine enge Beziehung mit dem Bewegungsmaterial, das den biografischen Beginn sensomotorischer Erfahrung bildet – Bodenkontakt, Kriechen und Krabbeln; Haptik und Taktilität, Berühren; Greifen, Erfassen, Begreifen – und das eigentlich mit dem Laufen-Lernen überkommen wird, das den Beginn der Aufrichtung des Körpers und der Vertikalität des Körpers im Raum markiert. Sensorik und Sensomotorik prägen die Anfangszeit menschlichen Wahrnehmens; doch wenn einmal das Lösen vom Boden vollzogen ist, markiert dieser eben jenen lebensfeindlichen Grund, den Weibel als Abgrund beschreibt, da es – neben dem Liegen im Schlaf und der damit verbundenen Zeit der Regeneration von der aufrechten Wachposition – fast ausschließlich Gründe der Versehrtheit sind, die den Körper in die Horizontale zwingen; Erschöpfung, Krankheit, Pflegebedürftigkeit, Bettlägerigkeit, Sterben.<sup>767</sup> Doch eine aktive Hinwendung zum Boden, wie jene im Tanz, befördert auch ein Zurückkehren, zu den sehr ursprünglichen Wahrnehmungsformen, die mit der Sensorik und Sensomotorik eines auf die Horizontalität. Schwere, Bodenbezogenheit und die tastende, fassende, greifende Erkundung des Körpers verbunden sind und durch seine veränderte Lage im Raum auch grundlegend verschiedene Raumbeziehungen hervorbringen.

»Am Beginn menschlichen Lebens bildet sich auf einer ersten, der sogenannten Wahrnehmungsebenen, der *Sensomotorische Raum* heraus. Er ist an die parallele Entwicklung von Wahrnehmung über die Sinne auf der einen sowie die Motorik, also die eigene Bewegung im Raum, auf der anderen Seite gebunden [...] Wir verstehen heute unter haptischer Wahrnehmung das aktive Erfühlen von Größe, Konturen, Oberflächen-textur und Gewicht eines Objektes durch Integration aller Hautsinne, die beim Menschen die Oberflächensensibilität (taktile Wahrnehmung), die Tiefensensibilität (kinästhetische Wahrnehmung), die Temperaturwahrnehmung sowie die Schmerzempfindung bedingen.«<sup>768</sup>

Die sensomotorische Wahrnehmung ist die weit zurückliegende Raumerkundungsform unserer frühen Kindheit, deren Erkenntnisse zur optisch dominierten Wahrnehmung weiterentwickelt und modifiziert wurden, bis sie schließlich fast gänzlich von dieser abgelöst wurden. Im zeitgenössischen Tanz sind sensomotorische Wahrnehmungsprozesse und Explorationen im Raum gängige und bewährte Praxis in der Aneignung und Auseinandersetzung mit dem umgebenden Raum. Die Beziehung zum Boden ermöglicht es hier, zu diesen ursprünglichen Wahrnehmungserfahrungen zurückzukehren und dem Erleben des Körpers und des Raums in engem physischem Kontakt mit dem Boden nachzugehen. Damit verbunden ist einerseits auch ein Besinnen auf das Spüren und das innere Erleben des Körpers, die durch das In-Kontakt-Treten mit den Ursprüngen des Wahrnehmens mit und durch den Körper geweckt wird, und andererseits ein besonderes Verhältnis zum Ort des Tanzes.

Jean-Luc Nancy arbeitet den Facettenreichtum der Wechselbeziehungen von Tanz und Ort, Körper und Raum in seinen »Alliterationen« sehr eindrucksvoll heraus. Darin beschreibt er, wie raumgreifend die Körper der Tänzer:innen sind, da ihre Bewegung über den eigentlichen Ort des Handelns hinausreicht und sich im Erleben der Betrachter:innen des Tanzes fortsetzt; »mehr als einmal hat man im Blick auf einen Tänzer oder eine Tänzerin veranschaulicht, was man einst Empathie oder Intropathie nannte: die Reproduktion des anderen in sich – der Widerhall, die Resonanz des anderen.«<sup>769</sup> Dabei werden die Tanzenden »weder mit den Augen noch mit dem Gehör noch durch Berührung« wahrgenommen, sondern, wie Nancy sagt, »ich nehme nicht wahr, ich halle wider« und greife die Bewegungen des Tanzes in meinem Wahrnehmen auf; »hier bin ich, gekrümmt von seiner Krümmung, geneigt nach seinem Winkel, ange-

<sup>766</sup> Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 11.

<sup>767</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina: 2020, insbesondere S. 316–319; 323–333.

<sup>768</sup> Koppen, Gemma; Vollmer, Tanja C.: 2010, S. 18f.

<sup>769</sup> Nancy, Jean-Luc: 2017 [2005], S. 41.

stoßen von seinem Schwung«. <sup>770</sup> In Bezug auf den Raum führt Nancy weiter aus, dass damit der Tanz auch »an meinem Platz begonnen« hat sodass die Tänzer:innen, mit deren Tanz mein Körper in Resonanz tritt, »mich deplatziert, mich beinahe ersetzt« und in einen veränderten Wahrnehmungszustand in Bezug auf meinen Körper, meine Positionierung und den Raum versetzt haben. <sup>771</sup> Es lässt sich folgern, dass die Akteur:innenschaft anderer mitunter derart in mir widerhallt, dass ich meine eigene Position aus dem Bewusstsein verliere und mich vielmehr dadurch mit dem Geschehen verbinde, dass dieses in mir widerhallt. Das heißt, die Weise in der die Körper mit dem Raum in Beziehung treten – wie sie sich bewegen, handeln, sich den Raum zu eigen machen und darin Agency ergreifen oder die Weise, wie ihre Körper darin präsent sind, welche Haltung sie einnehmen, welche Gesten sie verkörpern oder wie sie sich durch ihre Körper ausdrücken – betrifft nicht nur die individuelle Raumbeziehung der Körper, sondern lädt andere ein, mit meinem Agieren in Resonanz zu treten. Der Körper ist dann, wie Nancy sagt, »nicht länger ein Körper in sich«, sondern »er nimmt Spielraum ein«. <sup>772</sup> Im Beispiel des tanzenden und des Tanz wahrnehmenden Körpers führt Nancy weiter aus, der Körper »tanzt sich« und »er wird von einem anderen getanzt«. <sup>773</sup> Etwas allgemeiner in Bezug auf die Akteur:innenschaft der Körper im Raum gesprochen, ließe sich daran anknüpfend sagen: die Körper agieren und werden von anderen agiert. Das heißt, sie bringen sich einerseits selbst aktiv in die Situation ein und werden andererseits durch die Situation geprägt, treten mit dieser in Resonanz und gerade die anderen Körper im Raum und deren Handeln hallt in ihnen wider. Akteur:innenschaft ist demzufolge nicht als individuelles oder unabhängiges Phänomen zu denken, sondern als relationales, da es sich hierbei stets um ein Handeln in Bezug auf etwas, in Beziehungen mit anderen und in einem konkreten Kontext handelt. Auch Nancy arbeitet die Beziehung des Tanzes zum Boden heraus. Er beschreibt, wie der Körper sich an den Boden schmiegt, beinahe darin einsinkt und sein Gewicht an den Boden abgibt, »fast eins mit dem Boden langgestreckt liegend aufgehoben« und »all seine Last, all sein Gewicht in dieser Weise des Am-Boden-Seins ausbreitend ohne eins zu sein mit der Substanz« des Bodens selbst. <sup>774</sup> In einer »fließenden Schweben« der Horizontalität des Bodens in der Ausdehnung folgend und in dieser Weise raumgreifend, schreiben sich die Körper dem Raum ein und nehmen darin bestimmte Orte ein, sind raumgreifend und bringen dadurch einerseits Raum hervor und nutzen diesen andererseits selbst als Rahmenbedingung für ihre Bewegung. Ihr Handeln und die Handlungsräume, in denen sich dieses vollzieht, sind also untrennbar miteinander verbunden und bedingen sich wechselseitig.

Choreographie als das Einschreiben der Bewegung in den Raum, das Verdichten oder Einkratzen von Bewegungsspuren im Boden, verbindet den Tanz eng mit dem Raumschaffen. Nancy beschreibt am Beispiel der gestampften Erde die physische Aufweitung eines Tanzplatzes. Er verbindet in seiner Ausführung den Tanz und die Bewegung der Körper sowohl mit dem Hervorbringen als auch mit dem Einnehmen dieser Freifläche; die Akteur:innenschaft der Körper betrifft die Konstitution der Räume ebenso wie deren Aneignung und Nutzung:

»Immer und unter allen Räumen gibt es zuletzt, oder zuerst, gestampfte Erde: ein offener Platz, schon festgetreten, gepresst, eingeebnet, eine Fläche wo man weder sät noch wohnt, sondern die nur ausge dehnt ist wie eine Trommelhaut, wie das abgezogene Fell eines großen Tieres, das man geschoren, geklopft, gegerbt, kräftig mit Schlägen bearbeitet hat, um es auseinanderzuziehen und geschmeidig zu machen, um es fügsam zu machen für den Rhythmus der Tänzer. Der Boden hat vom Tanz bereits die gespannte Elastizität: Er ist ein gestampfter, rhythmisierter Boden, ein festgetretener und zertrampelter Boden, ein Boden der Passage und des Staubs, wie eine Straße, die auf sich selbst zurückführt [...]. Erde, gestampft bis zum Boden, der sie zur Erde macht, erdig gemachte Erde, nicht gutsherrlich besessen, Territorium, nicht Landbesitz, ein ausgestrecktes, ausgestelltes, ausgeflossenes Territorium: ein erforschbarer und markierbarer, ein unterteilbarer, zerschneidbarer, biegbarer und entspannbarer, aufblähbarer und zusammendrückbarer Raum.« <sup>775</sup>

In diesem Sinne ist der Boden durch die Bewegung der Menschen im Raum hervorgebracht und wird – ebenfalls durch die Körper in Bewegung – eingenommen, genutzt oder angeeignet. Die Gliederung des

<sup>770</sup> Nancy, Jean-Luc: 2017 [2005], S. 41.

<sup>771</sup> Ebd.

<sup>772</sup> Ebd., S. 43.

<sup>773</sup> Ebd.

<sup>774</sup> Ebd.

<sup>775</sup> Ebd., S. 45f.



Ortes wird durch das Handeln und die Bewegung der Körper hervorgebracht. Raumzeitliche Abfolgen der Bewegung bringen sowohl die Räume dieses Handelns hervor als auch das Handeln selbst, die Erkundung, Bewegung und das Einschreiben von Bewegung in den Raum.

## EREIGNIS UND SEQUENZ

In der Architektur rückt in Folge der klassischen Moderne und verbunden mit der Erfahrung der Kontinuität der hier entstandenen Räume, der Chronologie oder Fragmentierung ihres Erlebens in der Bewegung und der Auseinandersetzung mit der Architektur als Kontext, Umformung und Rahmenbedingung für Handlungsroutrinen, Lebensbewegungen und -praktiken der Ereignischarakter der Architektur in den Fokus. So geht beispielsweise Bernard Tschumi der Frage nach, wie die Architektur als eine Gestaltung von Ereignissen gedacht, und – wie von ihm anhand der *Manhattan Transcripts* entwickelt – als Abfolge kinematografischer oder szenografischer Sequenzen gestaltet werden kann.<sup>776</sup> Tschumi geht der Frage nach, inwiefern der physische und geometrische Raumbegriff durch einen Typus des Erfahrungs- und Ereignisraums abgelöst werden kann; »can the geometrical spatial concept be replaced by a concept based on one's experience of space?«.<sup>777</sup> Und daran anschließend, wie die eigene Erfahrung mit diesem in Beziehung steht, beziehungsweise in diesen hineinwirkt; »does the experience of space determine the space of experience?«.<sup>778</sup> Das heißt, inwiefern, einerseits, die Akteur:innenschaft der Architektur-erlebenden und Nutzenden deren Handeln und Erleben beeinflusst und inwieweit dieses, andererseits, sich verändernd auf den Raum auswirkt. In dieser Annahme von Raum als Erfahrungskontext und Ereignis, rückt die Vorstellung der Beständigkeit und Dauerhaftigkeit von Architektur in den Hintergrund und demgegenüber werden Veränderung, Prozessualität und Dynamik zu zentralen Charakteristiken von Architektur.

Die Körper als Akteure machen besonders deutlich, dass das Architektur-erleben nicht nur den Raum sondern immer auch die Zeit betrifft; »an jeder Situation, die man in der Architektur erlebt, [ist] über die statische Präsenz des Bauwerks hinaus eine Vielzahl von dynamischen Vorgängen und Einflüssen beteiligt, wie Bewegung und Gebrauch, Erweiterungen, Umwidmungen und Eingriffe«.<sup>779</sup> Die Architektur selbst ist veränderlich und bringt ihrerseits Veränderungen hervor. Auch erschließt sich die räumliche Komplexität eines Gebäudes erst in der Chronologie seines Erlebens; die Wahrnehmung von Architektur ist stets sequentiell und entfaltet sich entlang der Zeitlichkeit und Dauer ihrer Erfahrung.

»Eine Grundbedingung für ein sequenzielles Erleben ist ein Mindestmaß an Abwechslung, die eine folgende Situation als neue Szene kennzeichnet. Der Zusammenhang einer Sequenz wird durch die Erinnerung hergestellt, die linear z.B. nach Bewegungs- und Tätigkeitsabläufen geordnete Vorstellungsbilder erzeugt. So wie die Sequenz sich in Richtung der Vergangenheit durch das Gedächtnis konstituiert, wird in jedem Moment der Sequenz ein Erwartungshorizont im Hinblick auf die noch ausstehende Wahrnehmungen aufgespannt, für den alle Erfahrungen aus den bereits durchlaufenen Räumen mitspielt.«<sup>780</sup>

Anknüpfend an diesen Aspekt der Zeitbezogenheit von Architektur wird die unter anderem von Bernard Tschumi geprägte Vorstellung der Architektur als Ereignis herausgearbeitet. Dabei steht »die Vorstellung von einer Architektur als Ereignis«, wie es Alban Janson und Florian Tigges formulieren, »zum Haus als gegenständlichem Gebilde von Dauer« zweifach entgegen: »Einerseits, wird sie danach nicht als Objekt, sondern als Prozess begriffen, andererseits beruht ihre Ereignishaftigkeit auf dem singulären Charakter einzelner Zustände im Fluss der Zeit«.<sup>781</sup> Dabei »zeigt sich die Ergebnishaftigkeit von Architektur darin, dass man eine Situation in ihr immer nur als singulär erlebt«, als Einzelereignis – wenngleich sich mehrere Ereignisse aneinanderreihen und so eine Abfolge unterschiedlicher Ereignismomente ergeben können. Ereignisse sind situativ und subjektiv determiniert und drücken aus, wie sich eine architektonische Situation einer Person zeigt, wie sie erlebt und wahrgenommen wird, was sich in ihr ereignet und inwiefern sie bestimmte Erlebnisweisen oder Aktivitäten anregt.

Architektur als Prozess – insbesondere als reflexiven und interaktiven Prozess der Ereignisse und ihres Erlebens – aufzufassen, offenbart ein grundlegend verschiedenes Architekturverständnis als beispiels-

<sup>776</sup> Vgl. hierzu: Tschumi, Bernard: 1994.

<sup>777</sup> Tschumi, Bernard: 1999, S. 58.

<sup>778</sup> Ebd.

<sup>779</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 81.

<sup>780</sup> Ebd., S. 285

<sup>781</sup> Ebd., S. 81.

weise jenes der Architektur als Objekt, als materialisiertes Raumgefüge oder als Massekörpers gegenüber dem Leerraum der Stadt- oder Innenräume. Architektur als Ereignis ist nicht an sich gegeben, sondern ereignet sich immer wieder neu in einem Prozess kontinuierlichen Hervorbringens und besteht nur in Beziehung mit dem Handeln und Erleben der Menschen, die an ihrem Ereignis teilhaben und ist somit eng mit deren Akteur:innenschaft verbunden. Auch der Architektur ist durch diese Prozesshaftigkeit und dadurch, dass sie sich als solche »ereignet« und nicht permanent gegeben ist, ihrerseits eine gewisse Akteurinnenschaft zu.

In dieser agilen, prozesshaften und veränderlichen Auffassung von Architektur wird die Bedeutung der Körper und ihres Handelns dafür, dass sich Architektur als Handlungs- und Erlebnisraum ereignet, besonders deutlich. Sowohl die Prozesshaftigkeit der Architektur und des Raumes, als auch die Akteur:innenschaft und Agency der Körper sind den Wechselbeziehungen von Körper und Raum im zeitgenössischen Tanz sehr ähnlich. Sowohl für die Architekturdiziplin als auch in Bezug auf den Tanz sei hervorgehoben, dass die Erfahrung von Ereignissen sich in beiden Fällen nicht nur auf punktuelle Ereignismomente bezieht, sondern vielmehr eine chronologische Abfolge von Ereignissen – in architektonischen Sequenzen oder Bewegungsfolgen des Tanzes – beschreibt. Die Sequenz als raum-zeitliche Abfolge der einzelnen Ereignisse macht besonders deutlich, wie eng die Akteur:innenschaft der Körper – in Bewegung, Handlung, Aktion, Begegnung etc. – mit dem Raumkontinuum unterschiedlicher architektonischer Situationen oder dem Hervorbringen verschiedener Ereignisse im gleichen räumlichen Kontext verbunden ist.

Eine architektonische Sequenz, so Janson und Tigges, zeichnet sich durch die »Verschiedenheit der aufeinanderfolgenden Situationen« aus, da »für ein sequenzielles Erleben ist ein Mindestmaß an Abwechslung« notwendig, da diese »eine folgende Situation als neue Szene kennzeichnet«, die sich von dem bisher Erlebten abgrenzt. Auch hier kommt der Prozesshaftigkeit – in der Abfolge der architektonisch baulichen Situationen und Szenen ebenso wie in Bezug auf deren chronologische Abfolge des Erlebens – besondere Bedeutung zu. In Bezug auf die Dimension der Wahrnehmung und Sinnlichkeit der Akteur:innenkörper lässt sich also festhalten, dass sich diese insbesondere durch räumlich-zeitliche Veränderungsprozesse auszeichnen, welche die Abfolge von Ereignissen, Handlungen, Bewegungen oder Interaktionen gleichermaßen betreffen.

## FUNKTION UND NUTZUNG

Als Pendant der Körper als Akteure, die sich Handeln und in Bewegung, aktiv in die Kontexte der (gebauten) Lebenswelt einbringen, diese nutzen und sich zu Eigen machen, gilt es Architekturen als Rahmenbedingungen und Voraussetzungen für dieses handelnde Tätig-Sein und ihre Nutzung zu denken und sie dementsprechend für eine bestimmte Funktion, Form der Aneignung oder als Anregung einer bestimmten Bewegungs-, Handlungs- oder Nutzungsform zu gestalten. Dabei greifen in der Architektur Funktion und Nutzung sinnfällig in einander; Gebäude, die für bestimmte Formen des Handelns, der Aneignung und der Nutzung intendiert sind, werden in ihrer Gestaltung und Funktionalität auf diese hin ausgerichtet. Diese Logik hat über die gesamte Baugeschichte hinweg zur Ausprägung bestimmter Raumtypologien geführt und damit zur kontinuierlich fortschreitenden Präzisierung der Passung von Funktion und Nutzung; Architekturen und die in ihnen beherrschten Prozessen und Handlungen entsprechen einander. Gerade der Funktionalismus der Moderne, und damit verbunden die technische und strukturelle Optimierung von Handlungs- oder Funktionsabläufen, hat dazu geführt, dass Bauwerke in ihrer Gestaltung, Machart und Ausstattung eindeutig auf die darin stattfindenden Nutzungen ausgerichtet sind. Doch über die gesamte Baugeschichte hinweg bestehende und sich gegenwärtig verstärkende Tendenzen der Umnutzung, Umwidmung und Neuanneignung von Architekturen zeigen, dass funktionale Transformationen ebenso Teil der Genese von Bauwerken sind, wie die Präzisierung ihrer Entsprechung als Funktionsbauten für bestimmte, vordefinierte Nutzungen. Die heute besonders ausgeprägte Notwendigkeit der Umnutzung, Nachverdichtung und Transformation des Bestandes wirft Fragen nach dem Funktions- und Nutzungswandel von Architekturen sowie gegebenenfalls ihrer kontinuierlichen Adaption an sich verändernde Funktions- und Nutzungskonzepte auf. In deren Zentrum steht die Frage nach Akteur:innenschaft und Agency der Planer:innen und Nutzer:innen, die ihrerseits an die Frage geknüpft ist, wie es gelingen kann, die dem Bestand eigenen Möglichkeitsräume und Potenziale aufzudecken und eine möglichst große Offenheit für das Umdenken der Gegebenheiten von Architekturen zu entwickeln.

Zahlreiche Beispiele für das Umdenken, Neudeuten und Aneignen unterschiedlicher räumlicher Situationen finden sich in dem Werk des Tänzers und Choreografen William Forsythe und insbesondere in seinen vielfältigen »Choreographic Objects«; räumliche Installationen, welche die Bewegung, das Handeln und die Aktivitäten der Menschen ebenso wie ihre räumlichen Konfigurationen und Anordnungen beeinflussen und durch diese Akteur:innen ihrerseits verändert und beeinflusst werden. Hier lädt der Raum zum Handeln ein und wird als Handlungsraum seinerseits durch die Akteur:innen kontinuierlich refiguriert, in Bewegung versetzt und so in seinem jeweils temporären Zustand immer wieder neu hervorgebracht. Es handelt sich dabei um räumliche Installationen, die dazu einladen ihrer Anregung zu folgen, sich den Raum zu eigen zu machen und durch die eigene Bewegung die Installation selbst in Bewegung zu versetzen.



William Forsythe: Choreographic Objects  
»Nowhere and Everywhere at the Same Time«,  
No. 1, 2005.  
Foto: Dominik Mentzos.

»The Fact of Matter« ist eine Arbeit aus Polycarbonat Ringen und Polyester-Bändern, die von der Decke abgehängt sind und den gesamten Ausstellungsraum so füllen, dass ein Durchschreiten des Raumes – wie wir es im Museumskontext gewohnt sind – verunmöglicht wird. Vielmehr laden die Rinde dazu ein sich durch den Raum zu hangeln, von einem zum anderen zu schwingen und so nicht nur den eigenen Körper, sondern auch die Installation selbst in Bewegung zu versetzen. Das Erklimmen der oberen Ringe und das Lösen vom Boden des Ausstellungsraums führt zu veränderten Positionen im Raum und damit verbunden zum einnehmen ungewohnter Perspektiven; von oben auf den Boden zu sehen oder sich in den Ringen nach hinten zu beugen, zu schaukeln und die Deckenuntersicht zu betrachten, eröffnet neue Sichtweisen der Museumsräume. Auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers wird verändert, da seine Reichweite im Greifen nach den Ringen, die Kraft der Muskeln, die das Eigengewicht im Hangeln von einem Ring zum nächsten halten und die Schicklichkeit und Körperbeherrschung im Schwingen von Ring zu Ring ins Bewusstsein rücken. Wie Forsythe selbst sagt, »an engagement with the object offers the user a possible re-assessment of their mass, strength, and coordination skill as a unified system«. <sup>782</sup> Dieser räumliche Parcours initiiert mit dem Klettern, Hangeln, Schaukeln und Schwingen Bewegungen, die so ansonsten nicht im Museumskontext vorkommen.

Die über die gesamte Fläche des Raumes verteilten, kurz über dem Boden schwebenden und an transparenten Nylonschnüren von der Decke abgehängten Pendel der choreografischen Installation »Nowhere and Everywhere at the Same Time« bilden ein feines räumliches Lineament im Raum, das darauf wartet, in Bewegung versetzt zu werden und dann, sobald das erste Pendel schwingt, sowohl das räumliche Gefüge als auch die Menschen im Raum weiter in Bewegung versetzt, da sie den schwingenden Pendeln ausweichen, weitere in Schwingung versetzen oder andere in ihrer Bewegung stoppen. In unterschiedlichen Versionen wird diese Installation entweder von Besucher:innen des Ausstellungsraums oder von Tänzer:innen aktiviert und choreografiert deren jeweilige Bewegungen, die von einem leichten Ausweichen der zarten Pendelbewegung bis hin zu einem intensiven In-Beziehung-Treten der weit schwingenden Pendel und der stark auf deren Bewegung reagierenden Körper reichen kann.

Die Installation der aufgeblasenen Luftkissenarchitektur »White Bouncy Castle« ist der Ausstellungsarchitektur als Raum im Raum eingestellt. Das wörtliche Luftschloss nimmt unweigerlich Einfluss auf die Bewegung der Menschen, die es betreten; der weiche Grund lädt zum Springen ein und auch ohne eigene aktive Bewegung führt die Bewegung der anderen im Raum dazu, dass der Boden in Schwingung versetzt ist und der Körper auf diese reagieren muss, sie abfedert oder sich durch sie zum Springen bringen lässt. Das Sich-Fallen-Lassen, Abfedern, Springen, Abprallen, Schweben, Fallen oder Hüpfen, abgestoßen vom Boden oder den Außenwänden der Rauminstallation eröffnet neue Perspektiven und ermöglicht es, den Ausstellungsraum und den ihm eingebauten, weißen Luftkissenraum in immer wieder neuen Blickwinkeln wahrzunehmen. Dieses »Choreographic Object« wirft in besonderer Weise Fragen der Agency und der Raum- und Körpergemeinschaft auf, da die Bewegung des einen hier immer auch die Bewegung der Anderen beeinflusst.

---

<sup>782</sup> Forsythe, William: [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no\\_cache=1&detail=1&uid=29](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=29), abgerufen am 17.04.2023.

## ANEIGNEN

Jeder Raum gibt bestimmte Indikationen für seine Nutzung vor. Durch gestische Impulse lädt die Architektur zur Bewegung oder zum Verweilen ein. Sie gibt bestimmte Nutzungs- oder Verhaltensweisen vor. Insbesondere in öffentlichen Räumen sind damit bestimmte Verhaltenskodexe und Konventionen verbunden.

Ich lade Sie ein, Ihre nächsten Wege im öffentlichen Raum dafür zu nutzen, sich der von der Architektur gesetzten Impulse und der durch sie initiierten Handlungs- und Verhaltensweisen bewusst zu werden:

## AUFNEHMEN

Achten Sie darauf, welche Impulse der Raum Ihnen gibt. Das kann durch architektonische Mittel sein, indem bestimmte Bereiche eines Platzes sich beispielsweise durch Unterschiede des Bodenbelags oder durch Niveauversprünge von anderen Teilen des Platzes abheben und dazu einladen, dort anders zu handeln. Es kann sein, dass eine Straße aufgrund Ihrer Gestaltung entweder dazu einlädt, den Schritt zu beschleunigen oder das Tempo zu reduzieren und sie entlang zu flanieren. Aber es können auch kodierte Indizien sein, wie die Verkehrssteuerung durch Ampeln und Zebrastreifen, die Ihre Bewegung im Stadtraum zu einer alltäglichen Choreografie strukturiert. Greifen Sie diese Impulse bewusst auf. Verhalten Sie sich weiterhin so, wie Sie es auch im Alltag tun würden, aber beobachten Sie, wie Sie die Impulse des Stadtraums aufnehmen, die Sie auch sonst berücksichtigen – ohne sich Ihrer dafür zwingend gewahr werden zu müssen.

## INS GEGENTEIL VERKEHREN

Mit dem geschärften Bewusstsein für die Impulse, die unsere Bewegung und unser Handeln im (öffentlichen) Raum beeinflussen, möchte ich Sie einladen, das nächste Mal, wenn Sie einen solchen Impuls wahrnehmen, sich bewusst dagegen zu entscheiden, ihm zu folgen. Stattdessen können Sie die eigentlich dadurch intendierte Reaktion in ihr Gegenteil verkehren. Das heißt, wenn eine Ampel auf Grün schaltet, gerade nicht gehen, sondern stehen bleiben. In einer Straße oder einem Gang, die Ihren Schritt eigentlich beschleunigen, bewusst langsam gehen. Auf einem Platz gerade dort verweilen, wo er nicht zum verweilen einlädt, und so weiter.

## INTERPRETIEREN

Schließlich lade ich Sie dazu ein, Ihr Handlungsspektrum in der Interaktion mit den Impulsen des Raumes bewusst zu erweitern. Wie können Sie in anderer Weise auf eine Bewegungs- oder Handlungsindikation reagieren, wenn Sie dieser weder folgen noch sie in deren Gegenteil verkehren wollen? Welche Wege finden Sie, um mit den Elementen der Architektur in anderer Weise in Beziehung zu treten und sie sich in eigensinniger Weise anzueignen?

Welche weiteren Nutzungsmöglichkeiten einer Treppe können Sie beispielsweise ausmachen, wenn Sie diese weder nutzen um sie hinauf- oder hinabzusteigen, noch um darauf zu sitzen und zu verweilen? Wie lassen sich die unterschiedlichen Impulse eines Stadtplatzes in vielfältiger Weise interpretieren? Wo finden Sie durch die Exploration Wege sich die Impulse so zu Eigen zu machen, dass es Ihnen angenehm ist? Aber auch, wann fühlen Sie sich dadurch verunsichert oder exponiert?





## II.2.6 KÖRPER ALS MEDIUM

»Der Körper kann sprechend werden, denkend, träumend und erfindend. Er spürt die ganze Zeit etwas. Er spürt alles, was körperlich ist. Er spürt die Häute und die Steine, Metalle, Kräuter, Wasser und Flammen. Er spürt unablässig.«<sup>783</sup>

»Der Körper ist das Unbewusste: die Samen der Vorfahren, sequenziert in unseren Zellen, und die aufgenommenen Mineralsalze, und die liebkosten Weichteile, die zerbrochenen Holzstückchen und die Würmer, die ihn, den Leichnam, unter der Erde fressen, oder die Flamme, die ihn einäschert, und die Asche, die dabei entsteht und ihn als feinen Staub zurücklässt, und die Leute, Pflanzen und Tiere, die ihm über den Weg laufen, und die Ammenmärchen von einst, und die eingestürzten, mit Flechten bewachsenen Denkmäler [...].«<sup>784</sup>

Die Medialität des Körpers ist zentrales Thema dieser Arbeit und durchzieht – mehr oder weniger stark ausgeprägt, explizit oder subtil – alle Kapitel. Im Folgenden wird daher nur eine kompakte Zusammenfassung der Kernaspekte des *Körpers als Medium* als Essenz herausgearbeitet.

In Bezug auf die Perspektive der Körper in der Architektur sind das im Wesentlichen die verkörperten Zeitdimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das heißt, erstens, der Körper als Medium des Aufnehmens von Eindrücken, der Ausdrucksfähigkeit des Körpers selbst ebenso wie der durch ihn vermittelten und hervorgebrachten Körperpraktiken sowie, zweitens, das Bewahren und Verkörpern von Erinnerungen und drittens die daran anschließende Fähigkeit zu Antizipation. Denn Vorstellung und Fantasie basieren auf dem, was wir aus der Erinnerung kennen und das wir wissen, wie sich eine bestimmte Situation, eine verkörperte Empfindung oder das sinnliche Erleben oder das somatische Erleben des Körpers selbst anfühlen.

In diesem Sinne sind Körper Wissensgeneratoren und -träger, durch deren Verkörperung Vergangenes, Gegenwärtiges und Künftiges überhaupt erst sinnlich und somatisch erfahrbar werden, sodass die Kenntnis darüber, wie wir erinnern, wahrnehmen und antizipieren untrennbar mit dem Körper verbunden ist. Von zentraler Bedeutung ist dafür – wie ebenfalls schon vielfach anklang – weniger den Körper von äußerer, entfremdeter oder gar objektivierender Warte zu adressieren, also *über den Körper* oder *von Körpern* zu sprechen, sondern vielmehr die Körper selbst ausdrucks- und im übertragenen Sinne sprachfähig zu machen. Doch dafür gilt es die Körperwahrnehmung gegenüber der oft vorherrschenden, externalisierten Betrachtung der Körper zu verschieben, da wie Silvia Federici herausstellt, auch »in unserer Sichtweise auf den Körper als performatives, soziales Konstrukt [...] etwas verlorengegangen« ist.<sup>785</sup> Denn, wie Federici weiter ausführt, »der Blick auf den Körper als soziales (diskursives) Produkt verbirgt die Tatsache, dass unser Körper Kräfte, Fähigkeiten und Widerstände in sich birgt, die sich in einem langen Prozess der Koevolution mit unserer Umwelt sowie in generationenübergreifenden Praktiken entwickelt haben«, wie sie sagt, und die das Potenzial verkörpern, den Körper selbst als Medium des ihm eigenen Wissens, seiner Prozesse und der durch seine Impulse möglichen Veränderungen und das wörtliche In-Bewegung-Kommen zu akzentuieren und damit seine schöpferische und transformative Potenzialität aufzeigen, wie ich ergänzen möchte.<sup>786</sup>

Federici beschreibt den Körper als »natürliche Grenze«, die sich »der Ausbeutung« des Körpers selbst ebenso wie den überstrapazierten und befremdeten Umweltbeziehungen der Körper insofern widersetzt und entgegenstellt, als dass der Körper »nicht nur durch bewusste Entscheidungen oder kollektive Praktiken«, sondern durch das ihn eigene Wissen in sich »die Struktur von Bedürfnissen und Wünschen« aufbaut.<sup>787</sup> Eine Grenzziehung also, die insbesondere aus den Körpern selbst schöpft, auf ihre Sinnlichkeit baut und, wie es Federici beschreibt, »durch Millionen von Jahren materieller Evolution« hinweg erhalten gebliebener, fortgeschriebener oder sich in der Verkörperung vertiefender Empfindungen zunehmend

<sup>783</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 12«, 20017 [2000], S. 10.

<sup>784</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 42«, 20017 [2000], S. 22.

<sup>785</sup> Federici, Silvia: 2022 [2020], S. 123.

<sup>786</sup> Ebd.

<sup>787</sup> Ebd.

deutlich ausgeprägt hat; »das Bedürfnis nach der Sonne, dem blauen Himmel und den grünen Bäumen, den Geruch des Waldes und der Meere, das Bedürfnis, zu berühren, zu riechen, zu schlafen«. <sup>788</sup> Also die Kenntnis verkörperter sinnlicher Erfahrungen und der mit ihnen verbundenen Empfindungen, Gefühle und Assoziationen. Eben der sinnliche, verkörperte Wissenskontext, aus dem auch die Kreativität des Entwerfens und Gestaltens in der Architekturdisziplin schöpft.

Federici zufolge belegen durch Denksysteme des Kapitalismus oder der Digitalisierung geprägte Körpervorstellungen den Körper einerseits mit der Anforderung zur »Produktivität« und »Effizienz« und zeigen andererseits Tendenzen seine Kräfte sowie die komplexe Ganzheit des verkörperten Seins und Körper-Seins so zergliedern, sodass diese in ihren Zusammenhängen entrissene Einzelheiten zerfallen. »Heutzutage bilden der Computer und der genetische Code das Modell für den Körper«, so Federici, sodass »das Bild von einem entmaterialisierten, zerteilbaren Körper« entsteht, »einem Konglomerat aus Zellen und Genen, die alle mit ihrem eigenen Programm befasst sind und mit dem Rest beziehungsweise dem Körper als Ganzem nichts zu tun haben«. <sup>789</sup> Damit kommt das Bewusstsein für seine Medialität und seine Fähigkeit zur integrativen Verknüpfung und seiner Möglichkeit der Komplexität von Erinnerung, Präsenz und Vorstellung zu entsprechen abhandeln und das ihm eigene – implizite, verinnerlichte und verkörperte – Wissen tritt in den Hintergrund. Doch »unsere Körper besitzen Weisheiten, die wir lernen, wiederentdecken, neuentdecken müssen«, so Silvia Federici, in ihrem Plädoyer »Gepriesen sei der tanzende Körper«. <sup>790</sup> Denn gerade im Tanz offenbart sich wie sie ausführt – und dieser Überzeugung möchte ich mich mit Nachdruck anschließen – die Möglichkeit zur »Wiederaneignung« des Körpers und dem Erschließen des ihm eigenen Wissens. <sup>791</sup> Um den Zugriff auf dieses Wissen des Körpers – oder vielmehr die Fähigkeit *mit dem Körper* und *durch den Körper* zu wissen – wiederzugewinnen, plädiert Silvia Federici dafür, sich den Tanz als eine Körperpraktik zu Eigen zu machen, die es einem ermöglicht die Medialität des Körpers auszuschöpfen und die Vereinzelung – im individuellen ebenso wie im kollektiven Körper – zu überkommen; <sup>792</sup> »unser Kampf muss also damit beginnen, uns unseren Körper individuell und kollektiv wiederanzueignen, sein Widerstandungsvermögen wiederzuentdecken und schätzen zu lernen und seine Kräfte auszuweiten und zu preisen«, so Federici. <sup>793</sup>

Aus Silvia Federicis Text wird deutlich, dass die Verschiebung von Körpervorstellungen – mit einer Tendenz, den menschlichen Körper zunehmend stark von der Natur, seinem lebensweltlichen Kontext und dem eigenen Körper-Sein zu entfremden – mit veränderten Selbst- und Weltverhältnisse einhergeht, welche das profunde Wissen des Körpers selbst negieren und das Denken von der Physikalität des Körpers und seinem impliziten, sinnlichen, tiefschürfenden Wissen entkoppeln. Federici ermutigt dazu, dem Körper als Medium des Wahrnehmens, Denkens und Wissens mehr Aufmerksamkeit zu schenken und sich diesem durch Körperpraktiken anzunehmen. »Der Tanz spielt bei dieser Wiederaneignung eine zentrale Rolle«, so Silvia Federici, denn »im Wesentlichen stellt der Akt des Tanzens eine Erforschung und Erfindung dessen dar, was der Körper vermag: seiner Fähigkeiten, seiner Sprachen, seines Ausdrucks dessen, wonach das Dasein strebt«. <sup>794</sup> Draus schließt sie, dass »der Tanz eine Philosophie beinhaltet«, die ihm eigen ist, die vom Körper ausgeht und sich durch den Körper vermittelt, »denn er ahmt die Prozesse nach, durch die wir mit der Welt interagieren, uns mit anderen Körpern verbinden, uns selbst und unsere Umgebung verändern«. <sup>795</sup> Eben diese Prozessualität des In-Beziehung-Sein von Körper und Welt sowie das Verarbeiten von Erinnerungen, Wahrnehmungen und Vorstellungen mit dem und durch den Körper erschließen das Wissen des Körpers und die ihm eigenen Denk- und Wissensweisen. Denn »der Tanz lehrt uns, dass die Materie nicht dumm, nicht blind, nicht mechanisch ist, sondern ihren eigenen Rhythmus, ihre Sprache besitzt, sich selbst aktiviert und organisiert«, sodass der Tanz den Körper als Medium ernstnimmt, seinem Wissen, seinem Denken und seiner Sprache folgt und ihm »zuhört«. <sup>796</sup>

Dabei bleibt das Wissen des Körpers nie für sich, sondern ist stets ein Wissen in Beziehung: eine Kenntnis im Prozess oder eine Praxis des Hervorbringens, des Transformierens und des Auflörens. Ein

---

<sup>788</sup> Ebd.

<sup>789</sup> Ebd., S. 126.

<sup>790</sup> Ebd., S. 123–127.

<sup>791</sup> Ebd., S. 127.

<sup>792</sup> Vgl. hierzu insbesondere in Bezug auf kollektive Körper III.2.3 SOCIAL BODY.

<sup>793</sup> Federici, Silvia: 2022 [2020], S. 127.

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Ebd.

<sup>796</sup> Ebd.

Handeln und Agieren in der Welt ebenso wie ein Reagieren auf die Umgebung und das Nachgehen ihrer Resonanten im eigenen Körper. Denn »da sich der Körper durch sein Vermögen auszeichnet, berührt zu werden und zu berühren, bewegt zu werden und zu bewegen – eine Fähigkeit, die unerschöpflich ist bis zum Tod –, enthält er eine immanente Politik: die Fähigkeit, sich selbst, andere und die ganze Welt zu verändern«, wie Federici sagt.<sup>797</sup> Das heißt, der Körper führt gleichzeitig sowohl zu der Selbsterfahrung des Körper-Sein und zu dem Erleben durch den Körper in der Welt zu sein zurück. Außerdem reicht sein Wissen weit über den Körper selbst hinaus und betrifft zudem sein wahrnehmendes Hervorbringen der Welt, die Prozesse und Relationen seines In-der-Welt-Seins und ganz grundsätzlich sein In-Beziehung-Sein.

Ich teile diese Auffassung und führe den Tanz dann als Körperpraxis par excellence an, wenn es darum geht den Körper und seine Weltbeziehungen durch den Körper, mit dem Körper und im Körper selbst auszumachen. Besonders da hier der Körper selbst zum ›sprechen‹ gebracht wird und nicht über den Körper gesprochen wird oder vom Körper die Rede ist. Denn tänzerische Praktiken ermöglichen es, wie aus Astrida Neimanis' phänomenologischen Beobachtungen der *Bodies of Water* eindrücklich deutlich wird, zu verdeutlichen, »how to think (about) a body« oder »how to think (as) a body«; vielmehr *den Körper denken*, statt über ihn nachzudenken, oder als ein Körper zu denken.<sup>798</sup> Also, wie Sofia Neuparth ausführt, den tanzenden Körper im Tanz zu denken und durch die Bewegung auszudrücken. Nämlich den Körper und die Bewegung im Zustand des Tanzes und durch den Tanz zu ›schreiben‹; »movimento escrito em estado de dança«, wie Neuparth sagt.<sup>799</sup>

»a criação de corpo-acontecimento, a evidência de que o acontecimento acontece no entre, a consideração da deformação permanente que o encontro implica, a escuta afinada do movimento, do movimento que cria corpo em si, do movimento corpo na geração do mundo, do movimento da criação do mundo em si mesmo do movimento-mundo que continuamente cria corpo.«<sup>800</sup>

Da das Sich-Bewegen in der Welt und die Bewegungen und Regungen des Empfindens ohnehin untrennbar miteinander verbunden sind, täten wir also gut daran auch das Hervorbringen von Welt – im Wahrnehmen ebenso wie in dem gestaltenden Erschaffen der gebauten Lebenswelt – mit der Bewegung und Sinnlichkeit des Körpers in Zusammenhang zu bringen und aus der Bewegung entstehen zu lassen. Eben darin liegt das Potenzial des Tanzes; die Ausdrucksfähigkeit des Körpers selbst ernst zu nehmen und das Wahrnehmen der Körper so zu präzisieren, dass es als eine Form der (Körper-)Wissensvermittlung wertgeschätzt wird. Das bisher Gesagte zum Bewahren von Erinnerungen und dem Verkörpern von Erlebnissen, zum Schöpfen aus dem persönlichen Archiv verinnerlichter Eindrücke sowie zum Ausdrücken und Antizipieren künftiger Eindrücke im Prozess architektonischen Entwerfens sei im Folgenden noch einmal zusammengefasst:

## EINDRUCK

Eindrücke – des Erlebens der Weltwahrnehmung und der gebauten Umwelt ebenso wie der Selbstwahrnehmung und der somatisch erlebten Empfindungen – werden mit und durch den Körper aufgefasst. Sie werden mit dem Körper aufgenommen, in das eigene Körper-Sein integriert und verkörpert, also dem Körper als Spuren dessen eingeschrieben, was sich ihm eindrückt. Als solche bilden sie das Material der verkörperten Erinnerung, welches seinerseits die Basis und das Grundmaterial unserer Fähigkeit zu Vorstellung und Antizipation ist. Aus der Kenntnis bisheriger Erfahrungen und deren Transformation – das heißt der Fähigkeit diese in unterschiedliche Aspekte aufzulösen, verschiedene Erfahrungen miteinander zu vergleichen oder miteinander in Beziehung zu setzen und zu neuen Zusammenhängen zu weben – ergibt sich die Möglichkeit zur Kreativität, zum sinnlichen Vorwegnehmen und dem Antizipieren. Sie erlauben es eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie sich etwas Erdachtes künftig anfühlt, welche Empfin-

<sup>797</sup> Ebd.

<sup>798</sup> Neimanis, Astrida: 2017.

<sup>799</sup> Neuparth, Sofia: 2014, S. 1; »im Tanzen geschriebene Bewegung«, Übersetzung: Katharina Voigt.

<sup>800</sup> Neuparth, Sofia: 2014, S. 6; »die Schaffung der Körperbegegnung, die Evidenz, dass das Ereignis dazwischen stattfindet, die Betrachtung der permanenten Deformation, welche die Begegnung impliziert, das abgestimmte Auf-die-Bewegung-Hören, die Bewegung, die den Körper in sich selbst schafft, der Körperbewegung, welche die Welt hervorbringt, die Bewegung der Schaffung der Welt in sich selbst, der Bewegungswelt, die kontinuierlich den Körper schafft«, Übersetzung: Katharina Voigt.

dungen beispielsweise unsere Gestaltung oder ein Architektorentwurf evozieren und wie sich das Künftige in den Kontext unserer bisherigen Erfahrungen einflechten lässt.

Das Aufnehmen von Eindrücken und das Vergegenwärtigen ihres Erlebens in der Erinnerung ermöglicht es, das implizite Wissen gesammelter Erfahrungen in den Wissensfundus des Körpers einzubinden und aktiv darauf zurückzugreifen. Ebenso wie dem Körper Spuren des Erlebens und Empfindens eingeschrieben sind, tragen auch Architekturen die Spuren der Körper, die sie bewohnen, darin leben oder sind gezeichnet von denjenigen, die sie entworfen, gestaltet und geschaffen haben: »Spaces are full of echoes, of memories, of associations, naturally«, so die Architektin Francesca Torzo in »Paraphrasing Virginia Woolf«, ihrem *FREESPACE*-Beitrag zu der von Yvonne Farrell und Shelley McNamara kuratierten 16. Architekturbiennale in Venedig 2018. Der Widerhall oder Nachhall der Architektur Erfahrung ist stets an eine bestimmte subjektiv-situative sowie konkrete raum-zeitliche Situation gebunden und damit an einen Wahrnehmungs- ebenso wie einen Deutungskontext; »they have been out and about, on people's lips with a name that they could understand; in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries«. <sup>801</sup> Eindrücke sind an Wahrnehmungsgewohnheiten gebunden; was wir zu sehen, zu hören, zu riechen, zu schmecken oder zu fühlen gewohnt sind, schafft das Referenzfeld für das, wie wir die neu hinzukommenden Eindrücke einordnen; »we name a ›room‹, as others did, in the Medici time, or a few decades ago, but is it the same room? – it is and it is not – that is rather the difficulty in imagining spaces today; that they are so stored with meanings, with memories«. <sup>802</sup>

Unser Wahrnehmen ist determiniert durch das Bedürfnis zu erkennen, zu erklären, zu deuten und Bedeutungszusammenhänge aufzuzeigen oder herzustellen. All zu oft versuchen wir zu verstehen, zu entschlüsseln, was wir erleben und womit wir es zu tun haben, statt dem nachzuspüren, wie wir etwas erleben und zu beobachten, welche Eindrücke dessen sich unserem Körper einschreiben, welche Empfindungen dadurch ausgelöst werden oder wie wir damit in Resonanz treten. Für Francesca Torzo macht sich eine besondere Herausforderung des Erdenken von Räumen, die nicht unmittelbar in der Nachfolge vorangegangener Architekturepochen stehen, sondern auch von diesen losgelöst Bestand haben, an der Sprache fest. Denn Sprache – als Medium der Vermittlung, des Benennens und damit verbunden des Bedeutung-Gebens – ist historisch gewachsen und nicht ohne weiteres von ihrer Geschichte zu trennen, wenngleich Begriffe und Bedeutungen sich im Laufe der Zeit wandeln und verändern. Die Dauerhaftigkeit und das langfristige Bestehen von Gebäuden lässt sie vielfältige Zeiten und Epochen überdauern, sodass sie über vielfältigen Bedeutungswandel – mitunter indem sie selbst zwar Nutzungswandel durchlaufen – doch in ihrer Substanz und dem Grundtonus ihres Gestaltungsausdrucks gleichbleibend überdauern. Die Lebendigkeit und Agilität der Sprache kommt im Benennen dieser Architekturen und Räume also mitunter an ihre Grenzen, da sie heute für uns etwas andere bedeuten, als es zur Zeit ihre Erbauung intendiert war und uns mitunter sprachlos zurücklassen, oder ihrerseits in die Bedeutungslosigkeit oder Unbeschreiblichkeit entgleiten.

Wo unsere Worte an Grenzen stoßen, scheitern wir mitunter auch daran, das Unsagbare zu denken. Doch auch die Eindrücke, die wir nicht in Worte zu fassen können, schreiben sich dem Körper ein. Als verkörperte Regungen werden sie in seinen Erfahrungs- und Wahrnehmungsfundus integriert. Verkörperte Praktiken, wie die unvermittelten Ausdrucksformen, Gesten und Bewegungen des Körpers im Tanz – aber auch die Werkzeuge, Arbeitsweisen und Medien der Architekturdiziplin, gerade dann, wenn sie in explorativer Weise angewandt werden – ermöglichen es, diese vermittelbar zu machen und anderen mitzuteilen. Doch nicht nur die Architektur Erfahrung ist auf Medialität angewiesen, sondern auch die Architektur der Bauwerke selbst kommt nicht ohne ein Sich-Vermitteln aus. Die Menschen, die sie erleben, mit Leben füllen und sich in ihr einrichten, treten mit ihr in Resonanz und in Beziehung; »a space [...] is not a space indeed, before it is part of an experience«, so Francesca Torzo weiter. <sup>803</sup> Das Gewahr-Werden der Eindrücke und ihres Verkörperns, das Nachverfolgen der Spuren, die sie dem Körper einschreiben und der Empfindungen, die mit diesen verbunden sind, ermöglichen es das eindrücklich Erlebte ins Bewusstsein zu bringen. Der Körper als Medium, Sensorium und Speicher dieser Eindrücke bildet ebenso die Voraussetzung und birgt vielfältige Möglichkeiten für deren Zum-Ausdruck-Bringen.

<sup>801</sup> Torzo, Francesca: 2018; online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 20.03.2023, Transkription: Katharina Voigt.

<sup>802</sup> Ebd.

<sup>803</sup> Ebd.

## AUSDRUCK

Der Körper ist nicht nur Medium des Wahrnehmens, sondern auch des Verkörperns, Spürens und Transformieren des Erlebten. Die dem Körper eingeschriebenen Erfahrungen werden im Körper und durch den Körper verarbeitet und auch die Kreativität des Erschaffens und Erdenkens von Neuem – so auch die Gestaltung und der Entwurfsprozess der Architektur – sind dementsprechend auf den Körper angewiesen und werden durch diesen hervorgebracht und vermittelt.

In der Verkörperung nehmen wir Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten oder Unterschiede der Wahrnehmungserlebnisse wahr und setzen das Erlebte und die damit verbundenen Empfindungen mit einander in Beziehung. Noch bevor wir das Denken unseres Körpers transformieren und ins Bewusstsein, in unser kognitives Denken übersetzen, abstrahieren und beispielsweise in Sprache oder andere Medien überführen, bildet der Körper selbst das unmittelbare Medium des unvermittelten Ausdrucks. Und auch das Ausdrücken in anderen Medien – Sprache, Schreiben, Skizzieren, Zeichnen, Formen, Überführen in Modell, Grafik, Bild usw. – sind mit dem Körper verbunden und Körperpraktiken des Ausdrückens und Vermittelns. Die Kommunikation spricht ihrerseits durch unterschiedliche Medien – so abstrakt, visuell, formal oder wie auch immer sie geartet sein mögen – stets den Körper der Adressat:innen an; wir kommunizieren durch die Ausdrucksformen unseres Körpers und ›sprechen‹ so zu anderen Körpern, adressieren deren sinnliches Erleben und regen die Resonanz zwischen Körpern an. Das heißt, das Vermitteln von Wahrnehmungen, Empfindungen, Erlebnissen, Ideen und Konzepten dreht sich um den Körper und ist untrennbar mit dem verkörperten, somatischen Erleben verbunden. Die Vermittlung von Erinnerungen, Erfahrungen und Erlebnissen, ebenso wie jene von Visionen, Vorstellungen, Ideen und Konzepten ist also stets eine zwischen Körpern.

Doch über die körperbasierten und verkörperten Ausdrucks- und Vermittlungsformen hinaus, kommt der Sprache besondere Bedeutung in der Kommunikation und Vermittlung, dem Erfahrungsaustausch und dem Gespräch über Vorstellungen, Ideen und Konzeptionen zu; doch sie bildet auch insofern eine besondere Herausforderung, als dass sie untrennbar mit Deutungs- und Bedeutungsweisen verbunden ist und in Bezug auf ihre Medialität und die Möglichkeit des Teilens von Informationen zwischen Menschen keineswegs unvermittelt oder universell ist, sondern ihrerseits durch die jeweiligen Erlebnis-, Deutungs- oder Zuschreibungserfahrungen der Sprechenden und der Gesprächspartner:innen geprägt ist.

Die Individualität des verkörperten Spürens, Wahrnehmens und Empfindens stößt mit der Versprachlichung häufig an ihre Grenzen. Im sprachlichen Vermitteln erscheint manches, das durch den Körper und die Empathie zwischen Körpern unvermittelt nachvollziehbar wird, an Herausforderungen der Unsagbarkeit, des Bisher-Ungehörten und damit unerhört erscheinenden, wie Carolin Emcke deutlich macht; »Noch-nie-Gehörtes wird leicht als unerhört abqualifiziert.«<sup>804</sup> Das gilt insbesondere für das Vermitteln zwischen Menschen, betrifft aber ebenso die eigene Wahrnehmungsfähigkeit und Offenheit dafür, sich einzulassen, berühren zu lassen und bewegt zu sein durch das Hineinwirken des Erlebten in den eigenen Körper, das sinnliche Erleben und Empfinden. Denn, wie Carolin Emcke es formuliert, auch »*Wahrnehmungen sind nicht einfach da*«. <sup>805</sup>

»Was als Gegebenheit wahrgenommen wird, ist ein dynamischer, selektiver Prozess. [...] Sinneswahrnehmungen werden aufgenommen, ausgewählt, gefiltert, sie werden strukturiert, werden in Kontexten organisiert und erinnert, Wahrnehmungen werden abgeglichen mit früheren abgespeicherten Wissensvorräten, werden interpretiert nach vorliegenden Begriffen und Assoziationsketten – bis sie ›gewahrgenommen‹, bewusst begriffen und akzeptiert werden.«<sup>806</sup>

Ausdrucksfähigkeit und Vermittelbarkeit sind demzufolge eng verwoben mit der Frage nach dem Vorstellbaren und Denkbaren oder – im Miteinander unterschiedlicher Personen – mit der Frage nach der Nachvollziehbarkeit und der Fähigkeit sich in die Perspektive der anderen hineinversetzen zu können. Denn die Wahrnehmungen sowie die Erfahrungs- und Erinnerungskontexte, in welche diese eingebunden werden,

---

<sup>804</sup> Emcke, Carolin: 2019, S. 65.

<sup>805</sup> Ebd., S. 64.

<sup>806</sup> Ebd., S. 64f.

sind stets zutiefst subjektiv, da die Hintergründe, vor denen wir etwas erleben, die Erfahrungen in deren Kontext wir neue Erlebnisse einbetten und die durch das Erleben evozierten Empfindungen stets zutiefst persönlich und im eigentlichen Wortsinn individuell – nämlich unteilbar – sind.

Das Erlebte zu versprachlichen bildet eine Möglichkeit der Überbrückung und Vermittlung zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsperspektiven; wenn wir allerdings die Ausdrucksfähigkeit des gesamten Körpers ernstnehmen mitnichten die Einzige. Doch anhand der Sprache wird besonders deutlich, dass Ausdruck und Austausch von Eindrücken und Erfahrungen auf eine gemeinsame Verständigungsbasis und insbesondere auf die Offenheit dafür, der Perspektive anderer Gehör zu schenken, angewiesen ist. Denn das zeichnet Sprache im Kern aus, die Möglichkeit zum Teilen und Austauschen einer (gemeinsamen) Wissensbasis; wie Francesca Torzo sagt, »we have a language, when we can share our common understanding of things, and even emotions, that cannot be restricted to a form but changes as a living being«.<sup>807</sup> Doch auch diese ist keineswegs an sich gegeben, sondern ebenso wie ›Wahrnehmung‹ in steter Veränderung begriffen. Denn, wie Carolin Emcke feststellt, »wenn die Wahrnehmung (und das Verstehen) etwas mit Quantität zu tun hat, der Häufigkeit der Erfahrung nämlich, lässt sich Wahrnehmung auch üben« und das Erweitern und Verschieben der Wahrnehmungsfähigkeiten und das Abstimmen der eigenen Wahrnehmung mit anderen »wird leichter, je häufiger es versucht wird«.<sup>808</sup>

Das gilt auch in Bezug auf das Lesen, Deuten, Erinnern und Neudenken der Körper und Räume – die wir aus der Vergangenheit übernehmen, in der Gegenwart leben und in die Zukunft überführen, wie es Francesca Torzo am Beispiel der Architekturen der Medici-Zeit oder der letzten Jahrhunderte beschreibt, die wir vergegenwärtigen, aus heutiger Perspektive neu lesen und deren Präsenz wir uns heute in anderer Weise gewahr werden können, als sie vielleicht ursprünglich intendiert war. Umgekehrt gilt es auch in Bezug auf das Erdenken künftiger Räume, die gegenwärtig konzipiert und in die Zukunft hineingegeben werden: Um die Bedürfnisse an den Raum wahrnehmen und ausdrücken zu können, gilt es uns der Empfindungen gewahr zu werden, die wir mit dem Erleben von Architektur verbinden; »we have to listen to the needs of our lives, so that we can discover interlacements that trace a language we belong to«.<sup>809</sup>

In der Vermittlung von Wahrnehmungen, Empfindungen und Eindrücken – ebenso wie in dem Zum-Ausdruck-Bringen von Absichten, Vorstellungen und Ideen – gilt es also eine gegenwärtige die Sprache – eine verbale ebenso wie für die weiteren Medien der Wissensvermittlung eine Gestaltungssprache – zu finden, die diesen entspricht. Es gilt also den Fragen nachzugehen, die wie Francesca Torzo stellt: »how can we stitch up – time by time – a language, that reflects our lives and culture in spaces? And how can we combine the old spaces in new orders, so that we survive, so that they create beauty, so that they tell the truth?«<sup>810</sup>

Das Vorwegnehmen künftiger Erfahrung im Prozess architektonischen Entwerfens ist auf Vermittelbarkeit angewiesen; sowohl was das Ausdrücken von Bedürfnissen und Anforderungen, Hoffnungen und Wünschen an die Architektur anbelangt, als auch in Bezug auf die Möglichkeiten zum Zugänglichmachen der eigenen Vorstellungen und Ideen, die entwickelt, konzipiert und mit anderen geteilt werden: Die Suche nach möglichen Ausdrucksformen ist stets verbunden mit der Suche nach den Ausdrucksweisen des Entwurfes, der Gestaltung, des Gebäudes oder des erlebenden, erinnernden, bewahrenden oder antizipierenden Körpers selbst. Daher ist es nahliegend, die Medialität des Körpers selbst hervorzuheben und den Potenzialen seiner verkörperten Ausdrucksformen nachzugehen. Die Ausdrucksfähigkeit des Körpers zu befördern, ist zentraler Gegenstand meiner Architekturlehre.<sup>811</sup>

»Movement and gesture allow one to reconsider, retrace, narrate, or mediate the immediate impression perceived and to express it by corporeal means. Therewith, the verbal translation of the experienced sensation becomes obsolete. What affects the body is articulated through the body. The body remains the medium of expression that brings forth an immediate description of the experience. Working manners from contemporary dance, and particularly improvisation, choreographic methods, and somatic practices,

<sup>807</sup> Torzo, Francesca: 2018; online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 20.03.2023, Transkription: Katharina Voigt.

<sup>808</sup> Emcke, Carolin: 2019, S. 65.

<sup>809</sup> Torzo, Francesca: 2018; online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 20.03.2023, Transkription: Katharina Voigt.

<sup>810</sup> Ebd.

<sup>811</sup> Vgl. hierzu Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 115–161.

were introduced as methods to exploit and apply bodily forms of knowledge and to bring the body as medium a of perception, conveyance, and expression into the discourse.«<sup>812</sup>

Student:innen der Architektur mit Körperpraktiken in Berührung zu bringen verdeutlicht zunächst einmal, wie wenig der Körper zumeist explizit adressiert wird. Wenngleich die Wahrnehmungsschulung ein zentraler Bestandteil des Architekturstudiums und mit Fächern der Gestaltungs- und Darstellungslehre fest im Curriculum verankert ist, so richtet sich die Aufmerksamkeit hier vorrangig auf die Betrachtung, das Sehen und visuelle Praktiken der Vermittlung und Darstellung. Um eine ganzheitliche und multisensorielle Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit zu befördern, gilt es über die Arbeitsweisen und Medien der Architekturdiziplin hinaus andere Methoden und Techniken aufzugreifen, die das Wissen des Körpers und seine Ausdrucksfähigkeit ins Zentrum stellen, so wie es die somatischen Praktiken und Arbeitsweisen des zeitgenössischen Tanzes tun.<sup>813</sup>

## ANTIZIPATION

Die besondere Herausforderung zur Vermittlung von dem die Architektur betreffenden Wissen oder der Antizipation von Gestaltungsabsichten im Entwurf, liegt eben darin, dass wir alle auf unterschiedliche, nämlich persönliche und im Wortsinn individuelle – also nichtteilbare und somit nur schwer mitteilbare – Referenzkontexte zurückgreifen. Um also die Absichten für die Zukunft der gebauten Lebenswelt, die Konzeption und Gestaltung eines Architekturentwurfs oder eine architektonische Idee zu vermitteln, sind wir jedoch auf eben diese Fähigkeit zur Kommunikation angewiesen, um andere an unseren Vorstellungen Anteil haben lassen zu können. Um eine konkrete künftig intendierte Erfahrung für andere vermitteln zu können, sind wir auf unterschiedliche Medien – wie Skizzen, Pläne, Modelle, Bilder oder Beschreibungen – angewiesen, um diese zeigen und für andere nachvollziehbar machen zu können. Oder wir nutzen die Ausdruckspotenziale des Körpers – verkörpern, gestikulieren und bewegen uns – um die von uns intendierten Eindrücke zu vermitteln. In beiden Fällen wenden wir uns an das körperlich-sinnliche Erleben der Betrachter:innen, die wir durch den Ausdruck in unterschiedlichen Medien oder durch unseren Körper einladen ihrerseits durch ihre Körper zu erleben und so das verkörperten Empfinden des im Entwurf intendierten vorwegnehmen zu können.

Das Entwerfen und Gestalten der gebauten Lebenswelt nimmt seinen Anfang stets in Gedankengebäuden, die erst sukzessive konkretisiert und durch unterschiedliche Medien für andere vermittelbar werden. da es uns nicht möglich ist, die Gedankenwelten anderer wahrzunehmen, bedarf es des Ausdrückens dieser inneren Erfahrungen. Und eben hierin liegt die besondere Herausforderung der Vermittelbarkeit von Entwurfsideen; wie Francesca Torzo sagt, »spaces are the most un-teachable of all things«. Denn die größte Herausforderung in der Auseinandersetzung mit dem Raum – und der Raumkonzeption im Architekturentwurf – liegt in dem Zugänglich-Machen der eigenen Einsichten und Vorstellungen für andere. Denn, wie Francesca Torzo weiter ausführt, »of course you can sort them and place them in historical order in books, but spaces do not live in books, they live in the mind. And how do they live in the mind?«.<sup>814</sup> Es ist ein verkörperter Geist, ein *embodied mind*, wie Eleanor Rosch, Evan Thompson und Francisco Varela es beschrieben haben,<sup>815</sup> in dem die Gedankengebäude entstehen, die dann in verkörperten Empfindungen und dem Ausdruck durch den Körper Gestalt annehmen und schließlich durch Körperpraktiken entworfen, hervorgebracht und realisiert werden.

In eben diesem Entstehen und Leben der Räume im Geist – und dem verkörperten Wissen – liegt die besondere Herausforderung von die Architektur betreffendem Wissen oder der Antizipation von Gestaltungsabsichten im Entwurf, da wir alle nämlich auf andere, persönliche Referenzkontexte zurückgreifen, um die konkrete künftige Erfahrung anhand abstrakter Wahrnehmungsinitiationen wie Skizzen, Pläne, Modellen, Bildern oder textlichen Beschreibungen vorwegnehmen zu können. Das heißt, dass jedem eigentlichen Wohnen, Leben und Einrichten in konkret-räumlichen Architekturen ein Erdenken und Hervorbringen von und Heimisch-Werden in Gedankengebäuden vorangeht; »all we can say about [spaces], is

<sup>812</sup> Ebd., S. 119.

<sup>813</sup> Zu Arbeitsweise, Prozess, Ergebnissen und Reflexion der Seminarangebote, die den Körper explizit zum Ausdrucksmedium der Architekturwahrnehmungen machen vgl. Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 115–161.

<sup>814</sup> Torzo, Francesca: 2018; online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 20.03.2023, Transkription: Katharina Voigt.

<sup>815</sup> Vgl. hierzu Rosch, Eleanor; Thompson, Evan; Varela, Francisco: 1991.

that they seem to like people to think and to feel before they live them, but to think and to feel not about them, but about something different«. <sup>816</sup> Das Sich-Einfühlen in Architekturen, das Sich-Hineindenken in und das Nachdenken über Räume, das Erdenken von Gebäuden – zunächst als Gedankengebäude, dann als Architekturentwürfe und schließlich als konkrete Bauwerke – sind sämtlich mit dem Erfahrungs- und Empfindungswissen des Körpers verbunden. Es sind Vorstellungs- und Antizipationsprozesse eines verkörperten Geistes, eines *embodied mind*, welche die Grundvoraussetzung und Basis des Architekturentwurfes bilden.

Die die Architekturforschung – insbesondere der Entwurforschung in der Architektur – betreffenden Diskurse der letzten Jahre haben deutlich gemacht, dass die Frage der Wissenskonstitution in der Architekturdiziplin – besonders jene, die mit genuin architektonischen Arbeitsweisen, Werkzeuge und Techniken bestritten wird – stark mit der Frage nach den Präpositionen und damit verbunden der Nähe oder Distanz zum eigenen Tun verbunden ist. Dabei »ist man sich nach 40 Jahren Entwurforschung«, sie Sophie Wolfrum in ihrer Reflexion »Über Entwerfen« schreibt, »dass Entwerfen nicht fundamental verwissenschaftlicht werden kann (not to scientise design: to bas the design process on objectivity and rationality)«, sondern dass es vielmehr darum gehe, »das Spezifische des Design [und insbesondere des ›Entwerfens‹, um den genuin architekturbezogenen Terminus zu verwenden; Anmerkung: Katharina Voigt] in die Wissenschaft zu bringen [...] (to designise science)«, <sup>817</sup> doch in welcher Weise und durch welche Präposition, das heißt in welchem räumlichen, zeitlichen oder kausalen Verhältnis zueinander, Entwerfen und Forschen hier miteinander in Beziehung treten, bleibt strittig, beziehungsweise eröffnet ganz unterschiedliche Forschungsperspektiven. <sup>818</sup>

»Research for Design heißt dann, dem Entwerfen zusätzliche wissenschaftliche Methoden und Verfahren zur Verfügung zu stellen und es nicht selbst zu verwissenschaftlichen. Research about Design macht Entwerfen zum Gegenstand der Forschung (historisch, soziologisch, methodologisch usw.). Research through Design setzt das Entwerfen gezielt ein, um Ergebnisse zu erzielen, fragt danach, für was Entwerfen nützlich ist. Research as Design meint dann eigentlich erst das, was auch als *design thinking* bezeichnet wird oder als *designerly way of knowing*.<sup>819</sup> Entwerfen als ein völlig eigenständiger Weg, Wissen zu erzeugen.« <sup>820</sup>

Eben diese unterschiedlichen Präpositionen lassen sich auch in Bezug auf die Rolle des Körpers im Denk- und Antizipationsprozess architektonischen Entwerfens anführen. Denn die Frage, *wie* die Architektur in Gedanken, verkörperten Empfindungen und sinnlichen Vorwegnahmen entsteht, ließe sich ebenso durch ihre unterschiedlichen Beziehungen zum Körper und seinem Wissen beschreiben. Denn auch hier macht es sich an der Präposition des Körpers fest, als wie stark involviert in den Entwurfsprozess der Körper gedacht ist. Das heißt, ob der Architekturentwurf in Bezug auf den Körper, für den Körper, mit dem Körper oder durch den Körper gedacht und entwickelt ist.

Der Begriff der Antizipation macht deutlich, dass ein gänzlich vom Körper losgelöstes Erdenken und Entwickeln von Architekturentwürfen nicht möglich ist; denn »der Entwurf als Konzeption nimmt«, wie es Achim Hahn formuliert, immer »etwas gedanklich und bildhaft vorweg und kann dies nur, indem das Künftige oder Neue mit dem Bekannten und Vertrauten in eine Beziehung gesetzt wird«. <sup>821</sup> Eben dieses Zurückgreifen auf bisherige Erfahrungen, ist untrennbar mit deren Verankerung im Körper und deren Verkörperung verbunden. Dementsprechend ist das Vorwegnehmen künftigen Erlebens im Schöpfen aus den bisherigen Erfahrung eine Körperpraktik, da erst das verkörperte Wissen – also *wie* etwas in der Vergangenheit erlebt wurde – es ermöglicht künftige Erlebnisse zu antizipieren. »Methodisch geht das Entwerfen konzeptionell, schöpferisch und synthetisierend vor, verknüpft implizites und explizites Wissen«, so Sophie Wolfrum, <sup>822</sup> und es verknüpft damit körperbasierte und kognitive Wissensformen. »Der Entwurf bringt eine Sache in Form, gibt ihr Gestalt und Ausdruck«, so Wolfrum weiter, und eben hierin liegt das Potenzial

<sup>816</sup> Torzo, Francesca: 2018; online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 20.03.2023, Transkription: Katharina Voigt.

<sup>817</sup> Wolfrum, Sophie: 2013, S. 9.

<sup>818</sup> Graff, Uta: 2021, in: Voigt, Katharina; Graff, Uta; Ludwig, Ferdinand: 2021.

<sup>819</sup> Cross, Nigel: 2006, zit. n. Wolfrum, Sophie 2013.

<sup>820</sup> Wolfrum, Sophie: 2013, S. 9f; Hervorhebungen der Autorin.

<sup>821</sup> Hahn, Achim: 2008, S. 187; zit. n. Wolfrum, Sophie: 2013, S. 10.

<sup>822</sup> Wolfrum, Sophie: 2013, S. 10.



des Körpers: Während das kognitive Wissen die expliziten Erkenntnisprozesse des Entwerfens prägt und das Erdenken und gedankliche Durchdringen auszeichnet, sind es gerade das implizite Wissen, die verkörperten und sinnlichen Erkenntnisse im Entwurfsprozess sowie die sich aus dem Tun ergebenden Einsichten und die (Körper-)Praktiken des Vermittelns und des Zum-Ausdruck-Bringen des Entwurfes in unterschiedlichen Medien, die dessen genuinen Charakter auszeichnen. In diesem Sinne ist das Entwerfen eng mit dem Machen und handelnden Herstellen verbunden, für die der Körper eine unweigerliche Voraussetzung bildet.

»Die Praktiken einer praktischen Wissenschaft, so das Entwerfen, muss man einüben«,<sup>823</sup> schließt Sophie Wolfrum und auch Achim Hahn formuliert, dass zum Entwerfen »eine Kompetenz gehört, die immer wieder geübt, ausprobiert und verfeinert werden muss«.<sup>824</sup> Hierin mag das Zusammenwirken von Wahrnehmung und Antizipation besonders deutlich werden; denn ebenso wie Carolin Emcke es für die Wahrnehmungskapazität und -kompetenz beschreibt, dass diese »mit Quantitäten zu tun hat« und dass sie sich »üben lässt«,<sup>825</sup> gilt das ebenso für die Fähigkeit aus dem Wahrgenommenen und der verkörperten Erinnerung zu schöpfen und aus dem bisher Erlebten Neues hervorzubringen. Medium des Wahrnehmens, des Verinnerlichens und Erinnerns sowie des Vergegenwärtigens und Antizipierens ist der Körper. Ohne dessen sinnliche Kenntnisse wäre es nicht möglich alle Aspekte des Entwurfsprozesses – als ein im Wesentlichen sinnliches Verweben von Bisherigem und Künftigem – greifen, erfassen und hervorbringen zu können.

Der zeitgenössische Tanz stellt Arbeitsweisen und Werkzeuge, Ausdrucksformen, somatische und künstlerische Praktiken zur Verfügung, die es ermöglichen das ihm eigene, implizite Wissen explizit zu machen und mit dem Körper oder durch den Körper zu vermitteln.<sup>826</sup> Diese vertiefen die Fähigkeit, den Körper selbst »zum sprechen« zu bringen und machen deutlich, dass das Einüben und Wiederholen, Erlernen und Verlernen von Wahrnehmungs- und Antizipationsgewohnheiten durch diese verkörperten Praktiken vertieft, ergänzt und erweitert werden kann. Eben hierin liegt das große Potenzial des tanzenden Körpers, den es, wie Silvia Federici sagt, zu preisen gilt und dessen Kenntnis, Wissen und Fähigkeit zur Wissenskstitution weit über den Tanz hinaus für viele weitere Diskurse, Disziplinen und Wissenskontexte von zentraler Bedeutung ist, beziehungsweise in dieser anerkannt und ernstgenommen werden sollte.

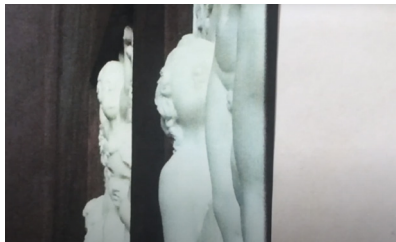
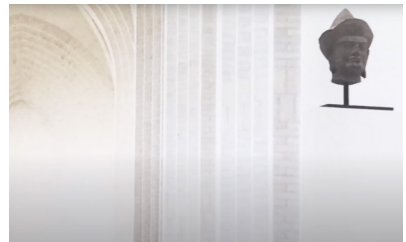
---

<sup>823</sup> Ebd., S. 11.

<sup>824</sup> Hahn, Achim: 2008, S. 204; zit. n. Wolfrum, Sophie: 2013, S. 11.

<sup>825</sup> Emcke, Carolin: 2019, S. 65.

<sup>826</sup> Vgl. hierzu IV. RELATIONEN DER KÖRPER und in Bezug auf Arbeitsweisen des Architektorentwurfes, die insbesondere die Ausdrucksfähigkeit des Körpers berücksichtigen und befördern, siehe IV.1.1 WAHRNEHMUNG UND RESONANZ.



Francesca Torzo: »Paraphrasing Virginia Woolf«, freespace, Biennale di Venezia 2018.  
Filmstills, online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 13.04.2023.

## ERLEBEN UND KREATIVITÄT

Francesca Torzos »Paraphrasing Virginia Woolf« ist eine assoziative Reihung von Bildern räumlicher Situationen; abgefilmt von links nach rechts, hinterlegt mit einem dieser Räume, ihr Erinnern und Weiterdenken reflektierenden Text. Die Bildausschnitte ermöglichen vielfältige Lesarten und lassen damit ihre intendierte Deutung und Bedeutung offen. Die Farbigkeit, Materialität und Struktur des Gezeigten lässt sich ebenso als Kontinuum einer Erzählung dieser Bilder auffassen, wie Räumlichkeit, Struktur, Tektonik, Fügung und Maßstab der zu sehenden Bildausschnitte. Linie, Fläche und Textur, Volumetrie und Gefüge, Objektivität und Räumlichkeit, Raumkontur, Zwischenraum und Körper oder schlicht Material und Raum, sind grundlegende Prinzipien der Architekturwahrnehmung und -gestaltung, die aus diesen Bildfolgen sprechen und wechselseitig miteinander in Beziehung treten. Auch nimmt die sich kontinuierlich wandelnde Gegenüberstellung der verschiedenen Bildausschnitte Einfluss auf deren jeweilige Deutung; was in Gemeinschaft mit der einen Abbildung noch in einer bestimmten Weise lesbar und erkennbar war, verschiebt seine Lesart im Zusammenspiel mit einem anderen zu einer neuen Bedeutung. Eine Formenfolge, die gerade noch als räumliche Staffelung von Treppenstufen erkennbar war, verflacht zu einem Relief, das sich in den Fugen einer Fassadengliederung fortsetzt, die Verwerfungen einer steinernen Landschaft offenbaren sich, wenn die Kamerafahrt ihre äußere Kontur erreicht als marmorne Gestalt und Körper im Raum, die Zwischenräume zwischen Körpern erscheinen ihrerseits als Einschnitte oder Linien im Raum; Lücken zwischen Körpern oder Einschnitte in der Landschaft. Es sind grundlegende Relationen und Wechselbeziehungen von Mensch und Architektur, die hier anklingen: Körper in Räumen - Räume in Körpern - Körper-Sein im Raum - Raum-Beinhalten im Körper.

Anhand des Bilderflusses und des begleitenden Textes wird deutlich, dass das Wahrnehmen von Architektur immer auch ein »Wahrnehmen als ...« ist, also ein Zuschreiben von Deutung und Bedeutung und ein Herstellen von Sinnzusammenhängen. In einem Kontext lesen wir das, was wir sehen in dieser, in einem anderen Kontext in jener Weise. Dieser Prozess des Hineinlesens und Hineindeutens im Erleben und Wahrnehmen bildet die Grundlage aller Architektur- und raumbezogenen Kreativität: Als was erlebe ich eine bestimmte räumliche Situation? In welchem Kontext meiner bisherigen Erfahrungen binde ich sie ein und womit assoziiere ich sie? Was sehe ich darin und wie deute ich das, was sich mir zeigt? Welche Stimmung, welche Interessen für die Nutzung und Aneignung, welche Weise des persönlichen Sich-darin-Einrichtens wird durch einen Raum, ein Gebäude oder einen Platz in der Stadt angeregt?

Dieses Moment des erfinderischen Umgangs mit den Gegebenheiten eines Ortes, des Lesens, Deutens und Weiterdenkens einer bestimmten räumlichen und architektonischen Situation bilden den Beginn konzeptionellen und entwerferischen Nachdenkens über Architektur und das Initial für die Frage wie wir Architektur erleben, wie wir auf Grundlage der gesammelten Erfahrungen und Kenntnisse

architektonischer Situationen diese kontextualisieren und wie wir sie weiterdenken. Am Beginn der Kreativität des Weiter- und Neudenkens von Architekturen für die Zukunft steht also das Wahrnehmen und Verinnerlichen der Wahrnehmungen von Architekturen der Vergangenheit und Gegenwart. Francesca Torzo beschreibt den Nachhall vergangener Zeiten, die Erinnerungen und Lebensweisen der Vergangenheit, die den Gebäuden eingeschrieben und in ihnen manifestiert sind und deren Spuren bis in die Gegenwart reichen und darüber hinaus in die Zukunft weisen, wenngleich sie in dieser zeitlichen Entwicklung auch Transformationen der Bedeutung, der Wahrnehmungsweisen und Assoziationen durchlaufen werden. Ein Raum, der in der Vergangenheit einer bestimmten Atmosphäre, Qualität oder Nutzung zugewiesen war, kann heute ganz anders gelesen, angeeignet und genutzt werden.

Wenngleich Architekturen jeweils in einer ihnen eigenen Zeit - ihrer Entstehung oder der letzten baulichen Adaption - verankert sind, können sie stets auch über diese hinaus weiterentwickelt, weitergenutzt oder in Bezug auf ihre Funktion und Handhabung umgedeutet, weiterentwickelt oder verfremdet werden. Die Räume unserer Vorfahr:innen, in denen wir heute wohnen und leben lassen uns die Spuren der Vergangenheit nachvollziehen und zwingen uns ebenso, sie in die konkret-räumliche und -zeitliche Situation der Gegenwart zu überführen und uns die Fragen zu stellen: Was sagen uns diese Räume heute? Wie können wir sie gegenwärtig lesen, deuten, nutzen und uns entsprechend unserer heutigen Bedürfnisse zu eigen machen? Was geben sie vor und was lassen sie offen? Wo sind sie eindeutig, wo mehrdeutig in dem, was sie uns zur Verfügung stellen und den Weisen, wie wir mit diesen Gegebenheiten umgehen können?

Und auch für Architekturen, die wir heute als Neubauten entwerfen, stellt sich die Frage: Wie sind sie gedacht, konzipiert, entworfen und gemacht? Auf welche Lebensbereiche nehmen sie explizit Bezug, was setzen sie fest und wo eröffnen sie Möglichkeitsräume, die weitere Formen der Aneignung, Nutzung und Deutung dieser Gebäude anstoßen? Welche Aspekte unserer Gegenwart werden hier verbaulicht, welche Themen der Vergangenheit hallen darin mitunter nach und welche möglichen künftigen Themen klingen darin bereits an?

Das architektonische Entwerfen schöpft aus der Erfahrung vorangegangener Situationen. Die besondere Herausforderung des Vermittelns architektonischen Wissens liegt darin, dass die Kontexte vorangegangener Erfahrungen und der damit verbundenen Assoziationen zutiefst persönlich sind. Eben darin liegen die Schwierigkeit des Vermittelns und die Vielfalt der Wahrnehmungen von Architektur und Raum: »Spaces are many-sided, thus, they mean one thing to one person, and another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pike-staff to the next«, so Francesca Torzo.<sup>827</sup> Architektur in einer bestimmten Weise wahrzunehmen, heißt auch, sie mit bestimmten Aspekten des eigenen Lebens in Beziehung zu bringen und ihr Erleben mit den persönlichen Assoziationen, Bedürfnissen an den Raum und bisherigen Erfahrungskontexten zu vernetzen.

Eine besondere Herausforderung für das architektonische Entwerfen liegt darin Räume zu gestalten, die Paradigmen, Traditionen und Handlungszwänge der Vergan-

---

<sup>827</sup> Torzo, Francesca: 2018; online: [https://www.youtube.com/watch?v=--ju\\_d7CTNM](https://www.youtube.com/watch?v=--ju_d7CTNM), abgerufen am 20.03.2023. Transkription: Katharina Voigt.

genheit überkommen und neue Ausdrucksformen für die Lebensweisen unserer Gegenwart zu finden, ohne jedoch auf ihre eigene Zeit beschränkt zu sein und so die Kontinuität der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu negieren. Denn Räume sind Erinnerung- und Bedeutungsträger; geben den Rahmen für die sich darin vollziehenden Bewegungen und Ausdrucksformen des Lebens und werden andererseits durch diese beeinflusst und verändert. Räume des Lebens und das Leben der Räume bedingen einander wechselseitig.

Wenn Architekturen von bestimmten Wert-, Traditions- und Kulturvorstellungen unabhängig gedacht werden, können sie aus den unterschiedlichsten Quellen angeregt werden und angestoßen durch Momente verschiedener Situationen entstehen; »nowadays it is easy enough to invent new spaces: They spring wherever, from the spark of a site, from the unraveling of a question or from the feeling of a new perception«. <sup>828</sup> Dabei stellt sich jedoch stets die Frage, wie diese neuen Räume in den Fluss der Zeit und die Sprache der vor ihnen liegenden und an sie anschließenden Formen des Erdenkens und Erbauens von Architekturen eingereiht werden können und was sie uns in ihrer gegenwärtigen Form über die Räume selbst ebenso wie über unsere Weisen mit, in und durch diese Räume zu leben offenbaren. Da unser Beschreiben und Deuten dieser Räume an eine Sprache gebunden ist, die nicht im gegenwärtigen Moment neu geschaffen wird, stellt sich die Frage, wie wir uns diese Räume zu eigen machen und ihre Eigenheiten beschreiben können; »we are insecure how to use them, because we rely on a language that is old«. <sup>829</sup>

Die Kenntnis des Bisherigen, der Gegebenheiten, der Geschichte und der Geschichten, die den Architekturen und Räumen der Vergangenheit eingeschrieben sind, bilden die Grundlage und Voraussetzung unseres Denkens von Architektur und Raum. Um gegenwärtige, lebendige Räume entwerfen zu können, die dem Leben in seiner heutigen Form Raum geben, gilt es die aktuellen Bedürfnisse an Räume zu beobachten und sich auf die Suche nach den Wahrnehmungserfahrungen zu begeben, die wir heute sammeln möchten; »we have to listen to the needs of our lives so that we can discover interlacements that trace the language we belong to«. <sup>830</sup>

Aufnehmen und Beobachten, Empfinden und Fühlen, Deuten und Erkennen, Verinnerlichen und Vergegenwärtigen sind Wahrnehmungs- und Gedankenprozesse, die uns mit der gebauten Lebenswelt verbinden. Um aus diesen schöpfen und sie im kreativen Schaffensprozess des Architekturentwurfs transformieren, erweitern und fortzuschreiben zu können, stellen sich Fragen nach der Authentizität und Lebendigkeit des Architekturentwurfes: »How can we stitch up, time by time, a language that reflects our lives and culture in spaces? And how can we combine the old spaces in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth?«

---

<sup>828</sup> Ebd.

<sup>829</sup> Ebd.

<sup>830</sup> Ebd.



## II.2 ARCHITEKTUR DES KÖRPERS

Doch es sind nicht nur unterschiedliche Körpervorstellungen und -auffassungen, die in die Architekturdiziplin einfließen, sondern die Architektur und die gebaute Lebenswelt wirken ihrerseits auf die Körper ein, beeinflussen deren Eigen- und Welt-Erleben und sind an verschiedene Weisen des Körper-Seins geknüpft. Im Folgenden wird – als Pendant der vorbeschriebenen *Körper in der Architektur* – der Blick auf die Körper gelenkt: Während im letzten Kapitel die zentrale Frage war, welche Körpervorstellungen wie in die Architekturdiziplin hineinwirken und mit welchen Konzepten der Architekturkonzeption verbunden sind, richtet sich in diesem Kapitel nun die Aufmerksamkeit auf die Körper. Dabei stellt sich einerseits die Frage, wie unterschiedliche Formen architektonischen Denken auf den Körper einwirken oder Körper in einer bestimmten Weise hervorbringen, und andererseits, welche Körperauffassungen und Weisen des Körper-Seins wie mit der gebauten Lebenswelt in Beziehung treten. Dadurch kommt unweigerlich den Räumen zwischen Körpern und der Räumlichkeit des Körpers besondere Bedeutung zu. Das heißt, ebenso wie es in dem vorangegangenen Kapitel stets eine diffuse Dopplung des Körperbegriffs – seinem Changieren zwischen menschlichem und architektonischem Körper – auszutarieren galt, sind es in diesem Kapitel unterschiedliche Aspekte der Raumbeziehungen der Körper, die es auszuhandeln gilt; die Räumlichkeit und Raumbezogenheit des Körpers, der unterschiedliche Beispielcharakter verschiedener Körperauffassungen für die Architektur, die Räume zwischen Menschen und die sozialräumlichen Beziehungen zwischen Körpern und ihr In-Beziehung-Treten mit der gebauten Lebenswelt.

Die Räumlichkeit und Raumbezogenheit des Körpers kommt gerade dann zum Ausdruck, wenn wir Körper weiterreichend definieren, als sie auf die Materialität ihrer Physis zu beschränken. Im Sinne einer *Architektur der Körper*, werden in diesem Kapitel unterschiedliche Aspekte der Körper herausgearbeitet; ihre Gestalt und Form, die Materialität und Körperhaftigkeit ihrer Physis, aber auch die Durchlässigkeit ihrer Grenzen und Ränder, die Durchlässigkeit des Körpers – anhand der Permeabilität der Haut ebenso wie in Bezug auf sein sozialräumliches und zwischenmenschliches Eingebunden-Sein – und schließlich die Medialität des Körpers, als Wissensträger, Ausdrucksmedium und Quelle impliziter, oft nicht-bewusster Einsichten und Erkenntnisse.

Das Interesse in diesem Kapitel gilt den verschiedenen Perspektiven der Körper; diese sind *durch den Körper, mit dem Körper* und *aus dem Körper heraus* gedacht und nicht etwa als äußere Perspektiven auf den Körper. Denn es sind gerade die somatischen Empfindungen und Erlebnisperspektiven verschiedener Weisen des Körper-Seins, die hier adressiert werden. Dabei werden die Charakteristiken der jeweiligen Körperauffassungen vorgestellt und deren Wechselbeziehung mit der gebauten Lebenswelt aufgezeigt, die auf sie einwirkt, von deren Wirkung sie beeinflusst und betroffen sind, die sie aber umgekehrt ebenso konstitutiv hervorbringen, gestalten und in die sie sich aktiv einbringen. Während im vorangegangenen Kapitel Körper-Bezüge in der Architekturdiziplin aufgegriffen wurden, die in besonderer Weise mit verschiedenen Körpervorstellungen in Beziehung stehen, werden in diesem räumliche und architektonische Aspekte des Körpers betrachtet. Diese werden anhand von Wahrnehmungsbeobachtungen zu ausgewählten Arbeiten aus dem Feld des zeitgenössischen Tanzes und der Performing Arts verdeutlicht und durch Wahrnehmungseinladungen anhand von somatischen Übungen erfahrbar gemacht.

Das zentrale Anliegen dabei ist es, das Verständnis für unterschiedliche Seins-Weisen der Körper zu vertiefen und es somit zu erleichtern, Rückschlüsse auf die Raumbeziehungen der jeweiligen Körperperspektiven zu ziehen und anhand derer die Bedürfnisse, Anforderungen und Hoffnungen der unterschiedlichen Seins-Weisen der Körper an die Architektur, den Raum und die gebaute Lebenswelt aufzuzeigen. Die künstlerischen Positionen verdeutlichen, welche Potenziale für die Gestaltung und für das Verhältnis der Körper zueinander und zur Architektur mit der jeweiligen Perspektive des Körpers verbunden ist. Dabei wird der Frage nachgegangen, was die jeweilige Körperperspektive charakterisiert und auszeichnet und in welcher Weise sich davon für die Architekturdiziplin lernen lässt.





### III.2.1 FORMKÖRPER

»Die Seele ist die Form des organisierten Körpers, sagt Aristoteles. Doch der Körper ist genau das, was diese Form hervortreten lässt. Er ist die Form der Form, die Form der Seele.«<sup>831</sup>

»Der Körper ist eine Hülle: Er dient also dazu, zu enthalten, was es anschließend zu entfalten gilt. Die Entfaltung ist endlos. Der endliche Körper enthält das Unendliche, das weder Seele noch Geist ist, sondern die Entwicklung des Körpers.«<sup>832</sup>

Der Körper, welcher der Architektur als Vorbild zugrunde liegt, ist ein *Formkörper*. Die Figur und Form, der Umriss, die Kontur oder Hülle des Körpers wird hier ungeachtet seiner Physikalität, seiner Wahrnehmung oder seiner Sinnlichkeit der Architektur zugrunde gelegt; er wird baulich nachgeahmt oder umformt. Die Architektur umschließt diesen Körper als ein ihn rahmendes Gehäuse, als Exoskelett der Körperform. Oder in der Architektur werden die Proportionen, Formen oder Gliederungen dieses Körpers aufgegriffen, sodass architektonische Elemente Imitationen von Körpern, Körperteilen oder Figuren sind.

Als formales Vorbild der Architektur kommt der Anatomie des Körpers besondere Bedeutung zu: Die tektonische Struktur des Skeletts, der Aufbau oder die Schichtung unterschiedlicher Gewebe sind beispielhaft dafür, wie die Tektonik der Architektur konstruiert, wie unterschiedliche Bauteile miteinander verbunden oder unterschiedliche Materialien gefügt oder geschichtet werden. Anatomie und Morphologie des Körpers werden exemplarisch herangezogen und als Vorbild für die Formgebung und Machart der Architektur genutzt. Das Aufgreifen von Körperformen oder -proportionen in der Architektur ist eng mit idealisierten und normativen Körpervorstellungen verbunden, die als Maß der Dinge herangezogen werden und zu idealtypischen Formkörper stilisiert werden. Die gelebte Realität vielfältiger Körper findet in diesen formalen Bezugnahmen auf genormte oder normierte Körper wenig Raum.

Neben dem konkreten Aufgreifen der Körperformen als Beispiel für die Gestaltung, taucht der Körper in Bezug auf seine Präsenz in der Architektur als formender Körper auf. Dieser Aspekt des formgebenden, formenden und gestaltenden Körpers ist weit fruchtbarer für die Architekturdiziplin als die obengenannte, konkrete Übersetzung des Formkörpers in die Architektur, während dessen Potenzial für die Gestaltung schnell an seine Grenzen kommt, wenn seine Proportion, Figur und Form als Inspirationsquelle für die Architektur ausgeschöpft sind. Die Vorstellung eines schöpferischen, die Lebenswelt formenden Körpers, eines handwerklich schaffenden und herstellenden Körpers, dessen Tun der Ausgangspunkt für die physische Architekturkonstitution bildet, ist demgegenüber weit fruchtbarer und facettenreicher und in vielfältiger Weise realisierbar und anwendbar. Es sind gerade die Intentionalität des Gestaltens und die Spuren des schöpferischen Prozesses handwerklichen Fertigen und Herstellens, die durch das Artefakt eines Kunstwerkes, eines Modells oder eines Gebäudes zu uns sprechen und durch welche die Präsenz eines formenden und formgebenden Körpers zutage tritt, die sie bezeugen.

Siri Hustvedt beschreibt diese beiden Aspekte – der Spuren des Herstellens und der Präsenz der Künstler:innen im Werk – sowie ihr Zusammenwirken in *Mit dem Körper sehen: Was es bedeutet ein Kunstwerk zu betrachten*.<sup>833</sup> Hier erörtert sie jedoch nicht nur die Rezeptionsperspektive, sondern auch die des Kunstschaffens und den Prozess des Sich-Einschreiben des Körpers der Künstler:innen durch Praktiken des Fertigen und Herstellens und Spuren dieser menschlichen Tätigkeiten im physischen Material des Werks; beispielsweise im Duktus der Pinselstriche, der Linienführung, der Schnitt-, Schlag- oder Schleifspuren im bildhauerischen Material oder persönlichen Ausdrucksweisen im Tanz. Einerseits, so schreibt Hustvedt, erfordert »das Machen von Kunst einen Drang, etwas zu tun, eine verkörperte *Intentionalität*«. <sup>834</sup> Andererseits beschreibt sie, dass die Künstler:innen – und, sowohl wie im ersten Fall als auch hier, ebenso die Architekt:innen, im Prozess architektonischen Konzipierens, Entwerfens und Gestaltens –

<sup>831</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 6«, 20017 [2000], S. 8.

<sup>832</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 15«, 20017 [2000], S. 11.

<sup>833</sup> Hustvedt, Siri: 2014 [2010].

<sup>834</sup> Ebd., S. 447.

»etwas von sich selbst in die Welt hinaus« werden.<sup>835</sup> Hustvedt arbeitet ferner die Physikalität und Verkörperung des Entstehungsprozesses und der ihm zugrunde liegenden Intentionalität heraus:

»Kunstwerke [sowie Architekturen und Medien des architektonischen Entwurfsprozesses; Anmerkung der Autorin] tragen Spuren dieser verkörperten Intentionalität. In Zeichnungen spürt man die Hand, die sich einst über das Blatt bewegte. Wenn ich eine Malerei betrachte, fühle ich mich oft tief bewegt von dem, was von der Geste des Künstlers noch zu sehen oder von der zum Stillstand gekommenen Bewegung zu spüren ist [...]. Aber selbst dort, wo es keine Spur der Hand des Künstlers, des Pinsels oder von Bewegung gibt, ist Intentionalität vorhanden, wenn auch in einer kognitiveren Form [...].«<sup>836</sup>

Der formende und formgebende Körper ist dem Werk eingeschrieben. Und doch ist auch jene kognitiver Form der Intentionalität nicht als vom Körper unabhängig zu begreifen. Schöpferische, gestaltende und kreative Tätigkeiten – sei es das konkrete Kunstschaffen und handwerkliche Herstellen, oder das konzeptionelle Entwickeln, Entwerfen und Erdenken – sind stets im Körper verankert und schöpfen neben den abstrakten Überlegungen des Denkens unseres Geistes immer auch aus dem Wissen des Körpers. Sensorik, Kreativität und Gestaltung sind eng miteinander verwoben, die Siri Hustvedt eindrücklich am Beispiel des Schreibens deutlich macht: »Gedanken kreisen, und wenn ich denke, denkt auch mein Körper.«<sup>837</sup> Das heißt, wie sie weiter ausführt, »wenn ich schreibe, finde ich die Worte nicht nur in meinem Kopf, sondern in der Empfindung meiner Finger auf der Tastatur.«<sup>838</sup> Und auch das relationale Verhältnis von Körper und Raum ist hier bedeutsam, denn, wie sie weiter sagt, »wenn ich nicht weiter weiß, stehe ich auf und gehe im Zimmer herum, und beim Gehen löst sich oft der Satz.«<sup>839</sup> Was Hustvedt am Beispiel des Schreibens aufzeigt, gilt ebenso für jede andere, durch einen formenden und gestaltenden Körper hervorbrachte schöpferische Tätigkeit.

Die Architekturdiziplin ist eng mit diesem Wissen des Körpers verbunden; ihre ästhetischen Praktiken greifen auf die profunde Basis verkörperten Wissens zurück. Auch die handwerklichen Praktiken des Herstellens und Bauens, welche die im verkleinerten Maßstab der Konzeption entwickelten, Architektorentwürfe in die gebaute, lebensweltliche Realität überführen und aus dem Zusammenwirken zahlreicher verkörperter Wissensstände des Handwerks und der Kunstfertigkeit des Bauens schöpfen, gehen vom Körper aus. Hier ist das hervorbringende Potenzial des formenden, gestaltenden Körpers von zentraler Bedeutung; es betrifft einerseits die Grundlage dafür, überhaupt schöpferisch tätig sein zu wollen und andererseits die verkörperte Kenntnis, Fertigkeit und Fähigkeit des Architektur- oder Kunstschaffens in ästhetischen Praktiken handeln zu können.

Die Ausdrucks- und Schaffensfähigkeit des Körpers steht auch im Tanz im Vordergrund. Ebenso wie in den anderen Kunstformen fließen auch im Tanz verschiedene Körperperspektiven ein und auch hier finden sich Beispiele, die gerade den Körper selbst, seine Form und Gestalt, seine Prozesse und die ihm eigenen Dynamiken thematisieren. Ein tänzerisches Befragen des Körpers findet sich sehr eindrücklich in Sasha Waltz' Choreographie »Körper«,<sup>840</sup> die im Jahr 2000 in der *Schaubühne am Lehniner Platz* uraufgeführt wurde. Diese greift verschiedene Perspektiven des Körpers auf, wie »Body Systems«, »Körper und Raum«, »Körper und Medizin« sowie »Körper und Geschichte«.<sup>841</sup> Diese verschiedenen Facetten des Körpers, die in »Körper« aufgrund der dieser Produktion vorangegangenen Arbeit von *Sasha Waltz & Guests* im *Jüdischen Museum* in Berlin kontinuierlich mit der Fragilität und Bedrohung des Körpers in Beziehung stehen, offenbaren überdies ein permanentes Oszillieren zwischen Formkörpern und formend, formgebenden Körpern, die miteinander und mit dem Raum in Beziehung treten: Mal richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Umrisse, die Haut und die Materialität der Körper – auf ihre Form im weitesten Sinne –, mal auf ihre Ausdrucksfähigkeit, ihr Formgeben und wörtlich das Einschreiben der Körper in den Raum – in Schrift, Zeichnung, den mit Kreide nachgezeichneten Linien der Bewegungen. Ein andermal werden Körpervorstellungen infrage gestellt und segmentierte Körper neu zusammengesetzt, sodass sich veränderte Körperformen und Formkörper ergeben.

<sup>835</sup> Ebd.

<sup>836</sup> Ebd., S. 446f.

<sup>837</sup> Ebd., S. 449.

<sup>838</sup> Ebd.

<sup>839</sup> Ebd.

<sup>840</sup> Vgl. hierzu: »Sasha Waltz: »Körper«, 2000«, in: Voigt, Katharina: 2020, S. 106–121.

<sup>841</sup> Waltz, Sasha im Gespräch in: Schlangenwerth, Michaela: 2008, S. 62.

Die Rückkehr *zum Körper selbst* im Tanz – nicht als geschulter, trainierter Körper und Medium der tänzerischen Arbeit, sondern als menschlicher, sinnlicher Körper und verkörpertes Selbst – ist herausfordernd, da sie auf den authentischen Körper zurückführt, dessen Erleben ernstnimmt und ihn aus sich selbst heraus auszudrücken bestrebt ist. In eben solcher Weise treten die Tänzer:innen der Compagnie *Sasha Waltz & Guests* in den in-situ Projekten mit der Architektur in Dialog: Indem sie die Architektur mit dem Körper untersuchen und erkunden – ja, in Beziehung treten mit der dem Raum eingeschriebenen Präsenz formgebender Körper der Gestalter:innen und Architekt:innen, wie sie aus Siri Hustvedts Beobachtungen deutlich wird – offenbaren die Tänzer:innen etwas von dem, das als formgebende Intension die Gestalt dieser Bauwerke prägt und stellen neue Verknüpfungen zu ihren Körpern her, die sich entweder als Formkörper in die Architektur einfügen und architektonische Elemente verkörpern, oder die Gestaltung und den Formcharakter des Gebäudes herausstellen.

Die Architektur wirkt hier gewissermaßen formgebend und formend für den Tanz: »Das ist bei mir immer so, ich arbeite in einem Raum und passe dem Raum alles an«, so Sasha Waltz im Gespräch mit Michaela Schlagenwerth.<sup>842</sup> Der Raum bildet die rahmende Form; »in einem bestimmten Raum kann man nur so und so weit gehen, dann gibt es plötzlich neue Gesetzmäßigkeiten, die man meist nicht sofort versteht [und die] man [...] erst entdecken« muss, so Sasha Waltz.<sup>843</sup> Im Sinne eines Formkörpers haben die Tänzer:innen, die mit den Gegebenheiten der Architekturen in Dialog treten, stets etwas exemplarisches, das es dem Publikum ermöglicht, die formenden Körper und die Formen der Architektur – die formenden Räume und die Formen der Körper – miteinander in Beziehung zu setzen und diesen verkörperten Beispielen der Begegnung mit der Architektur in empathischer Weise nachzuspüren. Raumform und Formcharakter der Architektur wirken also ebenso in den Tanz hinein, wie der menschliche Körper als Formkörper und Vorbild oder als die Präsenz eines formenden Körpers auf Architekturentwurf und -gestaltung Einfluss nehmen kann. Dabei kommt den Proportionen des Raumes und der ihm durch sie eingeschriebenen »verborgenen Logik«, wie Sasha Waltz sagt, stets besondere Bedeutung zu und das Aufgreifen von Aspekten der Architektur fließt mitunter sehr konkret in den Tanz ein; »bei der Architektur ist [diese verborgene Logik] ganz konkret gegeben, da gibt es die Statik, im Tanz kann man mehr simulieren«, so Sasha Waltz, »aber wenn man es ernsthaft betreibt, geht das auch im Tanz nicht mehr, dann muß man den Gesetzen des Raumes und der Körperkräfte folgen, dann entschlüsseln sich die Raumwege darüber«.<sup>844</sup> Im Tanz besteht die Möglichkeit, sich dieser Logik mitunter zu widersetzen; »man kann das manchmal auch bewußt durchkreuzen«, so Sasha Waltz, doch zumeist ist der Raum so wirkmächtig, dass es nicht gelingt, sich seiner Wirkung entgegenzustellen, das heißt, »oft muß man die Elemente mitnehmen und integrieren« und die Reibung mit der Architektur suchen und ernstnehmen.<sup>845</sup>

Anne Teresa de Keersmaeker hingegen beschreibt die Verkörperung einer gewissen Abstraktion – vielleicht jener Intentionalität des Schaffens, wie Siri Hustvedt sie anführt – als Kern des Choreografierens; »choreographing is embodying an abstraction [...], a choreography is a calligraphy of embodiment«.<sup>846</sup> Im Kontext des Vorgesagten ließe sich Choreographie in diesem Sinne als ein Nachzeichnen der beispielsweise in der Architektur vorhandenen Spuren gestalterischer Intentionalität beschreiben. Denn ganz grundsätzlich handelt es sich dabei um das (An-)Ordnen von Bewegung im Raum; »organising movement in time and space«.<sup>847</sup> Hierin zeigt sich auch ihr Bestreben, zu einer grundlegenden Körpervorstellung des menschlichen Körpers zurückzukehren, zur Ursprünglichkeit der Bewegung – »my walking is my dancing.«<sup>848</sup> – und dem natürlichen Erleben des Körpers oder seinem einfachen Bewegungsmaterial; »I looked at the ordinary human body [and asked] how do we generate movement, is there just one core to it or are there several, can we speak of an ›up‹ and a ›down‹, of rhythms other than those of the heart and of breathing, a basic movement perhaps?«.<sup>849</sup> Es sind grundsätzliche Fragen nach der Form des Körpers und seinen Bewegungen, denen Keersmaeker hier nachgeht. Auf der Suche nach Prinzipien der Organisation von Bewegung in Zeit und Raum, wendet sie sich an den *menschlichen* Körper, nicht jenen in be-

<sup>842</sup> Ebd., S. 14.

<sup>843</sup> Ebd., S. 15.

<sup>844</sup> Ebd.

<sup>845</sup> Ebd.

<sup>846</sup> Keersmaeker, Anne Teresa de: 2020, S. 60.

<sup>847</sup> Ebd., S. 65.

<sup>848</sup> Ebd., S. 70.

<sup>849</sup> Ebd., S. 67.

sonderer Weise trainierten, geschulten und geformten, für die Wahrnehmung sensibilisierten oder auch durch die Erfahrung vielfältiger all zu sinnlicher Wahrnehmungen gewissermaßen erodierten und gegenüber der eigenen Empfindsamkeit unaufmerksam gewordenen Tänzer:innenkörper:

»To develop this particular definition [of choreography as organising movement in time and space; Anmerkung der Autorin] I have to [...] engage with the question of the human body. My point being: a body is something every human possesses, the ordinary body, the body as a house in which we wake up every morning – not the performing body of an accomplished dancer; the body of a child, of the passer-by, of the cashier at the convenience store. How do they organize their movement through time and space? That is a radical question, the kind of question that literally ›goes to the bone‹ and is always a fruitful topic to explore.«<sup>850</sup>

Darin klingt neben der Rückbesinnung des Tanzes auf die Ausgangslage des menschlichen Körpers auch der Aspekt des Körpers in Bewegung an, der sowohl in Bezug auf die Akteur:innenschaft des Körpers als auch anhand des physischen Körpers und des Social Body ebenso reflektiert wird. Doch sie weist eben auch auf einen Aspekt des Formen und Figuren des Körpers in Bewegung hin, die es ebenfalls zu berücksichtigen gilt, wenn der Körper als Vorbild – formend und formgebend – in der Architekturdiziplin herangezogen wird. All zu oft sind diese Bezugnahmen in der Architekturgeschichte auf die Morphologie und Physiologie des Körpers ausgerichtet, greifen seine materielle Form, seine Gestalt, seine Gliedmaßen oder seine Proportionen auf. Doch die Perspektive des Tanzes offenbart den Körper stets einschließlich seiner Beweglichkeit. Die Formen des Körpers äußern sich nicht nur anhand seiner physischen Form, sondern reichen darüber hinaus in Bewegungsformen des Körpers; Wege, Gesten und die Figurationen und Formen die aus der Bewegung des Körpers selbst und des Körpers in Beziehung mit anderen Körpern entstehen. Der zeitgenössische Tanz eröffnet die Möglichkeit einen Begriff des »Formkörpers« auszuweiten, weg von einer stereotypen oder idealtypischen Körpervorstellung hin zu Figurationen von Körpern, die neue Körperformen, -segmentierungen oder -verflechtungen als exemplarische Bezugsformen für eine Architektur vorgeben, die bestrebt ist sich durch vielfältigen verkörperten Formvorbilder inspirieren zu lassen.

---

<sup>850</sup> Ebd., S. 66.





Isabelle Schad: »Pieces and Elements«, 2016.  
Foto: Gerhard F. Ludwig.

## KÖRPERFIGURATIONEN

In dem von Isabelle Schad in Zusammenarbeit Laurent Goldring choreografierten »*Collective Jumps*«, 2014, vereinen sich die Tänzer:innen zu einem Gruppenkörper, der sich als organische Einheit bewegt. Aus dem In-einander-Greifen der einzelnen Körper entsteht die Gesamtfigur eines Gruppenkörpers. Die verschlungenen, miteinander verschränkten Körper sind häufig nicht in ihrer eigenen Gestalt als Individuen erkennbar, sondern erscheinen als Elemente des übergeordneten Körpers der Gruppe. Selbst dann, wenn sich einzelne Körper aus diesem Gesamtorganismus herauslösen, sind sie aufgrund der Eigenarten ihrer Haltung oder dadurch, dass sich das Auge an die Betrachtung des kollektiven Gesamtkörpers gewöhnt hat, nicht unbedingt als solche erkennbar.

»*Collective Jumps*« wirft Fragen nach der Form und Figuration von Körper auf: Welche Formen haben Körper und welche Figuren lassen sich in ihnen erkennen? Wie erscheint der Gesamtkörper, wie seine einzelnen Teile und Segmente? Wie können sich die einzelnen Körperteile und Teilkörper miteinander zu einem übergeordneten Organismus oder Gruppenkörper verbinden? Welche neuen Körperfigurationen entstehen aus dem In-einander-Greifen, dem Sich-Verschlingen und dem Sich-Verketteten der Körper? Wie können sich die Gliedmaßen und Körperteile als Segmente dieser Verkettung zu neuen Körpergefügen verbinden, die durch die Unlogik gegenüber der eigentlichen Ordnung der Glieder des menschlichen Körpers neue Körperformen und -verkettungen hervorbringen?

Es sind also nicht nur die sich aus mehreren Körpern zusammenfügenden Körperfigurationen aller Tänzer:innen, die sich hier zeigen, sondern anhand ebenso die dadurch sichtbar werdenden Segmentierungen der Einzelkörper: Die Formen von Gliedmaßen, Fragmenten und Teilausschnitten der Körper werden durch deren Neuordnung in verschiedenen Körperkonstellationen besonders klar ersichtlich. Einzelne Körperteile fügen sich in der Überlagerung und Verschränkung mit jenen der anderen Tänzer:innen zu neuen Körperformen: Arme und Hände verschränken sich zu langen Ketten ineinandergreifender Elemente. Unterarme und Unterschenkel fügen sich zu langen Ketten einzelner Glieder, die Körper verschlingen sich miteinander, sodass die einzelnen Gestalten der Individualkörper nicht mehr lesbar sind, wohl aber auch ihrem In-einander-Greifen neue Körperformen entstehen. Diese Verschränkung offenbart eine neue Sicht auf bestimmte Körpersegmente oder Gliedmaßen und macht deren Eigenformen wahrnehmbar – unabhängig von der Gesamtheit des Körpers und ihrer Verortung als Teile des Körpers. Es entstehen Körpergefüge, die durch die menschlichen Körper gebildet werden, diese aber nicht unbedingt im Einzelnen erkennen lassen. Das visuelle Herauslösen der Körperteile aus der Gesamtgestalt des Körpers schärft den Blick für die einzelnen Elemente des Körpers. Im kollektiven Körper der Gruppe bilden sich im Laufe des Stücks vielfältige Körperfiguren und -formationen, wobei die Körper entweder lose miteinander verbunden oder eng verknüpft sind.



Franz Erhardt Walther: »Körperformen«  
Filmstills der Aktivierung anlässlich der Ausstellung »Shifting Perspectives«,  
Haus der Kunst, München, 06.03.2020-29.11.2020.  
Video-Link: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hCXYKoQv\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=_hCXYKoQv_M), abgerufen am 13.04.2023.



## KÖRPERFORMEN

Das Werk von Franz Erhard Walther ist durchzogen von Fragen nach der Form, dem Körper und dem Raum. »Ich habe mich immer gefragt, was heißt das eigentlich: formlos, ohne Form, abseits von Form«, beschreibt er den Beginn seines künstlerischen Schaffens und findet darauf seine Antwort, dass wenn es nicht die Form der Dinge ist, die in der Kunst im Zentrum stehe, sondern das Hervorbringen von Form, »dann muss ich als Betrachter dem Form geben, also handeln«.<sup>851</sup> Diese Vorstellung des Hervorbringens des Kunstwerks im Handeln und damit das Herauslösen der Betrachter:innen aus der Passivität und ihre Einbindung in die *Aktivierung der Werksätze*, wie Walther dieses Handeln in Beziehung mit den Kunstwerken im Laufe seines Schaffens unter anderem beschreibt, verändert das Verhältnis von Kunstschaffenden, Kunstwerken und Rezipierenden grundlegend und offenbart es als Wechselbeziehung, die immer wieder von Neuem entsteht – hervorgebracht wird und hervorbringt. Seine Körpergehäuse oder -erweiterungen bilden räumliche Fassungen und Ergänzungen des Körpers oder initiieren bestimmte Positionierungen der Körper im Raum. Die »Vier Körperformen« zählen zu seinen frühesten Textilarbeiten; organische Formen, genäht aus weißem Stoff, gefüllt, sodass sie zu dreidimensionalen Objekten werden.

Die »Körperformen« sind dem Körper entlehnt und schmiegen sich an den Körper an. Als Objekte des Körpers stehen sie wie partielle skulpturale Nachformungen für sich oder fungieren – angeschmiegt an den Körper – als dessen Erweiterungen oder Ergänzungen. Sie verstärken oder unterstützen ausgewählte Körperzonen oder laden zu bestimmten Körperhaltungen, Gesten und Bewegungen ein. Angeschmiegt an den Hals lädt eine dazu ein, den Kopf zur Seite zu neigen. Über Schulter und Brust gelegt – die Schulter umgreifend, wie eine Hand, die auf der Schulter ruht – lädt eine andere dazu ein den geöffneten Arm um sie zu legen; so wie die »Körperform« auf der Schulter liegt, ruhen Arm und Hand auf ihrem Rücken. Andere Formen flankieren die Taille, umformen sie gleich einer in die Seite gestemmen Hand und laden dazu ein, den Körper ihrer Unterstützung anzupassen; die Hände in die Seiten gelegt, die Ellbogen zur Seite geöffnet. Der Oberkörper ist durch die von den »Körperformen« initiierte Haltung der Arme und Hände aufgerichtet. Die »Körperformen« sind Nachbildungen oder Abgüsse von Körperteilen, aber auch Ergänzungen oder Erweiterungen, welche die Form des Körpers verändern.

»Die Form war auf den Körper bezogen«, so Walther und hat damit für ihn die Frage aufgeworfen, »wenn ich diese Körperformen an den Körper ansetze, wird dadurch der Körper zu einer Art Sockel?«.<sup>852</sup> Was ist also Körperform, was Form oder Umformung des Körpers? Was ist Körpererweiterung, was Objekt auf einem Körpersockel?

---

<sup>851</sup> Walther, Franz Erhard: im Interview zu »Shifting Perspectives«, Ausstellung im Haus der Kunst in München, 06.03.-29.11.2020, online: <https://www.hausderkunst.de/entdecken/videos/ausstellungsfilm-franz-erhard-walther-shifting-perspectives>, abgerufen am 13.04.2023.

<sup>852</sup> Ebd.



oben links  
Sasha Waltz & Guests, Toshio Hosokawa:  
»Matsukaze«, 2011.  
Foto: Bernd Uhlig.

oben rechts  
Sasha Waltz & Guests, Hans Peter Kuhn:  
»Körper«, 2000.  
Foto: Bernd Uhlig.

unten  
Sasha Waltz & Guest:  
»Kreatur«, 2017.  
Kostüm: Iris van Hempen  
Fotos: Sebastian Bolesch.

## KÖRPERERWEITERUNGEN

Materialisierungen und Erweiterungen des Körperumraums durchziehen das gesamte Werk von Sasha Waltz & Guests. In Kostüm und Bühnenbild finden sich Hüllen oder Gehäuse, welche die Körpergrenzen erweitern oder den Körper räumlich umformen, ergänzen oder ausdehnen sowie räumliche Strukturen, die das Raumverhältnis der Körper verändern. Dem zugrunde liegt die Frage, wie sich die Formen der Körper – und damit auch ihre Raumbeziehungen und Bewegungsweisen – durch verschiedene Materialien verändern, manipulieren, erweitern oder begrenzen lassen. Wie also die Beschaffenheit der Körpergrenzen oder der Räume die Bewegungen sowie die Raum- und Körperbeziehungen beeinflussen.

*Sasha Waltz & Guests'* »Körper« untersucht neben der Materialität, den Prozessen und Eigenheiten der Körper auch die Möglichkeiten zur Erweiterung und Ergänzung ihrer Physiognomie: Lange Stäbe, eingeflochten in die verlängerten Zöpfe der Tänzerin, bilden eine räumliche Erweiterung der Körpervorderseite. In Rückbeuge und mit geöffnetem Brustkorb reckt sie diese Stangen in den Raum und folgt mit dem Körper den aus den lagen Hebelarmen der ausgestellten Stäbe auf dem Rumpf einwirkenden Bewegungsimpulsen. Die Raumbezogenheit der Bewegungen des Rumpfes wird durch die Stäbe räumlich vergrößert; umgekehrt sind das Schlackern, Schwanken und Schwingen der Stangen, ihr Gespannt-Sein und Wogen im Raum einflussgebend für die Bewegungen.

In »Matsukaze« ist es das von Chiharu Shiota gestaltete Fadengeflecht, das es den Tänzer:innen ermöglicht die Höhendimension des Raumes in besonderer Weise zu integrieren; eingesponnen in den Raum, das Fadengewirr erklimmend, haben sie durch dieses sich vertikal erstreckende räumliche Netz die Möglichkeit ihrerseits emporzuklimmen und so den Raum in der Vertikalen voll auszunutzen und so die Reichweite der Körper zu erweitern. Auch nehmen die Bewegungsanforderungen dieses Netzes Einfluss auf das Bewegungsrepertoire dieser Szene, die geprägt wird durch das Hangeln, Klimmen, Klettern, Sich-Hineinhängen oder durch das Sich-Recken und Strecken im Greifen nach entfernten Fadensträngen.

In »Kreatur« zeigen sich verschiedene Weisen der Materialisierung und Erweiterung der Körpergrenzen und der Raumbeziehungen der Körper: Eingehüllt und umwölkt von den Kostümen der filigranen räumlichen Gewebe, welche die Körper umgeben und die im Inneren dieser wolkenartigen Struktur die eigentlichen Körperkonturen nur erahnen lassen, wird die eigentliche Körperlichkeit verunklärt. Aus der Diffusität dieser Hüllen greifen die Körper immer mehr in den Raum; einzelne Glieder befreien sich aus dieser Hülle, bis sich die Tänzer:innen schließlich ganz aus diesen kokonartigen Strukturen herausschälen. An anderer Stelle im Stück erweitern und vergrößern die Stacheln des Kostüms jede noch so kleine Kontraktion oder Dehnung des Körpers und erweitern deren räumliche Dimension. Die durchsichtigen Folien hingegen begrenzen die Bewegung der Körper und erweitern doch deren Erscheinung durch den schillernden Widerschein und die vielfältigen Spiegelungen der Körper in dem sich ebenfalls bewegenden Material.



### III.2.2 PHYSISCHER KÖRPER

»Der Körper ist materiell. Er ist abseits. Von anderen Körpern verschieden. Ein Körper beginnt und endet gegen einen anderen Körper. Selbst die Leere ist eine sehr subtile Art Körper.«<sup>853</sup>

»Der Körper ist nicht leer. Er ist voll anderer Körper, voller Stücke, Organe, Teile, Gewebe, Kugelgelenke, Ringe, Röhren, Hebel, Blasen. Und er ist voll von sich selbst: das ist alles, was er ist.«<sup>854</sup>

Maßstabsgebend für die Architektur ist der *physische Körper* – seine Abmessung und Dimension, seine Physiognomie und Tektonik, die Reichweite seiner Sinne und die Eigenheiten seiner persönlichen Wahrnehmungsperspektive der Welt. Als materieller Körper im Kontext einer materialisierten Lebenswelt, steht die Welt der Physis des Körpers gegenüber, beziehungsweise bildet dessen natürliche Fortsetzung: Der materielle Körper zeichnet sich ebenso durch Gemeinsamkeiten mit anderen Körpern wie durch seine individuellen Eigenheiten aus.

Wie bereits in Bezug auf den *Körper als Vorbild* und den *Formkörper* angesprochen, besteht eine Tendenz zur Verallgemeinerung und Standardisierung eines vermeintlichen Körpers *an sich*, welcher als der Körper schlechthin aufgefasst wird. Die Auseinandersetzung mit dem physischen Körper macht jedoch einmal mehr deutlich, dass es eben nicht den einen Körper gibt, auf den hier Bezug genommen werden könnte, sondern Körper eine schier endlose Vielfalt verkörperter Identitäten und Seins-Weisen sowie eine ebenso große Vielzahl der Körpergestalten, -formen und Eigenheiten beschreibt. Wie aus den vorangegangenen Kapiteln – insbesondere zu *Leib* und *Soma* als Körpermodi, welche die Sinnlichkeit des eigenen Erlebens einschließen – deutlich wird, bildet der Körper unsere Seins-, Wahrnehmungs- und Ausdrucksweise in der Welt. Er ist als deren integraler Bestandteil mit der Lebenswelt verbunden, als die »Natur, die wir selbst sind«.<sup>855</sup> Dieses Natur-Sein offenbart ein Eingebunden-Sein des Körpers, das eine Unterscheidung zwischen Körper und Lebenswelt, Mensch und Natur als absurd demaskiert. Denn es handelt sich dabei nicht etwa um eine Außenwelt jenseits unseres Körpers, der wir begegnen, sondern vielmehr um eine *Umwelt*, die den Körper umgibt und deren integraler Bestandteil der Körper ist. Diese Perspektive des eigenen Natur-Seins *durch den* und *mit dem* Körper eröffnet einen Blick auf das Eingebunden-Sein des Menschen in die lebendige Welt, der einer Entfremdung von der Natur (»die wir selbst sind«<sup>856</sup>), deren Objektivierung und Ausbeutung wirkmächtig entgegensteht. Unseren Körper als Organismus – als homöostatisches, lebendiges System – sowie als Teil eines übergeordneten Organismus der Lebenswelt – als vernetztes, reziprok wirksames, lebendiges Netzwerk alles Lebendigen – verdeutlicht, dass die Auffassung der Lebenswelt als dem Körper entgegengesetzt eben dieser Bedingung entgegensteht. In der Konsequenz bedeutet das auch, dass die gebaute und menschengemachte Lebenswelt als Kontinuum und als Erweiterung des Körpers und nicht als ihm entgegenstehende Gegebenheit zu denken ist. Doch was heißt das konkret und was wird daraus in Bezug auf den physischen Körper deutlich?

Nun, zunächst einmal bedeutet es, dass die Auseinandersetzung mit dem Körper und das Erweitern der Kenntnis dessen, was wir als *unseren Körper* auffassen und wie wir diesen leben und unser Selbst-Sein mit diesem identifizieren, erkenntnisbringend für unser Nachdenken über die Umwelt dieses Körpers als seine äußere Erweiterung und das lebendige System ist, dessen Teil er ist. Außerdem, dass das ebenso für das Gestalten von gebauten lebensweltlichen Kontexten gilt; das heißt, dass die Physikalität, Raum- und Körperhaftigkeit des eigenen Körper-Seins aufschlussreich dafür sein kann, welche Bedürfnisse, Anforderungen und Wünsche wir an die architektonische Einhausung dieses Körpers hegen.

Eine Besonderheit des physischen Körpers liegt in seiner Ambivalenz von Raum- und Körperhaftigkeit, der Gleichzeitigkeit von Leere und Masse begründet. Wie aus der Widersprüchlichkeit von Jean-Luc

<sup>853</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 2«, 2017 [2000], S. 7.

<sup>854</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 3«, 2017 [2000], S. 7.

<sup>855</sup> Böhme, Gernot: 2019.

<sup>856</sup> Ebd.

Nancys »58 Indizien über den Körper« besonders eindrücklich deutlich wird – und einem gleichermaßen aus der eigenen somatischen Erfahrung vertraut ist – lassen sich ganz unterschiedliche, einander widersprechende und doch gleichzeitig bestehende und mit einander systemisch verbundene Indizien des Körpers erkennen, die dessen materielle oder immaterielle, physische oder räumliche, konkrete oder abstrakte Natur betonen. Auch wenn wir die Prozesshaftigkeit und kontinuierliche Veränderlichkeit des Körpers beiseite lassen, offenbart sich der physische Körper als vielschichtig und – ja nach eingenommener Perspektive – als materiell oder räumlich, fest oder weich, starr oder geschmeidig, beweglich oder steif, nachgiebig oder stabil und beständig. Das Material des Körpers sind sowohl die Knochen, Bänder, Sehnen, Gefäße, Gewebe und Muskeln, als auch die inneren Geflechte, Böden und die Hülle der äußeren Haut. Demzufolge ist der Körper entweder ein Masse- oder ein Raumkörper, wobei der Massekörper weitgehend stabil, der Raumkörper eng mit der Prozesshaftigkeit des Körpers verbunden ist und sich mit den Bewegungen der Atmung, des Pulsschlags, dem Aufrichten und Ausdehnen oder dem Sich-Verengen und Zusammenziehen der Körperräume in stetiger Veränderung begriffen ist. Beide Perspektiven sind gleichwertige Perspektiven des physischen Körpers und machen deutlich, dass der Körper, wie Laurence Louppe sagt, »vor allem das sein [wird], als was man ihn denkt, als was er selbst sich denkt und das, wohin er uns führt«. <sup>857</sup> Die Ambiguität des physischen Körpers, wie sie bereits anhand des Begriffs der Leiblichkeit und insbesondere in Bezug auf die Durchlässigkeit des Körpers beschrieben wurde, <sup>858</sup> macht deutlich, dass er sowohl materiell als auch räumlich, sowohl fest als auch beweglich, sowohl beständig als auch veränderlich ist. Und doch wird als physischer Körper all zu oft explizit oder exklusiv mit dem materiellen Körper, seinem Aufbau, seiner Materialität oder seiner Gestalt gleichgesetzt.

Wie bereits hinsichtlich des Körpers als Vorbild und als Maßstab für die Architektur angesprochen, sind es vermehrt die Physis und der materieller Körper auf den Bezug in der Architektur Bezug genommen wird und weniger die Lebendigkeit, Veränderlichkeit und Räumlichkeit des Körpers. Doch ebenso, wie wir sowohl die Raumbezogenheit als auch die Körperhaftigkeit einschließen, wenn wir von architektonischen Körpern sprechen, ist ebenso der menschliche Körper stets sowohl räumlich und raumbezogen, als auch materiell und massebezogen. Darin liegt kein Widerspruch, sondern es kommt hierin die Ambivalenz zum Ausdruck, die den Charakter des Körpers ausmacht und ihn auszeichnet. Gerade die Prozesshaftigkeit, Veränderlichkeit und gewissermaßen die Immaterialität sind besonders anschlussfähig für die Architekturdiziplin und ermöglichen es, – entsprechend des Körpers – Aspekte der Bewegung oder Durchlässigkeit sowie der Prozessualität und Veränderlichkeit zu integrieren.

Auch die Sinne sind Teil des physischen Körpers; sie sind nicht etwa etwas, das zusätzlich zur Physis vorhanden ist, sondern sind in dieser verkörpert. Augen, Ohren, Nase, Mund und Haut sind die Organe und Körperzonen der Sinne, die jedoch jeweils weit über diese konkrete Lokalisierung hinausreichen. Meist ist der gesamte Körper an dem sinnlichen Erleben beteiligt und das Wahrnehmen durch einen bestimmten Sinn tritt mit allen anderen Sinnen und dem Körper als übergeordnetem Sensorium in Beziehung. Gerade das Zusammenwirken der Sinne und die Komplexität sinnlichen und körperbasierten Erlebens zeichnet sie aus – und nicht die Partikularität einzelner Sinnesbereiche. Das ist gerade in Bezug auf die bereits angesprochene Tendenz zur Normierung der Körper bedeutungsvoll; denn solange räumliche und architektonische Teilhabe sich vordergründig an der Erreichbarkeit und Barrierefreiheit eines Gebäudes festmacht und nicht eine grundsätzliche niederschwellige Zugänglichkeit aller Erlebnisaspekte einschließt, wird eine Unterscheidung zwischen der *eigentlich* intendierten Erlebnisform und deren behelfsmäßig, kompensatorisch ergänztem Erschließen durch vermeintlich *andere*, von der Norm abweichende Erlebnisperspektiven aufrechterhalten. Wenn also der physische Körper in seiner Komplexität und Ambivalenz der Architektur als Beispiel zugrunde gelegt werden soll und die Vielheit unterschiedlicher, je individueller physischer Körper in der Gestaltung und Planung von Architektur herangezogen und berücksichtigt werden sollen, gilt es diese Oberflächlichkeit zu überkommen und zum Kern der jeweils intendierten Architekturerfahrung vorzudringen und diesen für Menschen mit ganz unterschiedlichen Wahrnehmungscharakteristiken zugänglich und erlebbar zu machen.

---

<sup>857</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997], S. 71.

<sup>858</sup> Vgl. hierzu: II.1.2 LEIB. DURCHLÄSSIGKEIT

Eine barrierefreie Zugänglichkeit von Architektur bezieht sich in diesem Sinne nicht nur auf die reine Möglichkeit sich darin bewegen zu können, sondern wirft überdies Fragen nach einem ungehinderten Teilhaben-Können an der intendierten Gestaltung und Wirkung der Architektur auf. Wenn also beispielsweise das Erschließen eines Gebäudes mit eng gefassten, von raumhohen Wänden gesäumten Treppenläufen und das sich in der raumzeitlichen Abfolge vor und nach deren Betreten ereignende Aufweiten des Raumes zentral für die Entwurfsidee des Gebäudes und das Architekturserlebnis sind, bildet ein Aufzug, der alle Geschosse des Hauses funktional erschließt, keineswegs ein adäquates Äquivalent dieser Erfahrung, sondern macht die Architektur ohne den Anspruch der Vermittlung der eigentlichen Gestaltungsqualität und der Charakteristiken des Gebäudes für Menschen im Rollstuhl oder für bewegungseingeschränkte Personen zugänglich. Damit werden die nicht-erdgeschossigen Räume dieses Gebäudes überhaupt erst für diese Personen erreichbar; doch von der Teilhabe des eigentlich intendierten Architekturserlebnisses bleiben sie weiterhin ausgeschlossen. Wenn die Gestaltung der Architektur sich beispielsweise durch Durchlässigkeit und Weitsicht, die Möglichkeit zum einnehmen unterschiedlicher Perspektiven und der Erfahrung von Durchblicken und Sichtbeziehungen zwischen den einzelnen Räumen auszeichnet, sind diese nur so lange für Menschen im Sitzen erfahrbar, wie für sie die Sicht nicht durch geschlossene Brüstungen und Absturzsicherungen verstellt ist. Und auch für im Sehen beeinträchtigte oder blinde Personen werden diese Raumzusammenhänge nicht unbedingt erfahrbar sein; es sei denn, sie sind mit sehr starken Licht- und Schattenkontrasten verbunden, wie sie auch für viele schwersehende Menschen wahrnehmbar sind, oder an taktil erfassbare Materialwechsel oder wird durch die akustische, temperaturmäßige oder aus der Zirkulation der Luft erkennbare Verknüpfung der einzelnen Räume zu einem Kontinuum deutlich. Auch für taube Personen vermitteln sich nicht alle der intendierten Architekturwahrnehmung zugrunde liegenden Absichten und Gestaltungsprinzipien eines Gebäudes. Eine sich durch das klangliche Kontinuum von einem Raum in den anderen vermittelnde Wahrnehmungsdimension oder das sich ergebende Verständnis für Entfernung und Nähe und für die Komplexität des räumlichen Gefüges, die in solcher Weise durch Klang und Echo vermittelt werden, sind für schwerhörige und taube Personen nicht wahrnehmbar. Doch auch hier sind es mehr, als nur die akustischen Signale, die mit dem Fehlen ihrer Vermittelbarkeit verlorengehen; die durch den Klang vermittelte Empfindung von Weite oder Enge, Nähe oder Distanz gehen verloren, wenn diese nicht außerdem mit anderen Sinnen wahrnehmbar und vermittelbar werden. Die Beispiele für das Fehlen einer tatsächlich inklusiv gedachten und konzipierten Architektur oder die Belege kompensatorischer Leistungen, die das eigentliche Architekturserlebnis jedoch weiterhin für Menschen, die von der Norm derer abweichen, für die hier entworfen wurde, unzugänglich machen, sind schier endlos. Für eine teilhabegerechte Architektur – die alle Aspekte der Architekturserfahrung für Menschen unterschiedlicher Wahrnehmungsvoraussetzungen zugänglich macht – gilt es also die Vielfalt physischer Körper als Referenzbereich heranzuziehen und so der Versuchung zu widerstehen, normative Körpervorstellungen als Norm und Maßstab für die Architekturdiziplin zugrunde zu legen.

In Bezug auf bestimmte Körperzustände haben sich in den letzten Jahren der Architekturgeschichte verschiedene Perspektiven aufgetan, die diese berücksichtigen und als Ausgangslage für die Architekturaufgabe heranziehen: So haben beispielsweise die Studien von Gema Koppen und Tanja Vollmer zur Raumwahrnehmung und -anforderungen von Menschen mit onkologischen Erkrankungen,<sup>859</sup> die von Birgit Dietz herausgearbeiteten Grundsätze für eine demenzsensible Architektur<sup>860</sup> oder andere Perspektiven einer, ausgehend von den Menschen und ihren besonderen Bedürfnissen entwickelten Architektur der Care und kurativen Begleitung deutlich gemacht, dass es eines diversen und den Spezifika der jeweils individuellen Situation gerecht werdenden Menschenbildes bedarf, das den, sich an Menschen im Zustand geistiger oder körperlicher Versehrtheit und Krankheit richtenden Architekturen zugrunde gelegt wird. Architekturen zu entwerfen, die sich im Kern an Menschen in besonderen Wahrnehmungs- und Empfindungssituationen richten, geht mit der Anforderung einher, zunächst Kenntnisse über diese partikularen Wahrnehmungsweisen sammeln zu müssen und diese der architektonischen Gestaltung zugrunde zu legen.

---

<sup>859</sup> Koppen, Gemma; Vollmer, Tanja C.: 2010.

<sup>860</sup> Dietz, Brigit: 2018.

Wie in meinen Überlegungen zu Sterbeorten und Architekturen für das Lebensende dargelegt,<sup>861</sup> bedarf beispielsweise der Schwellenzustand des Sterbens einer Entsprechung in der Gestaltung von Schwellen und Übergänge, in den sich an diese Lebensphase richtenden Architekturen, da das Transitorische und die sinnlichen Zustände der Übergänge, des In-Einander-Fließens und der Diffusität zentrale Charakteristika dieses Wahrnehmungs- und Seins-Modus sind und es diese ihrerseits in der Architektur aufzugreifen gilt.<sup>862</sup> Charlotte Uzarewicz, auf deren Arbeit ich in diesen Überlegungen Bezug nehme und die im Buch selbst zu Wort kommt, macht mit ihrem Herausarbeiten der »Kopfkissenperspektive« pflegebedürftiger und bettlägeriger Personen deutlich, dass das veränderte Verhältnis des Körpers zum Raum – die Verschiebung der dominierenden Achse von der Vertikalität zur Horizontalität – unweigerlich Konsequenzen für die Gestaltungsanforderungen und die Bedürfnisse dieser Menschen an die Architektur hat. Die veränderte Ausrichtung des Körpers im Raum verschiebt auch den Gestaltungsfokus. Wenn die vorherrschende Lage und Wahrnehmungsvoraussetzung das Liegen ist, verändern sich auch die Raumbeziehungen. Boden, Wand und Decke verlieren mit dieser Verschiebung ihre angestammten Attribute und räumlichen Präpositionen der oben, unten oder seitlich zum Körper befindlichen Verortung, beziehungsweise werden in diesen Zuschreibungen vertauscht. Es sind nicht länger Wände und Fassaden, die dem aufrechten Körper gegenüberstehen, sondern dessen Gegenüber bildet nun zumeist die Decke. Außerdem befindet sich der Körper mit der permanenten Berührung durch die Lagerung im Bett in einem steten physischen Kontakt mit der Umwelt, wie wir ihn in einem von Mobilität und Bewegung erfüllten Alltag im Wachzustand allenfalls, im Sitzen, von dem Kontakt unserer Oberschenkel und unseres Gesäßes mit der Sitzfläche eines Möbels oder, im Stehen, von dem Kontakt unserer Fußsohlen mit dem Boden gewohnt sind. Neben den Richtungen im Raum verschieben sich hier also auch die Dimensionen von Nähe und Distanz; während die Distanz zur Decke meist unverändert bleibt, zeichnet sich die Nähe zur Unterlage dadurch aus, dass sie stets mit der Berührung und mehr noch mit dem Lagern und der Gewichtsabgabe an diesen Untergrund einhergeht. Der Freiraum eines rundherum von Luft umgebenen und nur durch die vergleichsweise geringe Fläche der Fußsohle in physischem Kontakt mit der Umwelt verbundenen Körpers verringert sich hier zu einem durch permanente Berührung mit dieser verbundenen und sich ihrer dadurch andauernd gewahr werdenden Körper. Die Wahrnehmungsbedingungen sind also in Bezug auf die Raumachsen, die Reichweite der Sinne – wie beispielsweise die Einschränkung der Seh- und Hörreichweite aus liegender Position – und die veränderte Intensität der Nähe durch materielle Berührung sowie der gleichbleibenden Distanz zur Zimmerdecke ganz andere, als jene eines aufgerichteten, sich selbständig im Raum bewegendes Körpers. Diesen veränderten Wahrnehmungsbedingungen gilt es mit einer sie berücksichtigenden Architektur zu begegnen, die von diesen ausgehend konzipiert und auf sie ausgerichtet ist.

Zwischen den Polaritäten des aufrecht gehenden und des dauerhaft liegenden Körpers erstreckt sich das gesamte Spektrum unterschiedlicher Mobilitätsvoraussetzungen Körper-, Bewegungs- und Raumverhältnissen, deren Diversität es in der Architekturdiziplin aufzugreifen gilt. Doch die Regularien des barrierefreien Planens und Bauens – die vorrangig die funktionale Erreichbarkeit und Nutzbarkeit von Architektur für Menschen aller Bewegungs- und Wahrnehmungsvoraussetzungen betreffen und weniger eine inklusive Architekturgestaltung, die das gesamte Architekturleben für diverse Körper- und Erlebnisperspektiven zugänglich machen – kommen schnell an ihre Grenzen, wenn es darum geht, alle Facetten des Architekturlebens teilhabegerecht zu gestalten, oder gar die Eigenheiten bestimmter Wahrnehmungsweisen und Körpermodi als Potenzial aufzufassen, um das Körper- und Raumverständnis, das der Architekturdiziplin zugrunde gelegt wird, zu erweitern. Solange Architekturen jedoch nicht im Grundsatz divers und inklusiv erdacht, entwickelt und gestaltet werden, setzen sich normative Zuschreibungen einer vermeintlichen Normalperspektive fort, sodass davon abweichende, andere Lebensrealitäten in letzter Konsequenz als nicht-normal diskreditiert werden. Das führt dazu, dass sich Menschen, die von einer solchen Norm abweichen, in der gebauten Lebenswelt »gleichsam ›in der Fremde‹« befinden.<sup>863</sup> Doch in einer sich gerade durch Diversität auszeichnenden Gesellschaft – die sich ihrerseits durch eine verkörperte, mit dem Körper verbundene und durch den Körper gelebte Diversität auszeichnet – ist es unabkömmlich,

---

<sup>861</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina: 2020.

<sup>862</sup> Voigt, Katharina: 2020.

<sup>863</sup> Sabine Hark: 2015, S. 157.



eben dieser Diversität auch in den raumkonstituierenden Praktiken zu begegnen, denn »die westliche Gegenwartsgesellschaft steht vor immer größeren Herausforderungen, um die zunehmende Komplexität im gesellschaftlichen Zusammenleben so zu bewältigen, dass sie ihren von Humanität und Demokratie geprägten Leitprinzipien gerecht wird« und auch in der gebauten Lebenswelt mit der Vielfalt unterschiedlicher Lebensrealitäten in Beziehung tritt und deren verschiedenen Bedürfnissen und Anforderungen an den Raum in angemessener Weise begegnet.<sup>864</sup> Migrationsgeschichte, Demografie oder Intersektionalität sowie soziokulturelle, genderbezogene oder körperspezifische Vielfalt durchziehen die Lebensrealitäten und doch mangelt es an deren Wiederhall in der Gestaltung der gebauten Lebenswelten; »die für die Spätmoderne charakteristische pluralistische Gesellschaft zeichnet sich durch eine enorme Vielfalt an Unterschieden zwischen Menschen aus, die sich auf Alter, Geschlecht, sexuelle Orientierung, ethnisch-kulturelle Zugehörigkeit, Sprache, Religion, Behinderung, Vermögen, Werte, Normen u.v.a.m. beziehen«<sup>865</sup> und denen es ebenso in der gebauten Lebenswelt zu begegnen gilt. Bestrebungen der Antidiskriminierungs- und Gleichstellungsbewegung, die Diversität und Inklusion bestärken, machen deutlich, dass ein zentrales Anliegen darin besteht, ein »Recht auf gleichwertige und gleichberechtigte Teilhabe für alle Menschen« ernst zu nehmen und zu realisieren. Nur so ist es möglich darauf hinzuwirken, dass »Diversität und Inklusion [...] in diesen Diskussionen in Bildung, Wissenschaft, Politik und Kultur immer wieder als zentrale Leitbegriffe auf[tauchen]« und ebenso als zentrale Parameter der Gestaltung und des Bauens in dem jeweilig Feldes »nicht mehr wegzudenken« sind und berücksichtigt werden müssen.<sup>866</sup> Das Nachdenken über physische und gelebte Körper, ist somit stets an ein explizites Adressieren ihrer Diversität, Vielfalt und Unterschiedlichkeit gebunden.

Die Diskurse und Praktiken des zeitgenössischen Tanzes eröffnen heute ein facettenreiches Spektrum diverser Körper, das inspirierend und lehrreich für das Körperverständnis in anderen Disziplinen – so auch in der Architektur – sein kann. Wie aus dem oben zitierten, von Susanne Quinten und Christiana Rosenberg herausgegebenen Jahrbuch *Tanzforschung 2018* zu »Tanz – Diversität – Inklusion« deutlich wird, eröffnet das Einbeziehen sozial- und tanzwissenschaftlicher, aktivistischer und künstlerischer Ansätze Möglichkeiten, um das Spektrum der Körperperspektiven zu erweitern und offenbart teilhabegerechte, inklusive und durch die Diversität der beteiligten Personen geprägte Zugänge im Tanz.<sup>867</sup> Körper sind dabei nicht unbedingt als Gegebenheit, sondern als sich in den Praktiken der Körper konstituierende und verändernde Körper gedacht; denn »Körper werden in jeweils historisch und kulturell spezifischen Augenblicken hergestellt und konstituieren sich selbst durch eine Reihe von Techniken«, die sie überhaupt erst hervorbringen oder durch die sich die Körper artikulieren und ausdrücken.<sup>868</sup> Diese Prozesshaftigkeit und das Gebunden-Sein der Körper an Körperpraktiken durchdringen das Welt- und Selbstverhältnis dieser Körper; »in der Weise, wie Körper gehen, wie Körperteile funktional Aufgaben übernehmen oder sich scheinbar dysfunktional den Produktionsprozessen entziehen, in der Weise wie Körper atmen, tanzen, frieren oder Lust empfinden, sich zusammenziehen oder öffnen, krank werden, sich formen und umgestalten, sich schmücken, in der Weise wie sie kämpfen oder erstarren, sich zurückziehen oder aber sich in das alltägliche Handgemenge werfen, bilden sich die gesellschaftlichen Verhältnisse heraus, in denen wir alle handeln« und leben, sodass die Lebenswelten und -realitäten sich einerseits selbst durch Körperpraktiken konstituiert werden und sie andererseits die Rahmenbedingungen, den Kontext und die Voraussetzungen für diese Praktiken bilden.<sup>869</sup>

Gerade im Tanz waren lange idealisierte und stilisierte Körpervorstellungen vorherrschend und prägten das Bild dessen, was ein Tänzer:innenkörper sei, sodass dieses häufig mit normierten und exklusiven Körpern assoziiert war. Diese Tendenz ist auch heute keineswegs überall außer Kraft gesetzt; gerade der klassische Tanz wird auch weiterhin von stilisierten Körpervorstellungen geprägt. Doch es setzt ein Umdenken ein, das die stereotypen Körperbilder im Tanz aufbricht und auf eine verstärkte Diversität der Körpervorstellungen und auf eine Sichtbarkeit vielfältiger Körper hinwirkt. Interessant ist dabei – und in eben diesem Aspekt mag die Veränderung im Tanz weit über jene der Bestrebung zur Barrierefreiheit in

<sup>864</sup> Quinten, Susanne; Rosenberg, Christiana, in: ebd. (Hrsg.): 2018, S. 7.

<sup>865</sup> Ebd.

<sup>866</sup> Ebd. 8.

<sup>867</sup> Quinten, Susanne; Rosenberg, Christiana (Hrsg.): 2018.

<sup>868</sup> König, Christiane; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf, in: *Netzwerk Körper* (Hrsg.): 2012, S. 11.

<sup>869</sup> Ebd.

der Architekturdisziplin hinausreichen – dass mit den Antidiskriminierungs- und Gleichstellungsbestrebungen eine Veränderung des Selbstverständnisses des Tanzes und des tänzerischen Repertoires einhergeht, die sich in grundlegendem Umdenken der Definition dieser Kunstform verbunden ist. Das heißt, die Inklusion vielfältiger Körper führt zu einer Diversität der Ausdrucksformen, Arbeitsweisen und ästhetischen Praktiken im Feld des Tanzes. »Wenn ich diverse Körper oder Menschen mit körperlichen Besonderheiten dabei habe, habe ich natürlich ein ganz anderes Bewegungsspektrum, ein ganz anderes Bewegungsvokabular«, so Gerade König, Choreografin, Initiatorin und Leiterin der *mixed-abled* Compagnie *DIN A 13* im Interview.<sup>870</sup> Gerda König ist eine der Pionier:innen im Tanz, die sich für die Sichtbarkeit und Teilhabe von Menschen vielfältiger körperlicher Voraussetzungen einsetzen und sich für inklusive Formate der Ausbildung und Vermittlung, des Produktions- und Präsentationsbetriebs im Tanz stark machen. Mit dem Anliegen, die Tanzlandschaft dahingehend zu verändern, dass hier Menschen »mit und ohne körperliche Besonderheiten«<sup>871</sup> zusammenarbeiten und der Tanz ein Feld der Sichtbarkeit, Repräsentation und Beteiligung diverser Körper ist, setzt Gerda König gerade im Bereich professioneller Aus- und Weiterbildung an, um die vermeintlich unveränderbaren Strukturen aufzubrechen und die inklusiven tänzerischen Praktiken, die sie mit der Compagnie »DIN A 13« bereits im künstlerischen Schaffensfeld etabliert hat, auch auf die Felder der Professionalisierung und Vermittlungstätigkeit im Tanz auszuweiten. Auch der Tänzer und Choreograf Raimund Hoghe hat sich mit seiner künstlerischen Arbeit für eine Erweiterung des tänzerischen Bewegungsrepertoires und das Aufbrechen vermeintlich unverrückbarer Grenzen engagiert; »ich bin gegen Grenzen«, so Raimund Hoghe im Gespräch mit Britta Bürger, »in verschiedensten Bereichen«; gegen »geografische Grenzen« ebenso wie gegen »diese Kategorien: alt, jung, behindert, nicht-behindert.«<sup>872</sup> Für sein Lebenswerk wurde er mit dem Tanzpreis ausgezeichnet und damit insbesondere dafür geehrt, die Körpervorstellungen im Tanz und die Vielfalt des tänzerischen Bewegungsrepertoires ausgedehnt zu haben.

Aus der Erweiterung des Tanzes – als Kunstform, Disziplin und Repertoire – eröffnen sich neue Perspektiven eines lebendigen und gelebten Miteinanders diverser Körper. Ebenso hat sich in den letzten Jahren die Weise wie Architekturen gedacht, geplant und gebaut werden stark verändert: Auch hier sind die Berücksichtigung vielfältiger Lebensentwürfe, das Raumgeben für verschiedene Arbeits-, Wohn- und Lebensformen oder das Berücksichtigen besonderer Anforderungen an die Architektur und das Gestalten von wahrnehmungssensiblen oder barrierefreien Architekturen immer bedeutsamer geworden. Ebenso die Fragen nach nachhaltigen, ganzheitlichen und zukunftsweisenden Konzepten in Bezug um einen ressourcenschonenden und umweltverträglichen Umgang mit den ökologischen Ressourcen wie Wasser und Boden sowie in Bezug auf die Baumaterialien, die Konstruktion und Bauweise oder die Energieeinsparung und -optimierung im Bauen ebenso wie in der Nutzung, die Integration neuer Architekturen in den baulichen Bestand beziehungsweise den Kontext des Ortes oder die Adaptabilität der Gebäude für ihre jeweilige Nutzung. Und doch ist es noch ein weiter Weg, bis die derzeitigen Tendenzen der Diskurse und Forschung der Academia flächendeckend in der Architekturrealisierung zur Anwendung kommen werden.

Mit der Frage, welche Körpervorstellungen der Architektur zugrunde gelegt werden, ist also auch die Gegenfrage verbunden, wie diese in die Architektur einfließen können und welche Konsequenzen deren Berücksichtigen für die Architekturdisziplin hat. In Bezug auf den physischen Körper heißt das anzuerkennen, dass physische Körper weit vielschichtiger und diverser sind, als sie in einer auf Normierung und Normalvorstellungen ausgerichteten Planungs- und Baupraxis Raum finden und dass auch die Physis des Körpers keineswegs als statisch, abgeschlossen oder gegeben zu denken ist, sondern dass jede Ausdrucks- und Seinsform der physischen Körper stets überdies mit Prozessen der homöostatischen Adaptation, der Konstitution und der Regeneration verbunden, und somit in kontinuierlichem Wandel begriffen ist. Physiognomie, Materialität, Konstitution oder Gestalt des Körpers sind also ihrerseits an Körperpraktiken

---

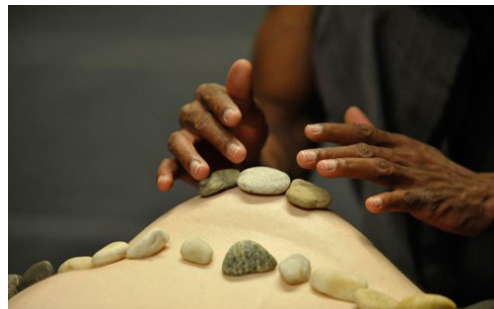
<sup>870</sup> König, Gerda: »Gerda König im Gespräch mit Ute Welty«, Deutschlandfunkkultur 22.06.2021, online: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/inklusion-im-tanz-die-vielfalt-der-koerper-ist-eine-100.html>, abgerufen am 27.02.2023.

<sup>871</sup> M.A.D.E. Programm: »Professionelle künstlerische Weiterbildung im Bereich mixed-abled Tanz für Tanzstudent\*innen und Tanzschaffende mit und ohne körperliche Besonderheiten«, online: <https://www.din-a13.de/de/tanzeducation/m-a-d-e-programm>, abgerufen am 27.02.2023.

<sup>872</sup> Hoghe, Raimund: »Ich bin gegen Grenzen. Tänzer und Choreograf Raimund Hoghe im Gespräch mit Britta Bürger«, Deutschlandfunkkultur 11.09.2020, online: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/taenzer-und-choreograf-raimund-hoghe-ich-bin-gegen-grenzen-100.html>, abgerufen am 27.02.2023.

gebunden, werden kontinuierlich hervorgebracht oder verändert; Körper verändern sich und der Wandel ihrer Erscheinung sowie ihrer Selbst- und Weltwahrnehmungen sind integrale Bestandteile des Körper-Seins. Dementsprechend ist es also zu kurz gegriffen, den physischen Körper als mit der materiellen Erscheinung des Körpers identisch zu denken und davon abgeleitet Maß- oder Normsysteme zu entwickeln, die sich an statistischen Mittelwerten oder Richtmaßen der Körper orientieren und damit wohl einem rechnerischen Durchschnitt, nicht aber der Vielheit individueller Bedürfnisse gerecht werden. Als Gegenentwurf dazu gilt es Körper als lebendige Systeme und Veränderungsprozesse als integrale Bestandteile der Körperlichkeit zu begreifen. Wenn wir auch die physischen Körper in dieser Weise auffassen, mag das die Vorstellung architektonischer Körper als Entsprechung der materiellen, vermeintlich in Form, Gestalt, Größe, Ausdruck oder Wahrnehmungsgewohnheit beständigen Körper der Menschen als zu kurz gedacht offenbaren. Vielmehr fordert diese Perspektive dazu auf – in Entsprechung der menschlichen Körper als lebendige Systeme, die kontinuierlich Prozesse des Wandels, des Hervorbringens und der Regeneration durchlaufen – auch Architekturen als prozesshaft, als sich durch ihre Pflege, Instandhaltung oder Nutzung verändernd oder als sich entlang der Witterungseinwirkungen, jahres- oder tageszeitlicher Veränderungen wandelnd zu begreifen. Das heißt, auch für Architekturen – anstelle von Dauerhaftigkeit und Beständigkeit in unverändertem Zustand – vielmehr die Adaptionfähigkeit und Wandelbarkeit von Gebäuden ins Zentrum zu rücken und sie entsprechend neuer Anforderungen und Bedürfnisse für ihre Nutzung oder in Bezug auf die Alterungsprozesse ihrer Materialien oder sich ergebender klimatischer oder ökologischer Veränderungen auffassungsfähig und wandelbar zu denken, zu gestalten und zu bauen. Ein ganzheitliches Denken von Architektur in diesem Sinne betrachtet die Bauwerke nicht als für sich gedachte Einheiten, sondern fasst Architekturen als gebaute Lebenswelt und Kontexte des Miteinanders von Menschen und *non-human entities* auf – als die Architekturen im Sinne eines Zusammenlebens aller Akteur:innen und Bestandteile der Lebenswelt durchaus denkbar sind.

Die Vielheit der menschlichen Körper können also in mehreren Weisen impulsgebend für die Architekturdiziplin sein: Einerseits, indem sie verdeutlichen, dass Normierungen von Prozessen, Gebäuden und Bauteilen nur mathematisch-statistische Annäherungen und Mittelwerte abbilden und keineswegs imstand sind der eigentlichen Vielfalt menschlicher Körper gerecht zu werden. Zum anderen, dass mit dieser Vereinheitlichung sowohl die Möglichkeit zu einer gestalteten Vielfalt architektonischer Situationen eingeschränkt als auch ein Bestärken vermeintlich normaler und als Normkörper herangezogener Physiognomien ebenso fortgeschrieben werden wie die mit diesen assoziierten soziokulturellen normativen Lebensvorstellungen, sodass alle davon abweichenden Personen sich in ihnen nicht oder nur wenig entsprechenden Räumen einrichten müssen. Des Weiteren macht die Erweiterung der Körpervorstellung des physischen Körpers als ein materialisiertes und doch prozesshaft-veränderliches In-der-Welt-Sein deutlich, dass diese Perspektive der Körper weitreichende Potenziale für deren Aufgreifen in der Architekturdiziplin aufweisen, die bei Weitem noch nicht in Gänze ausgeschöpft werden. Da der Körper als materielle Gestalt, Physiognomie und konkret maßgebend, als materielles Vorbild der Architektur oder als normgebend für Abmessungen, Strukturen oder Macharten der Architektur besonders häufig herangezogen wurde und noch immer – insbesondere im Fortbestehen vermeintlicher Normkörper in Normen und Richtlinien des Bauens – fortbesteht, birgt dessen Infrage-Stellen oder Neu-Denken das besondere Potenzial vermeintlich untarrückbare Gegebenheiten ebenso anzutasten und zu hinterfragen. Da insbesondere die ökonomischen, ökologischen, gesellschaftlichen oder klimatischen Herausforderungen unserer Zeit prozessual gedachte, mit zirkulären Planungs- und Bauprozesse verbundene Architekturpraktiken und die Adaptionfähigkeit von Architekturen an sich wandelnde Lebensbedingungen und -situationen immer notwendiger machen, offenbart eine erweiterte, individualisierte Perspektive der physischen Körper und ihrer homöostatischen Prozesse der Anpassung, Resilienz und Wandelbarkeit wertvolle Impulse für ein Weiterdenken der Architekturdiziplin und ihrer anthropomorphen Anleihen.



Raimund Hoghe

oben links  
»Meinwärts«, 1994.

oben rechts  
»L' Après-midi«,  
2008.

unten  
»Sans-titre«, 2009.

Fotos:  
Rosa Frank

## GESTALT

Das choreografische und tänzerische Werk von Raimund Hoghe wirft die Frage auf, wie die Gestalt des Körpers Einfluss auf seine Bewegung nimmt und wie die Vielfalt diverser Körper in unterschiedlichen Bewegungsweisen zum Ausdruck kommt. Raimund Hoghe macht mit all seinen Stücken deutlich, dass die vermeintlichen Normalitätsvorstellungen der Körper auch mit Normierungstendenzen in Bezug auf das Bewegungsmaterial und -repertoire des Tanzes verbunden sind. Körper und Bewegungen werden durch diese normativen Definitionen von Normalität und Normabweichung in der Vielfalt ihrer Ausdrucksformen beschränkt. Welche Möglichkeitsräume sich darüber hinaus eröffnen können, verdeutlichen die Arbeiten Raimund Hoghes, in denen er seinen eigenen, aufgrund einer Rückgratverkrümmung in seiner Gestalt deutlich von Normvorstellungen eines Tänzer:innenkörpers abweichenden Körper inszeniert und die Möglichkeiten und Grenzen seines tänzerischen Repertoires auslotet. Ein kompakter, gekrümmter Körper; der obere Rücken einseitig zum Buckel gewölbt, die Schulterblätter zusammengezogen, so zeigt sich Raimund Hoghes Körper und eben diese Charakteristika inszeniert er in seinen Stücken. Ausgestreckte Arme, der Oberkörper aufgerichtet, der Körper aus seiner Mitte heraus gestreckt und ausgedehnt; über den Tonus seiner Elastizität hinausreichend, die Grenzbereiche der Möglichkeiten der Dehnung, Spannung, Reichweite und des Raumgreifens des Körpers herausfordernd, so wie es stets Bestandteil der tänzerischen Präzisierung des Bewegungsmaterials und der Erweiterung der Bewegungspotenziale des eigenen Körpers im Tanz ist. Eine keineswegs ungewöhnliche Absicht im Tanz, die hier jedoch außerordentlich prägnante und der individuellen Aisthesis und Ästhetik seines Körpers entstammende Gestaltungsweise und Tanzformen hervorbringt. Der eigene Körper als Ausgangspunkt des Bewegungsmaterials und ein gewissermaßen autobiografisches Choreografieren, also ein sich selbst in seiner Individualität dem Raum einschreiben, bringt tänzerische Ausdrucksformen hervor, welche die Seh- und Bewegungsgewohnheiten des Tanzes erweitern.

Oft sind es gerade die Kontraste zwischen dem klassischen Bewegungsrepertoire im Tanz und den charakteristischen Bewegungs- und Ausdrucksformen Hoghes, die in seinen Stücken deutlich machen, dass diese unterschiedlichen Formen des Tanzes einander wohl komplementieren, aber keineswegs gegenläufig sind, sondern einander wechselseitig ergänzen. Arbeiten wie »Sans titre«, aus dem Jahr 2009, lassen die Körper der beiden Tänzer mitunter als Landschaften in Erscheinung treten. Erhebungen, Flächen, Weite, Zäsuren, Senken, Einschlüsse oder Furchen der Körper entfalten oder verengen sich. Das Terrain der Körper und ihre physische Beschaffenheit werden erkundet und in einer Szene mit zahlreichen Steinen - Material der Landschaft und Objects Trouvés vielfältiger Gestalt, Form und Beschaffenheit - besetzt, die auf der Haut ausgelegt und entlang der markanten Linien der Körper, ihrer Kanten, Wölbungen, Einschnitte oder Mulden aneinandergereiht wurden. Die Bewegung des Körpers kommt dabei dem Wogen einer Landschaft gleich, deren Erschütterung alle darin angeordneten Setzungen verschiebt; Die Bewegung ist geprägt durch die Eigenheiten des Körpers und verändert dessen Gestalt und Ausdruck.

Sasha Waltz & Guests  
»Dialoge 09 - MAXXI«, 2009.  
MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo.  
Architektur: Zaha Hadid.

## ABMESSUNG

Das Bild des Nachzeichnens der Bewegungen und ihres Einschreibens in den Raum taucht immer wieder in Sasha Waltz & Guests' Arbeiten auf; in Ansätzen bereits in »Dialoge '99/II - Jüdisches Museum«, explizit dann in »Körper«, 2000, oder in »Dialoge 09 - MAXXI«, worauf hier Bezug genommen wird. Die Körper der Tänzer:innen schreiben sich der Architektur des *MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo* in Rom ein. Das von Zaha Hadid geplante Bauwerk zeichnet sich durch die amorphen Formen der sich miteinander verschränkenden Räume, das Kontinuum der, sie über alles Geschosse hinweg verbindenden, Lufträume und die zahlreichen Sichtbezüge und Wechselbeziehungen zwischen den Geschossebenen aus. Die gewährten Einblicke in die sich in die Gebäudetiefe erstreckenden Raumabfolgen sowie die vertikale Überlagerung der verschiedenen Ebenen verschränken sich zu komplexen Raumgefügen und werfen Fragen nach der Ausrichtung der Räume auf. Sasha Waltz reagiert darauf choreografisch mit im Raum schwebenden und sich unterschiedlich zur Architektur positionierenden Körpern.

Das Abbild der Bewegungen ist in Kohle auf die Wand gezeichnet; die Spannweite der Arme, Armkreise, die Wellenbewegung der ausgestreckten Arme im Relevé und der flirrenden Bewegung des Sich-Annäherns und Entfernens von der Bühnenwand werden in den Linien der Kreide sichtbar. Die Umrisse und Dimensionen der Tänzer:innenkörper werden durch diese Wandzeichnungen lesbar, die Flüchtigkeit der Bewegung hinterlässt ihre Spuren als Zeichnung. Die Flüchtigkeit der Bewegung findet einen Nachhall in den Linien der Schrift und der Zeichnung, die über den Moment des Zeichnens oder Schreibens hinaus bestehen.

Die Zirkelschläge der kreisenden Bewegung der Arme zeichnen die gekrümmte Raumschale eines Raumes mit parabelförmigem Grundriss. Vertikale Linien markieren den Abtrag der Länge der vor dem Körper nach oben und unten geführten, gestreckten Arme, welcher wiederum dem Durchmesser der Armkreise entspricht. Flirrende Wellenlinien bilden das Auf und Ab der getrippelten Schritte auf ganzer Spitze ab, eine durchgängige, obere Linie jene des Schreitens auf halber Spitze, die parallel dazu verlaufende jene des Gehens auf flachem Fuß. Horizontale und vertikale Linien, Kreis- und Wellenformen überlagern sich und erscheinen in ihrer an architektonische Skizzen oder Plangrafiken erinnernden Darstellungsform an Zeichnungen dieses, sich aus horizontalen und vertikalen Flächen sowie mäandernden und gekrümmten Wandformen fügenden, Gebäudes. Als zeichnerische Projektionen der Bewegungen der Körper, gebannt auf die Wandflächen der Architektur, bilden sie überdies eine Entsprechung zeichnerischer Projektionen der komplex verschränkten Formen und Flächen des Gebäudes selbst. Die architektonische Konzeption, die dem Gebäude eingeschriebene Bewegung der Körper und der Wahrnehmungsduktus permanenter Wechselbeziehungen - Quer- und Sichtbezüge von einem Raum zum nächsten, von einer Ebene zur anderen oder im Wiedererkennen einzelner Bauelemente an verschiedenen Stellen im Gebäude - werden in diesen Raumzeichnungen sichtbar.



Willi Dorner:  
»Bodies in Urban Spaces«  
Fotos: Lisa Rastl  
[www.willidorner.com](http://www.willidorner.com)



## EINFÜGUNG

Willi Dorners »bodies in urban spaces« zeigen unterschiedliche Weisen des Einfügens, Einpassens und Anwesend-Seins der Körper im öffentlichen Raum der Stadt. Die Körper nehmen dabei Nischen des Stadtraums auf und fügen sich in die Strukturen der Architektur und des öffentlichen Raumes ein: Mal sind es einzelne Körper, mal mehrere Körper, die gleichsam gemeinsam einen Gruppenkörper formen und als solcher einen bestimmten Bereich im öffentlichen Raum einnehmen, sich in Spalten zwischen Gebäuden einfügen, in Mauernischen hineinbauen, Flächen belegen, Orte markieren oder die bauliche Struktur aufgreifen, verkörpern und sie so erweitern. Die Weise, wie die Körper in die Architektur der Stadt eingefügt sind, ist dabei von Situation zu Situation verschieden: Mal setzen die Körper die konstruktive Struktur der Gebäude fort und greifen die Weise auf, wie einzelne Bauelemente miteinander gefügt sind und wie zwischen einer leichten Konstruktion Binnenräume freibleiben. Oder sie setzen die kompakte Schichtung eines Mauerwerksverbands fort und übertragen diesen in möglichst eng miteinander verschränkten Körpern. In der Weise, wie die Körper in die Architekturen eingelassen sind, verkörpern sie selbst architektonische Elemente und werden zu Intarsien der gebauten Lebenswelt und erscheinen damit mitunter als objekthafte physische Einfügungen, die oft gar nicht auf den ersten Blick als Gestalt menschlicher Körper erkennbar ist, sondern sich aus mehreren Körpern zu einem der Architektur nachgeformten kollektiven Körper fügen oder derart in die Architektur hineingefaltet, eingeklemmt oder darin eingelassen sind, dass sie vielmehr als Pausstück der Architektur, denn als mit dem Gebäude in Dialog tretende menschliche Körper wahrnehmbar werden oder ihrerseits skulpturale oder architektonische Gefüge im Stadtraum bilden. Das Einpassen der Körper in die Stadt bezieht sich hierbei vorrangig auf das physische In-einander-Fügen und weniger auf ein handlungspraktisches, funktionales, nutzungsbezogenes oder soziokulturelles In-Beziehung-Treten der Körper mit der Stadt.

Es sind dem Einpassen neubaulicher Architekturen in den Bestandskontext der Stadt vergleichbare Prinzipien, nach denen die »bodies in urban spaces« eingefügt sind; als Pausstücke in Lücken des Bestandes, als Kontinuum der Bestandsstruktur, indem sie diese weiterbauen oder in adaptierter Weise fortsetzen, als Verdichtung des Bestandes oder im Sinne des Aufgreifens bestehender Elemente und deren neuerlichem Arrangieren zu einem eigenständigen Gefüge. Diese Prinzipien des konstruktiven Umgangs mit dem Bestand beschreiben Prinzipien architektonischen Weiterbauens, Ergänzens und Verdichtens ebenso wie jene der Positionierung der Körper im öffentlichen Raum, wie sie Willi Dörner inszeniert. Dabei geht es weniger um die sinnliche Dimension des Erlebens der Tänzer:innen, sondern vielmehr um den für Passant:innen und Betrachter:innen entstehenden Eindruck der menschlichen Körper als Bestandteile, Pausstücke, Ergänzungen, Erweiterungen oder Pendants der Baukörper der sie umgebenden Architekturen.

Doch die Arbeitsweise Willi Dorners ist dabei auch durch das Anliegen der Erkundungen des Stadtraums geprägt und durch das Interesse daran, neue Perspektiven für dessen Aneignung und das Einnehmen von Räumen und Nischen in der Stadt durch den Körper zu eröffnen. Die Stadtstruktur und die sich in ihr eröffnenden Nischen, Lücken und Zwischenräume zu entdecken und in Relation zum Körper zu lesen, beziehungsweise den Körper in diese einzufügen, einzupassen und in dieser Weise zu einem verkörperten Teil der Architektur werden zu lassen, verändert die Wahrnehmung von beiden – Körper und Stadtraum. Willi Dorner geht im Prozess dieser Arbeiten stets der Frage nach dem Verhältnis von Körper und Raum nach. Dabei interessiert ihn insbesondere der Kontrast zwischen dem Lärm, der Hektik, der Bewegung und Dynamik der Stadt und der Stille und weitgehenden Unbeweglichkeit der Körper; denn, wie er ausführt, »der Außenraum betont und unterstützt die Stille, die der Körper durch sein bloßes Dasein ausstrahlt«.<sup>873</sup> Durch die Positionierung der Körper und ihr Einpassen in die Zwischenräume und Fehlstellen des Stadtbaukörpers, richtet sich das »Augenmerk auf Zwischenräume«, sodass diese Arbeiten gerade nach jenen Orten suchen, »auf die man nie den Blick richtet, die man ausspart«.<sup>874</sup> Sie schaffen so insgesamt Einladungen, um die eigene Stadt mit anderen Augen zu sehen. Diese Orte durch den Körper zu besetzen, einzunehmen und die Körper dort einzufügen, läuft entgegen einer vermeintlichen Logik der Nutzung und Aneignung von Stadt und konterkariert die übliche Präsenz der Körper im öffentlichen Raum.

Ein solches Einfügen des Körpers in Nischen der Architektur, sein Anschmiegen an architektonische Formen und das Einbauen des Körpers in den Stadtraum und seine architektonischen Situationen, findet sich bereits in den von Valie Export Anfang der 1980er-Jahren realisierten »Körperfigurationen«. Allerdings ist es hier nicht ein Gefüge mehrerer Körper, das sich in die Stadt einfügt, gerade der einzelne Körper, der die Architektur nachahmt, aufgreift oder sich relational dazu verhält. Valie Export inszeniert den weiblichen Körper im öffentlichen Raum, seine Beziehung zur Architektur, sein Sich-Einfügen in die Struktur des Gebäudes oder sein Nachformen der Gestalt architektonischer Elemente, seine Präsenz im öffentlichen Raum. Bei aller Bestrebung, die Architektur mit dem Körper aufzugreifen oder diese zu verkörpern, bleibt bei Valie Export der Körper stets als menschlicher Körper im Kontext der gebauten Lebenswelt erkennbar.

---

<sup>873</sup> Dorner, Willi: 2014, S. 12.

<sup>874</sup> Dorner, Willi: 2014, S. 12.

Anders als bei Willi Dorners »bodies in urban spaces«, wo sich gerade aus dem Einfügen mehrere Körper in die Zwischenräume der Architektur neue kollektive Körperformen ergeben, ist es bei Valie Export immer auch die Person der verkörperten Identität, die mit der Architektur in Beziehung tritt und dieser als Individuum gegenübersteht oder sich in deren Gestaltung integriert. In Zusammenhang mit ihren weiteren performativen Arbeiten im öffentlichen Raum betrachtet, ist es stets auch die Frage nach der Rolle des Körpers, seinen Zuschreibungen und Lesarten, der Frage nach Angemessenheit oder Unangemessenheit seiner Präsenz oder seines Handelns im Raum des Öffentlichen.



### III.2.3 SOCIAL BODY

»Körper sind Unterschiede. Sie sind also Kräfte. [...] Ein Körper ist eine unterschiedene Kraft und mehrere andere dazu. Ein Mensch gegen einen Baum, ein Hund vor einer Eidechse. Ein Wal und ein Tintenfisch. Ein Berg und ein Gletscher. Du und ich.«<sup>875</sup>

»Ein Körper, viele Körper: Es kann nicht nur einen einzigen Körper geben, und der Körper trägt den Unterschied. Die Körper sind angeordnete, gegeneinander gespannte Kräfte. Das »Gegen« (im Gegensatz, als Begegnung, »entgegen allem ...«) ist die wichtigste Kategorie des Körpers. Das heißt das Spiel der Unterschiede, Gegensätze, Widerstände, Erfassungen, Penetrationen, Abstoßungen, Dichten, Gewichte und Maße. Ein Körper existiert gegen den Stoff seiner Bekleidung, gegen die Dünste der Luft, die er atmet, gegen den Glanz der Lichter oder das Knistern der Finsternis.«<sup>876</sup>

Die Aspekte des Körpers, die mit seinem In-der-Welt-Sein, den Körperpraktiken und der Akteur:innenschaft im Raum in Zusammenhang stehen lassen sich unter der Terminologie des *Social Body* zusammenfassen.<sup>877</sup> Ein Körper, der sich durch seine Sozialität, sein In-Beziehung-Sein und das aktive Zugehen auf die Lebenswelt auszeichnet. Ein vernetzter Körper, der über sich selbst hinausreicht und durch sein Handeln, Kommunizieren und Wahrnehmen mit anderen Körpern verbunden ist. Dabei wähle ich bewusst den Begriff des *Social Body* – und nicht etwa die deutsche Übersetzung –, der über die Sozialität des einzelnen Körpers hinausreicht und dessen Eingebunden-Sein im Miteinander unterschiedlicher Körper und ihrem Verbunden-Sein mit dem lebensweltlichen Kontext umfasst und somit über die eigene Person und physische Körpergrenze hinausreicht.<sup>878</sup>

Peggy Ollislaegers beschreibt den *Social Body* einerseits als Voraussetzung, Kapazität und Fähigkeit des Menschen mit anderen in Beziehung zu treten, andererseits als empfindsamen und erlebenden Körper, der seiner Umgebung gewahr ist und das Zusammensein mit anderen Körpern als ein In-Gemeinschaft-Sein auffasst und sich diesem sinnlich, mitfühlend oder kommunikativ und in vielen weiteren Weisen zuwenden kann. Darüber hinaus erweitert sie den *Social Body* über die Singularität des Körpers als abgeschlossene Einheit – als Individuum –, hinaus und dehnt ihn auf den *Social Body* einer Gruppe von Menschen aus. Ein »*collective of individuals*«,<sup>879</sup> das aus einzelnen, miteinander durch ihre Sozialität und ihr Miteinander verbundenen Körpern konstituiert ist. Dieses beschreibt sie als eine Entsprechung eines aus vielen einzelnen Komponenten zusammengesetzten Organismus. Ein durch viele Menschen gebildeter *Social Body*, als eine kollektive Gemeinschaft von Individuen, ist nach Ollislaegers dem einzelnen sozial eingebundenen und durch soziale Vernetzung mit anderen in Beziehung stehenden Körper sehr ähnlich, denn auch für diese Gruppe von durch ihr Miteinander zu einem Kollektiv verbundenen Körpern gilt, dass sie durch ein Eigenleben, durch Dynamiken und Prozesse geprägt sind, die jenen des individuellen *Social Body* entsprechen: Auch innerhalb dieser Gruppe sind das sinnliche Erleben, das Mitfühlen und Wahrnehmen der anderen, die verbale und nonverbale Kommunikation Aspekte, welche die Sozialität dieses Körpers auszeichnen. Körper als *Social Body* aufzufassen, bedeutet also einerseits, ihn selbst im Verhältnis und kommunikativen wie sinnlichen und resonanzbezogenen Austausch mit anderen wahrzunehmen und andererseits, das Miteinander verschiedener Körper im Sinne dieser Definition eben-

<sup>875</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 20«, 2017 [2000], S. 13.

<sup>876</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 30«, 2017 [2000], S. 16.

<sup>877</sup> Vgl. hierzu III.1.3 KÖRPER ALS AKTEURE.

<sup>878</sup> Meine Auffassung des *Social Body*, ist geprägt durch Peggy Ollislaegers' Definition, die sie erstmals im Rahmen ihrer dramaturgischen Beratung während der Erarbeitung von *playing places* mit mir teilte:

Ollislaegers, Peggy: definition and notion of the »social body«; im Rahmen der Dramaturgic Advisory der von mir gemeinsam mit Barbara Galli, Simone Lindner und Lara Paschke konzipierten Performance *playing places* auf dem Münchner Max-Joseph-Platz, während der gemeinsamen Entwicklungsarbeit vom 16.–18.05.2022 in München. Im Folgenden abgekürzt: Ollislaegers, Peggy: 2022.

Vgl. IV.1.4 KONVENTIONEN und hier insbesondere die Wahrnehmungsbeobachtung zu »playing places«.

<sup>879</sup> Ollislaegers, Peggy: 2022.

falls als einen Körper aufzufassen, der eigenen (inneren) Systemen und Prozessen folgt und damit seinerseits als lebendiger und gelebter Körper fungiert.

Weiter sind *Social Bodies* stets mit den soziokulturellen Vorstellungen, Normen und Paradigmen von Sozialität und Miteinander verbunden und konstituieren sich dadurch keineswegs nur frei aus sich heraus, sondern stehen ebenso mit bestimmten Rollen und Zuschreibungen, Fragen der Zugehörigkeit oder Ausgrenzung, der Gemeinschaft oder Singularität in Zusammenhang. Die Individualität, also die Unteilbarkeit, eines Körpers als Einheit, wird mit dem Begriff des *Social Body* auf einen Körperbegriff ausgeweitet, der die Weltbeziehungen des Körpers und das Miteinander der Körper, als eine kollektive Gemeinschaft umfasst. Überdies wird hierin einmal mehr deutlich, dass Körper nicht abseits der gesellschaftlichen Raum- und Körperpolitiken stehen oder davon unabhängig sein können, sondern dass deren Spuren sie prägen und – individuell wie kollektiv – in sie hineinwirken.

Als sozialer und politischer Körper ist der Körper mit anderen Körpern verbunden und steht mit diesen etwa durch Handlungen, Bewegungen, unterschiedliche Ausdrucksformen, Konventionen oder Kommunikation im Austausch. In welcher Weise sich Körper begegnen und wie sie als ein Kollektiv unterschiedlicher Individuen und somit als übergeordneter *Social Body* vernetzt sind, wird in ihrem Dazwischen verhandelt. Dieses wird sowohl durch sie selbst hervorgebracht, als auch durch bestimmte Verhaltensvorgaben, Konventionen und Gebräuche des Miteinanders determiniert, wobei durch deren Fortschreiben ebenso bestimmte Weisen des Körper-Seins und des gemeinsam verkörperten Miteinanders etabliert und mitunter als unveränderbar erlebt werden. In der Verkörperung des sozialen Zusammenlebens ist unserem Körper ein Wissen eigen, das seine Verankerung, die Rolle, die er in diesem Kontext einnimmt und seine Konstellation mit anderen Körpern kontinuierlich anpasst, verändert und reguliert. Nähe und Distanz, Berühren oder Ausweichen, Hinsehen oder Wegschauen, das Verhüllen oder Zeigen des Körpers, oder das Empfinden von Zugehörigkeit oder Befremden werden hier ebenso zwischen Körpern ausgehandelt, wie die Dynamik der Bewegung. Ob sich Körper zielgerichtet oder schweifend, schnell oder langsam, rücksichtsvoll mit anderen oder rücksichtslos für sich allein bewegen, ergibt sich aus deren Wechselbeziehungen. Doch so sehr wir in diesen choreografischen Mustern des Alltags mit anderen verbunden sind, so wenig selbstverständlich ist es, dass das Erleben des Dazwischen der Körper und ihrer Beziehungen für alle vergleichbar wäre. Aus alltäglichen Situationen kennen wir Menschen, die uns zu nah kommen oder für unser Empfinden übermäßig weit entfernt bleiben, die also ein anderes Bedürfnis nach Nähe oder Distanz haben, als wir selbst, die lauter sind, als es uns angenehm ist, oder leiser sprechen, als es für uns gut vernehmbar wäre. Wir begegnen Menschen, die sich langsamer oder schneller bewegen als wir und unseren Takt und Rhythmus der Bewegung dadurch beeinflussen und verändern. Es kann sein, dass sie nicht von ihrem Weg abweichen und uns dazu zwingen ihnen auszuweichen. Oder wir treffen Menschen, von denen wir den Eindruck haben, sie stünden uns im Weg und hinderten unseren Bewegungsfluss.

Ohne überhaupt erst den Bereich von grenzüberschreitendem Verhalten und Übergriffigkeit zu betreten, werden durch sozialräumliche und -körperliche Konstellationen und die Vielfalt unterschiedlicher Bedürfnisse an die Weite des Körperumraums, die Nähe der Begegnung, die Offenheit für verschiedene Verhaltensweisen oder das Rücksichtnehmen auf die Bedürfnisse anderer miteinander ausgehandelt. So entstehen kurze Momente der Unterbrechung, der Irritation oder Verzögerung, die deutlich machen, dass unser Erleben des *Social Body* und jenes der anderen nicht übereinstimmen. Umso mehr ist zu betonen, dass der *Social Body* als soziales Gefüge sich gerade dadurch auszeichnet ein »shared social body and collective of individuals« zu sein,<sup>880</sup> also eine Vernetzung von Individuen, die sich gerade durch deren Diversität und Unterschiedlichkeit auszeichnet und nicht durch Gleichheit und Gemeinsamkeit bedingt ist.

Auf die Frage hin, worauf sie ihr Wissen und ihre Definition des *Social Body* aufbaue, sagte mir Peggy Olislaegers, »I know, because I experienced it – not because I read it elsewhere, but it is coming from me.«<sup>881</sup> Es sind Erfahrungen des Zusammenlebens, der Begegnungen und des Eingebunden-Seins in soziale Gefüge, welche die Erlebnisgrundlage und Referenz dafür bilden, wie wir unseren Körper als *Social Bodies* erleben und in welcher Weise wir uns selbst als mit dem sozialen Körper einer Gemeinschaft, einer bestimmten Gruppe von Menschen, der Stadtgesellschaft und anderen Konstellationen verbunden fühlen und mit dieser in Beziehung treten.

---

<sup>880</sup> Olislaegers, Peggy: 2022.

<sup>881</sup> Ebd.

Der *Social Body* ist in diesem Sinne stets ein gelebter Körper, der mit anderen Körpern und der Lebenswelt in lebendiger Beziehung steht und somit eng mit Prozessen und Veränderungen verbunden ist. Die Perspektive des Körpers als *Social Body* macht einmal mehr deutlich, dass Körper über ihre physische Materialität, Beschaffenheit und Figuration hinaus viele weitere Dimensionen des Körper-Seins umfassen und dass ein Hervorbringen des Körpers als Kollektiv der Individuen gerade in der Begegnung und durch das In-Beziehung-Treten mit anderen entsteht, das heißt, dass es im weitesten Sinne mit Dynamik und Prozesshaftigkeit einhergeht. Körper und Bewegung hängen hier eng zusammen – so wie bereits anhand der Akteur:innenschaft als gewissermaßen räumliche Entsprechung des sozialen Eingebunden-Sein und Handelns der Körper deutlich wurde. Die Bewegung ist dabei unmittelbarer Ausdruck des Zugehens auf die Welt und auf andere, die handlungsräumlichen und zwischenmenschlichen Beziehungen in Bewegung hervorgebracht, refiguriert und gelebt werden. Damit lässt sich Bewegung in Bezug auf den *Social Body* insbesondere als das umreißen, was Sofia Neuparth die »Implikation Körper zu sein« nennt.<sup>882</sup> Ein Wechselspiel zwischen Körpern als *Social Bodies* – individuelle und kollektive –, die entstehen, sich refigurieren oder rekonstituieren und sich schließlich wieder auflösen:

»Die kontinuierliche Schaffung von Körperbegegnung, die Evidenz, dass das Ereignis dazwischen stattfindet, die Berücksichtigung der permanenten Deformation, welche die Begegnung impliziert, das abgestimmte Hören der Bewegung, der Bewegung, die Körper in sich selbst schafft, der Körperbewegung in der Erzeugung der Welt, der Bewegung der Schaffung der Welt in sich selbst, der Weltbewegung, die kontinuierlich Körper schafft.«<sup>883</sup>

Das heißt, der *Social Body* ist überdies Ausdruck der Veränderlichkeit der Körperlichkeit und der systemischen Einbindung von Körpern in die durch mehrere Körper gebildeten, sozialen Körper des Miteinanders. Die Prozesse des Körperseins offenbaren sich in dieser Perspektive einmal mehr als Prozess des In-der-Welt-Seins der Körper und machen deutlich, dass sowohl das Hervorbringen der *Social Bodies*, als auch das des soziokulturellen, sozialpolitischen und soziologischen Kontexts in den sie eingebettet sind, *durch* die Körper hervorgebracht, bestärkt und gelebt wird.

Markus Schroer hat mit dem Sammelband zur *Soziologie des Körpers* den Body Turn in den Sozialwissenschaften herausgearbeitet und durch das Zusammenbringen unterschiedlicher Perspektiven des Körpers dessen Bedeutung für die Soziologie aufgezeigt. Das zentrale Anliegen dieses Bands war es, »den Körper in den Mittelpunkt soziologischer Aufmerksamkeit [zu] rücken« und dabei der »Frage nach der Rolle des Körpers in der gegenwärtigen Gesellschaft« nachzugehen und diese »aus verschiedenen Perspektiven« zu beleuchten, so Schroer.<sup>884</sup> Dabei wird immer wieder deutlich, dass Körper und Gesellschaft – individuelle und kollektive soziale Körper – einander bedingen, in einander hineinwirken und somit eng mit einander verbunden sind. Die Wirkmächtigkeit der Körper in Bezug auf den sozialen – ebenso wie in Bezug auf den gebauten und gelebten – Raum arbeitet Schroer in seinen nachfolgenden Veröffentlichungen zunehmen deutlich heraus. Insbesondere bezugnehmend auf die Überlegungen von Émile Durkheim und Pierre Bourdieu zeigt Schroer auf, wie Gesellschaft und Raum, sozialer und gebauter Raum, Lebensrealitäten und Lebenswelten miteinander verwoben sind und einander wechselseitig bedingen. Diese besteht im sinnbildlichen ebenso wie im konkreten, gelebten Sinne. So zitiert Schroer beispielsweise anknüpfend an Émile Durkheims Aussage, »dass die Gesellschaft [aufhöre] als das alleinige Ganze zu erscheinen, um Teil eines viel größeren Ganzen zu werden, mit unscharfen Grenzen, die fähig sind, unendlich nachzugeben«,<sup>885</sup> Arnold van Genneps Gesellschaftsbeschreibung am Bild einer Architektur: »Man kann eine Gesellschaft mit einem Haus vergleichen, das in Zimmer und Flure unterteilt ist« und je mehr eine »Gesellschaft in ihrer Zivilisationsform« aufgebaut ist, wie die unsere, »umso dünner sind die Wände zwischen den Zimmern und umso weiter stehen die Türen der Kommunikation offen«, so van Gennep.<sup>886</sup> Das heißt, dass das Gesellschaftsgebäude hier der architektonischen Konzeption des *plan libre* ent-

<sup>882</sup> Neuparth, Sofia: 2014, S. 5. Übersetzung der Autorin.  
»movimento. A implicação em ser corpo.«

<sup>883</sup> Ebd., S. 6.

»a criação continua de corpo-acontecimento, a evidência de que o acontecimento acontece no entre, a consideração da deformação permanente que o encontro implica, a escuta afinada do movimento, do movimento que cria corpo em si, do movimento corpo na geração do mundo, do movimento da criação do mundo em si mesmo, do movimento mundo que continuamente cria corpo.«

<sup>884</sup> Schoer, Markus: 2005, S. 2; Klappentext.

<sup>885</sup> Durkheim, Émile: 1984, S. 594, zit. n. Schroer, Markus: 2016 [2006], S. 55.

<sup>886</sup> Gennep, Arnold van: 1999, S. 34, zit. n. Schroer, Markus: 2016 [2006], S. 55.

spricht und die sozialräumlichen Zusammenhänge hier fließend sind; die Zwischen- und Binnenräume des *Social Body* der Gesellschaft als Kollektiv unterschiedlicher Individuen sind also liquide und veränderlich.

An anderer Stelle arbeitet Markus Schroer – insbesondere anhand der Denkweisen Bourdieus – heraus, wie der soziale und der physische Raum einander bedingen.<sup>887</sup> Die Ausweitung des *Social Body* des Einzelnen auf eine Vorstellung von Gesellschaft und sozialem Raum als lebendigem Organismus und gelebtem Gefüge wird auch hier deutlich. Und mehr noch, eben darin liegt für Schroer die zentrale Gemeinsamkeit der Perspektiven von Durkheim und Bourdieu, dass sie nämlich die »grundsätzliche Überzeugung« teilen, »dass Gesellschaft nicht nur aus sozialen Gruppen und deren Beziehungen und Relationen zueinander besteht, sondern auch aus Dingen«, und dass damit die Sozialität der Menschen – als übergeordneter *Social Body* – um sozialräumliche Zusammenhänge ebenso wie die Ding- und Umwelt, die Lebewesen, Tiere und Pflanzen erweitert wird, die aus terrestrischer Perspektive ebenfalls Teil dieses *Social Body* sind.

## ECO-SOMATICS

Es ist eben dieses systemische Eingebunden-Sein des Körpers in die Lebenswelt, das die Perspektive der Eco-Somatics *mit dem Körper* und *durch den Körper* herauszuarbeiten sucht und das in Positionen der Ecopoetics oder der neuen Phänomenologie in Bezug auf die Wechselbeziehung von Körper und Welt, beziehungsweise des systemischen Verwoben-Sein von Körper und Welt, Mikro- und Makrokosmos, zum Ausdruck kommt.<sup>888</sup> Besonders deutlich wird das Verbunden-Sein des menschlichen Körpers mit dem systemischen *Social Body* der Umwelt anhand der Beschreibung David Abrahams:

»We can sense the world around us only because we are entirely a part of this world, because – by virtue of our own carnal density and dynamism – we are wholly embedded in the depths of the earthly sensuous. We can feel the tangible textures, sounds and shapes of the biosphere because we are tangible, resonant, audible shapes in our own right. We are born of these very waters, this very air, this loamy soil, this sunlight. Nourished and sustained by the substance of the breathing earth, we are flesh of its flesh. We are neither pure spirits nor pure minds, but are sensitive and sentient bodies able of the seen, heard, tasted, touched by all the beings around us.«<sup>889</sup>

Klaus Klaas Loenhardt macht mit den von ihm herausgegebenen Überlegungen zur Atmung als »Erkundungen unserer atmosphärisch verflochtenen Zukunft« deutlich, dass wenn wir »uns die profunde Bedeutung der Gegebenheit [vorstellen], dass wir beim Atmen buchstäblich einen Teil unseres Planeten mit dem Inneren des eigenen Körpers berühren«, <sup>890</sup> sich unser Bewusstsein für das Eingebunden-Sein unseres Körpers in die Umwelt und das systemische Verwoben-Sein des Körpers mit seiner Umgebung schärft. Anhand der Atmung wird besonders deutlich, dass eine Trennung von Mensch und Natur oder ein separiertes Betrachten des Menschen und seiner Lebenswelt dem eigentlichen Verwoben-Sein gegenüber fremdartig und konstruiert sind. Denn »Atmen bedeutet also«, so Loenhardt, »in eine Realität einzutauchen, die den Menschen ebenso durchströmt wie die Luft und Atmosphäre des Planeten«. <sup>891</sup> Eine Betrachtung des *Social Body* als ein planetares Netzwerk alles Lebendigen macht deutlich, dass damit auch ein umweltbezogenes Verflochten-Sein des Menschen und seiner Wechselbeziehung mit allen Lebewesen eingeschlossen ist.

Diese Perspektive greift auch Markus Schroer mit seiner jüngsten Veröffentlichung auf.<sup>892</sup> Er macht darin deutlich, dass die Gegenwartsbeschreibung als Anthropozän insofern irreführend sei, als dass es als *Menschzeitalter* doch gerade jene vermeintliche Vormachtstellung des Menschen gegenüber der Welt betone, welche die massiven Probleme dieser Zeit begründet habe. Schroer plädiert stattdessen dafür, dass wir uns anstelle dieser anthropozentrischen, eine terristische und sich an alles Lebendige richtende Perspektive einnehmen und uns »der systematischen Erforschung der Lebensräume der Erde und ihrer Lebewesen, über die wir noch immer so vieles nicht wissen« zu widmen. Er fordert dazu auf, »uns auf das

<sup>887</sup> Vgl. hierzu insbesondere Schroer, Markus: 2016 [2006], S. 82ff.

<sup>888</sup> In Bezug auf Eco-Somatics, vgl. insbesondere Abraham, David: 2011; zu Eco-Poetics und der umweltphänomenologischen Perspektive in der Architektur vgl. Andersen, Nicolai Bo: 2021; 2022.

<sup>889</sup> Abraham, David: 2011.

<sup>890</sup> Loenhardt, Klaus Klaas: 2021, S. 35.

<sup>891</sup> Ebd., S. 36.

<sup>892</sup> Schroer, Markus: 2022.



Leben [zu konzentrieren], das uns umgibt«. <sup>893</sup> Da eben dieses Leben »so radikal gefährdet« ist, schlägt Schroer vor, es als namensgebend für unsere Epoche heranzuziehen und diese als »*Vitalozän*« zu beschreiben und zu begreifen. <sup>894</sup>

»Wollte man das neue Zeitalter nicht nach dem Hauptverursacher der Umweltschäden und des Klimawandels benennen (also in der Sozialdimension fragen), sondern nach dem, was im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht (also in der Sachdimension fragen), dürfte es nicht Anthropozän oder Kapitalozän heißen, vielmehr müsste es *Vitalozän* getauft werden, denn das, was wirklich auf dem Spiel steht, ist das gesamte Leben auf diesem Planeten (Raumdimension), wie wir es bisher kannten. Wollte man das Zeitalter danach bewerten, was es dem Leben auf der Erde bringt, dann wäre das *Thanatozän* die korrekte Bezeichnung, denn für viele Lebewesen bedeutet es bereits jetzt den Tod.« <sup>895</sup>

Schroer plädiert dennoch für ersteres, da er der Auffassung ist, dass es gerade das Bewusstsein für das Lebendige – ebenso wie für dessen Bedroht-Sein – ist, das eine Möglichkeit bietet, um den menschenverursachten Problemen Einhalt zu gebieten. Eine Hinwendung zum *Vitalozän* geht mit einem grundlegenden Paradigmenwechsel des Weltbilds einher – und eben darin liegt seine Kraft; »die Vorstellung, dass der Mensch das alles andere überragende und geradezu übermächtige Lebewesen auf dieser Erde ist, gilt es dafür endgültig ad acta zu legen zugunsten der Einsicht in seine vielfältige Verwobenheit in das terrestrische Leben«, so Schroer. <sup>896</sup> Denn die Herausforderungen unserer Zeit bedürfen aufgrund ihrer Globalität und dem weitreichenden Hineinwirken in alle Teile des Lebendigen einer globalen und terristrischen Perspektive, welche das systemische Verflochten-Sein allen Lebens auf der Erde ins Zentrum der Betrachtung stellt. Eben hierin offenbart sich für Markus Schroer ein Grund für den Menschen, »um Unterstützung bei den so lange von ihm verachteten nichtmenschlichen Lebewesen [zu buhlen]«, um »gemeinsam mit ihnen neue geosoziale Gefüge und Formationen« zu leben und ins Bewusstsein zu bringen, sodass vermeintlich unverrückbare »Muster des Zusammenlebens« überkommen werden können, indem »die moderne Spaltung zwischen Kultur und Natur, Geist und Körper, menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren« überwunden und somit der Frage nachgegangen wird, wie ein Leben »im Einvernehmen mit dem Planeten« möglich wird.

Der *Social Body* in diesem Sinne ist also ein um- und lebensweltlich eingebundener, atmosphärisch verflochtener und mit einer planetaren Dimension alles Lebendigen verknüpfter Körper, der durch Lebendigkeit, systemische Verknüpfung und Prozesse mit der Welt verbunden ist und so weit über sich selbst hinausreicht. Markus Schroer macht anhand von Tier- und Pflanzengesellschaften oder den dem Gestein eingeschriebenen Prozessen terrestrischer Veränderungen deutlich, dass menschliches Leben nur eine von vielen Formen des »Leben[s] auf der Erde« ist und entwirft eine »Geopraxis aller Lebewesen« als ein zusammenhängendes systemisches Gefüge. <sup>897</sup> Es ist ein *Social Body* aller Lebewesen – alles Lebendigen –, den Schroer hiermit als ein erdumspannendes, planetarisch vernetztes und in kontinuierlicher, homöostatischer Veränderung befindliches Gefüge herausarbeitet. <sup>898</sup>

## INNERLICHKEIT UND INNIGKEIT

Der Ursprung allen sozialen Verbunden-Seins der Körper wird besonders anhand Siri Hustvedts Nachdenken über sogenannte »maternal spaces« deutlich, die sie insbesondere am Beispiel der Plazenta als pränatalen Ursprungsraum sozialen Eingebunden-Seins und als Voraussetzung für alle weiteren, postnatalen und biografischen Bestrebungen zum Überbrücken der zwischenmenschlichen Trennung durch die Vernetzung sozialer Körper und das Hervorbringen sozialräumlicher Gefüge herausarbeitet. Anknüpfend an ihren jüngst erschienenen Essay »Ein Spaziergang mit meiner Mutter«, <sup>899</sup> geht Siri Hustvedt auch im Gespräch mit Spencer Bailey dem Begründet-Sein sozialräumlicher und -körperlicher Beziehungen ausgehend von der, wie sie schreibt, »einfache[n] Tatsache, dass jeder Mensch in einem anderen Menschen

<sup>893</sup> Ebd., S. 587.

<sup>894</sup> Ebd.

<sup>895</sup> Ebd., S. 592.

<sup>896</sup> Ebd., S. 591.

<sup>897</sup> Ebd., S. 133ff.

<sup>898</sup> Vgl. hierzu auch I.1 MODI DES KÖRPERS, insbesondere die Teilkapitel ERLEBEN UND LEBENDIGKEIT und LEBENDIGE KÖRPER.

<sup>899</sup> Hustvedt, Siri: 2020, in ebd.: 2023 [2021], S. 37–80.

entsteht« nach;<sup>900</sup> »we are placental mammals«, so Hustvedt im Gespräch.<sup>901</sup> Diese wörtlich innige, körperinnenräumliche Verbindung beschreibt Siri Hustvedt als ein »[inheriting] of aspects of life« entlang der weiblichen Familienlinie.<sup>902</sup>

Anhand der Skandinavischen Sprachen wird eine größere Lesbarkeit der mütterlicher und väterlicher Familienstränge deutlich, die Siri Hustvedt in Bezug auf ihre *mormor* – die Großmutter mütterlicherseits –, ihre Mutter, sich selbst und ihre Tochter als eine gewissermaßen körperinnenräumliche, plazentale Kontinuität beschreibt. Diese schlägt sich in ihrer Familie auch in der Intimität der Beziehungen dieser Abfolge von Generationen von Frauen nieder; nicht nur in epigenetischer Vererbung, sondern auch in der Weitergabe der Spuren des Wissens und der Erfahrungen der vorangegangenen Frauen:

»[In] the sense that there are aspects of life that are inherited, and by that I do not mean genetic inheritances – that, of course, happens – [but] what I’m talking about is something else [...]: the way mother gestures, actions, modes of being can be inherited over generations.«<sup>903</sup>

Eine Kontinuität auf epigenetischer, psychosozialer, zwischenmenschlicher, innen- und sozialräumlicher und -körperlicher Ebene. Aber auch eine, die insbesondere kulturgeschichtlich durch Ambiguitäten und Unterbrechungen gekennzeichnet ist. Denn, so Hustvedt weiter, dieses jedem menschlichen Leben – sowie dem eines jeden anderen Säugetiers – zwangsläufig vorangehende pränatale Darin-Sein in einem anderen Körper ist sowohl in den philosophischen, als auch in den (natur-)wissenschaftlichen Diskursen ausgeblendet oder negiert worden und stößt bis heute, sogar in einigen feministischen Denkströmungen, auf Ablehnung:

»[The fact that] we are placental mammals, [...] has been, in Western culture, one of the aspects, simply a truth, that has been repeatedly annihilated not only in philosophy, where the anxiety about this fact – that every human being begins inside another person – is suppressed and repressed. It’s interesting, certainly not in all cases, but even some feminists don’t want to address biology, embryology, gestation – something that I think is really important to talk about. Especially because, since the Greeks, we have been throwing this out of philosophical discussion. But weirdly enough, also in the sciences.«<sup>904</sup>

Doch Hustvedt macht gerade hierin den Anbeginn des sozialräumlichen und sozialkörperlichen Verflochten-Seins des Menschen fest und beschreibt die Tatsache, dass das Leben eines jeden Menschen in einem anderen Menschen beginnt als ausschlaggebend für alle nachfolgenden zwischenmenschlichen, die Welt- und Raumbeziehungen der Menschen; »surely this should be significant to how we think about human beings and their trajectory in the world.«<sup>905</sup> Die Verdrängung dieser Tatsache ist überdies mit disziplinären Separierungen und dem zergliedern verwobener Zusammenhänge in einzelne Felder verbunden. Siri Hustvedt führt das Zergliedern von Biologie, Psychologie, Soziologie, der physischen Welt, dem sinnlichen Erleben und Fühlen oder dem sozialen Miteinander ebenso wie deren Verbinden zum Dreiklang des »bio-psyco-social« als Ausdruck dieses Denkens in Kategorien an, das dem eigentlichen Verflochten-Sein all dieser Aspekte zuwider läuft und dieses negiert. Sie hält eine solche Zergliederung für der Realität nicht entsprechend; »my point is that those three realms that we like to think of as somehow distinct, are actually merged in human beings all the time.«<sup>906</sup> Um also das Eingebunden-Sein des Menschen in die Lebenswelt in all seiner Komplexität und systemischen Verwobenheit fassen zu können, gilt es das Ineinander-Wirken der Menschen und der Welt, der unterschiedlichen Zeitlichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – Herkunft, Sein und Entwicklung – in seiner Lebendigkeit, Prozessualität, Veränderlichkeit und Dynamik aufzufassen.

<sup>900</sup> Hustvedt, Siri: 2020, in ebd.: 2023 [2021], S. 38.

<sup>901</sup> Hustvedt, Siri: On the Value of Embracing Ambiguity, in conversation with Spencer Bailey, Time Sensitive Podcast, recorded at the Slowdown’s New York City studio on November 4, 2021; online: <https://www.timesensitive.fm/episode/siri-hustvedt-on-the-value-in-embracing-ambiguity/>

<sup>902</sup> Ebd.

Hustvedt beschreibt die Kontinuität dieser körperinnenräumlichen Verflechtung einer sich fortsetzenden weiblichen Linie am Beispiel ihrer Familie. Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass ich in dem Bewusstsein schreibe, dass diese Kontinuität darüber hinaus auf FLINTA\* Personen ausgedehnt zu denken ist; das gilt ebenso in Bezug auf die nachfolgenden Ausführungen zur Lesbarkeit genderbezogener Kontinuitäten in der Familiengeschichte. Und im Gespräch mit Spencer Bailey sagt auch Hustvedt selbst »I think it has to be recuperated, because this is not sex-defined [but] every human being begins inside another person«.

<sup>903</sup> Ebd.

<sup>904</sup> Ebd.

<sup>905</sup> Ebd.

<sup>906</sup> Ebd.

Das In-der-Welt-Sein ist in diesem Sinne ein Teil-Sein des *Social Body* aller Lebewesen und Dinge; das eigene verkörperte Subjekt-Sein und das Zusammen-Sein als ein *Social Body* im Sinne des *Collective of Individuals*, wie ich es eingangs anschließend an Peggy Olislaegers beschrieben habe. Denn, so Siri Hustvedt, »we are body subjects« und als solche zwar in Bezug auf unser Verkörpert-Sein unter anderem physische Körper in einer materiellen Welt – »we are made of what we're made of, flesh and bone and cells«. <sup>907</sup> Doch gleichzeitig sind wir weit mehr als das, denn wie Hustvedt weiter ausführt, »[the] very biological entities that we think of as hard and fast and stuck are, of course, absolutely enmeshed with the environments in which we're embedded«. <sup>908</sup> Hustvedts Reflexionen des »maternal space« sind geprägt von dem Bewusstsein für dieses Verwoben-Sein mit der Umwelt. Denn die direkte körperinnenräumliche, sozialräumliche und sozialkörperliche Verbundenheit des plazentaren Verbindungsraums der Schwangerschaft setzt sich über die mit der Geburt eintretende physische Trennung hinaus in sozialräumlichen und sozialkörperlichen Verbindungen fort. Sie kommt in den Wechselbeziehungen der Fürsorge und Abhängigkeit der ersten Lebensmonate und der Jahre des Heranwachsens zum Ausdruck und weitet sich mit zunehmendem Lebensalter und der damit verbundenen wachsenden Selbst- und Eigenständigkeit auf immer weitläufigere Kontexte aus. Diese von Siri Hustvedt angesprochene generationenübergreifende, familienbiografische Kontinuität ist ein Strang im Geflecht des systemischen *Social Body*, anhand dessen besonders deutlich wird, wie sich der ursprünglich innere »maternal space« in die zwischenmenschlichen Beziehungsräume und in die eigene Lebenszeit überdauernde Sozialräume hinein erstreckt und wie diese ihrerseits in weit über sie hinausreichende raum-zeitliche und körper-weltliche Kontexte und Beziehungsgeflechte eingewoben sind.

Eine der besonders tiefgreifenden und weitreichend – da lebensnotwendigen und weltumspannenden – Formen dieses Eins-Seins der Menschen und der Welt ist – wie bereits durch Loenharts Perspektive eingeführt – die Atmung, in der mit jedem Atemzug Körperinnenräume und Weltraum ineinanderfließen. Das Verkörpern der Welt und die Integration der Umgebung in das eigene Körper-Sein zeigen sich hierin besonders eindrücklich. Doch nicht nur unser Sein, sondern auch unser Denken und Fühlen, sind verkörpert und durch den Körper eingebunden in die Welt; »you cannot divide our psychological states either from what's outside us, our culture, or, of course, from the brain, which is an organ connected to other organs and systems of the body«. <sup>909</sup> Das Bewusstsein für die Verkörperung der Umwelt und für das Teil-Sein der Umwelt als *Social Body* aller Lebewesen und Dinge verdeutlichen, dass wir stets eingebunden sind in weltumspannende Zusammenhänge, die lebensbegründend sind; systemische Zusammenhänge, wie Atmung und Photosynthese oder Wasser-, Luft- oder Lichtzyklen erfordern ein Aufgeben des Denkens in Kategorien und Separierungen. Diese Auffassung bedingt vielmehr ein Denken in Zusammenhängen, und Systemen sowie das Gewähr-Werden unseres Verflochten-Seins.

Die Vorstellung des eigenen Körpers *und* der lebensweltlichen Gemeinschaft der Körper, der Lebewesen und Dinge als *Social Body* lässt sich also zurückführen auf die intimste raumkörperliche Verbindung des Entstehens eines Menschen *in* einem anderen Menschen. Das In-Beziehung-Sein – mit anderen Menschen und Lebewesen, mit der Umwelt, den Dingen, der gebauten Lebenswelt und über die Zeitgrenzen der eigenen Biografie hinaus mit vergangenen und künftigen Generationen – überbrückt einerseits die Trennung dieser körperinnenräumlichen Verschmelzung, die am Anfang jedes Menschenlebens steht und dehnt andererseits die Kontinuität dieses Mit-anderen-verbunden-Seins auf zwischenmenschliche Bindungen, Weltbeziehungen und bis hin zu globalen, erdumspannenden Systemen und Kreisläufen aus.

Der Körper als *Social Body* umfasst also die Sozialität des eigenen Körpers, die symbiotische Verschmelzung mit dem Körper in dessen Inneren er entsteht sowie die dem eigenen Körper eingeschriebenen Spuren der Epigenetik, Biografie, Kulturgeschichte und Gegenwart, Gesellschaft, Konvention und viele mehr. Darüber hinaus ist der *Social Body* als *Collective of Individuals* ein mit anderen geteiltes und vernetztes Körper-Sein, ein Körper-Sein-in-Beziehung, ein Verkörpern von Beziehungen und Relationen oder ein Verbunden-Sein zwischen Körpern. Und schließlich – diese Dimension des *Social Body* weiter ausdehnend – das terrestrische Gesamtgefüge aller Lebewesen und nicht-lebendigen Entitäten, deren prozessuales, systemisches und zyklisches Verbunden-Sein, sodass sich der *Social Body* insgesamt vom verkör-

---

<sup>907</sup> Ebd.

<sup>908</sup> Ebd.

<sup>909</sup> Ebd.

perten Individuum als Mikrokosmos bis hin zu dessen globalem Eingebunden-Sein als Makrokosmos ausdehnt.

## BODIES OF WATER

Ein weiterer Aspekt der sozialen Verbindungen des Körpers zeigt sich in feministischen Perspektiven der Kultur- und Menschheitsgeschichte, wie sie beispielsweise Elizabeth Fisher in *Women's Creation*<sup>910</sup> herausarbeitet oder wie es Ursula K. Le Guin in *The Carrier Bag Theory of Fiction*<sup>911</sup> oder Astrida Neimanis in *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*<sup>912</sup> eindrücklich zeigen: dass nämlich das Gefäß, die Raumhaltigkeit, das Sammeln, Schützen und Bewahren als zentrale Aspekte kulturgeschichtlicher Entwicklung mit anderen Narrativen der Körper, der Tätigkeiten, der Lebensführung, der Weltbeziehungen und des Mensch-Seins zusammenfallen. Anders als die Erzählung der Menschheitsgeschichte als ein Narrativ der Gewalt und der Macht oder ein Tötungsnarrativ des Jagens, Bekriegens, Angreifens und Verteidigens, baut dieses Narrativ nicht auf den Werkzeugen der Gewalt auf, sondern auf jenen des Versammelns, Zusammenringens, Bewahrens; »the first cultural device was probably a recipient«, so Elizabeth Fischer, »a container to hold gathered products and some kind of sling or net carrier«.<sup>913</sup> Ein Gefäß des Bewahrens, sei es aus den Materialien der umgebenden Lebenswelt oder ein eigens dafür hergestelltes und gefertigtes Kulturprodukt; »a leaf a gourd a shell a net a bag a sling a sack a bottle a pot a box a container«, sind alle sind gleichermaßen Gefäße des Sammeln und Bewahrens, also wie Fischer sagt, »a holder«, »a recipient«.<sup>914</sup>

Diese Perspektive der Welt als Kontext des Sammeln und Bewahrens, der Gefäße, des Schutzes oder der Haltbarmachung verändert auch die Perspektive der Körper, die Teil dieser Weltbeziehungsweisen sind und ihr entsprechen: Auch sie werden in diesem Sinne als »carrier bags«, als Gefäße, raumhaltige Hüllen oder semipermeable Membran-Körper wahrgenommen, die erfüllt werden, die ihre Umwelt aufnehmen und ihr Inneres nach außen abgeben, durchströmt sind von Luft und Wasser, die atmen und die ihre Umgebung mit allen Sinnen aufnehmen. Sie sind in erdumspannende Wasserkreisläufe und weitere zyklische Prozesse und Systeme eingebunden. Es sind Körper, deren Körperlichkeit raumhaltiger, durchlässiger, fließender, veränderlicher, aufnehmender, bewahrender oder sammelnder Natur ist.

Astrida Neimanis greift diesen Gedanken der »Carrier Bag Theory« – als kultur- und evolutionsgeschichtliches Narrativ – auf und beschreibt den bergenden, aufnehmenden und bewahrenden Charakter des Körpers am Beispiel der *Bodies of Water*.<sup>915</sup> Neimanis arbeitet hier heraus, dass Natur- und Kulturgeschichte sowie evolutionäre und embryologische Entwicklung unzählige wechselseitige Entsprechungen aufweisen. So kommen wir beispielsweise, wie sie schreibt, nicht nur evolutionsgeschichtlich aus dem Wasser, sondern auch jede Geburt ist ein Übergang aus dem liquiden Milieu in den terrestrischen Kontext ist; »I suggest that we *ourselves*, as bodies of water, are also evolutionary carrier bags – facilitating the proliferation of the new by holding water and becoming literal gestational milieu for the other«, so Neimanis.<sup>916</sup> Und weiter: »what we hold is this potential for diffractive relationality«.<sup>917</sup> Das heißt – ebenso wie es aus Siri Hustvedts Überlegungen deutlich wird – das Verwoben-Sein der Körper und das Bestreben des Zusammenwirkens sozialer Körper nimmt seinen Impuls in dem ursprünglichen, evolutionären wie embryologischen, gemeinsamen liquiden oder plazentaren Verbunden-Sein und dem interaktiven, kommunikativen, durch das Mit-einander-in-Resonanz-Treten zum Ausdruck kommenden Bestreben, dessen Separierung, Auflösung und Trennung zu überkommen. Am Beispiel des Wassers und der »*Bodies of Water*« verschiebt sich der Schwerpunkt von der Fokussierung einer Trennung und der Bestrebung zu deren Überbrücken hin zu einer Kontinuität und einem wörtlichen In-einander-Fließen von Körper und Welt:

<sup>910</sup> Fisher, Elizabeth: 1975.

<sup>911</sup> Le Guin, Ursula K.: 1986; online: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>, abgerufen 20.03.2023.

<sup>912</sup> Neimanis, Astrida: 2017.

<sup>913</sup> Fischer, Elizabeth: 1975, zit. n. Le Guin, Ursula K.: 1986; online: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>, abgerufen 20.03.2023.

<sup>914</sup> Le Guin, Ursula K.: 1986; online: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>, abgerufen 20.03.2023.

<sup>915</sup> Neimanis, Astrida: 2019.

<sup>916</sup> Ebd.

<sup>917</sup> Ebd., S. 122.

»The water that gave us life is also the water that we humans in turn carry with us, in us. We have literally incorporated this water [...] the evolutionary emergence of terrestrial life depended upon this. Our own human bodies are approximately three-quarters water, but even life forms evolved to survive in the driest of conditions, such as desert plants, are still at least half soggy. Moving to a new terrestrial address meant that evolving life had to invent creative means for dealing with the threat of desiccation«;<sup>918</sup> »[...] our gestational milieu might thus be understood as the contraction of a greater ocean into a tiny one, and our birth as the passage from a smaller womb back to a larger one. There, I focused on how gestational waters introduce a continuity between planetary and maternal waters, suggesting that bodies of water partake in a relation of amniotics in the most general sense.«<sup>919</sup>

Es ist eine andere Erzählung der Menschheitsgeschichte, als jene heldenhafter Krieger und schlagkräftiger, längs gerichteter Werkzeuge, wie Messer, Speer, Axt oder Beil. Es ist nämlich jene Erzählung der Behälter und Gefäße, die insbesondere die Definition dessen, was als ›menschlich‹ oder ›menschgemacht‹ aufgefasst wird, von einem Heldenepos entfernt und auf die ebenso feinsinnige wie weitsichtige Perspektive des Sammelns, Aufnehmens und Bewahrens fokussiert. Damit wird eine andere Menschheitsgeschichte erzählt als jene, die all zu oft unhinterfragt wiedergegeben wird, und die es auch denjenigen, die sich nicht mit der archaischen Gewalt des Jagens, Tötens und Mordens identifizieren können ermöglicht, dadurch nicht ihr Selbstverständnis und Menschlich-Sein aberkannt zu bekommen, sondern vielmehr die Vorstellungen der Menschheitsgeschichte verschieben und zu ihrer eigenen zu machen:

»If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solider container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do much the same again – if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all.«<sup>920</sup>

Das heißt auch, dass die Vorstellung der Körpererweiterungen – als Kleidung, Alltagsgegenstände und Werkzeuge sowie als Architektur – ebenso anders gedacht werden können und müssen, wenn wir nicht nur die Körper selbst, sondern auch die Dinge, die sie umgeben und die gebaute Lebenswelt als Behältnisse und Gefäße, – oder wie Neimanis sagt, als »recipients« oder »container« –, also als aufnehmende oder bewahrende, bergende oder schützende Hüllen auffassen. Diese Körper als Gefäße sind in eine ihnen entsprechende Welt von sie bergenden, umhüllenden, einhausenden Gehäusen und Gebäuden eingebunden; eine gebaute Lebenswelt raumhaltiger Gefäße, die gleichsam ihre Entsprechung und äußere Kontinuität bildet.

Als Entsprechung von Körpervorstellungen im Sinne der »Carrier Bag Theory« oder der »Bodies of Water« sind also auch die Architekturen ihrerseits als »container« zu denken, die eine Erweiterung, Fortsetzung, Ergänzung oder Entsprechung dieser Körper bilden; »[buildings] being another, larger kind of pouch or bag, a container for people«;<sup>921</sup> »within the narrative conceived as carrier bag / belly / box / house / medicine bundle, [...] purpose is neither resolution nor stasis but continuing process«.<sup>922</sup> Das heißt, es besteht ein kontinuierliches Hervorbringen der menschlichen Körper ebenso wie der architektonischen Körper, die sie bewohnen, in denen sie leben, handeln und die sie sich zu Eigen machen.

In diesem Sinne ist die Kulturgeschichte eine Erzählung des Heimisch-Werdens, des Sich-Einrichtens und der materiellen – handwerklichen, praktischen, handelnden, herstellenden und baulichen – Erweiterungen der Körper. *Social Bodies* als »Bodies of Water« sind also durchlässige Körper als Hüllen und Gefäße, als »Carrier Bags«, die ihrerseits eingebunden sind in Kontexte, die eben diese Charakteristiken mit ihnen gemeinsam haben:<sup>923</sup> Zwischen durchlässigen, aufnehmenden und bewahrenden Körpern besteht eine fließende Kontinuität. Diese Körper der Hüllen, Behältnisse oder Gefäße sind miteinander durch die Atmung, durch ihr Erleben, durch Sprache und Kommunikation, durch Ausdruck und Eindruck miteinander

<sup>918</sup> Ebd., S. 122.

<sup>919</sup> Ebd. S. 113.

<sup>920</sup> Le Guin, Ursula K.: 1986; online: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>, abgerufen 20.03.2023.

<sup>921</sup> Ebd.

<sup>922</sup> Ebd.

<sup>923</sup> Neimanis, Astrida: 2019, S. 122.

verbunden und bieten einander aufgrund ihrer Raumhaltigkeit und Permeabilität Möglichkeiten für das Ineinander-Fließen dieser Räume und für Resonanz.

Ihnen entspricht eine gebaute Lebenswelt in diesem Sinne ist eine Tasche, eine Hülle, ein Gefäß, ein Gehäuse.<sup>924</sup> Sie kann eine Erweiterung für das Raumgreifen und die Ausdehnung dieser Körper sein oder eine einfriedende Fassung und Einhausung des raumhaltigen, gefäß- oder taschenartigen Körpers. Das Schaffen von Gefäßen und Hüllen ist diesen Überlegungen zufolge ein zutiefst menschliches Bestreben; das Einfrieden und Umhüllen des eigen Wohnens, Lebens, Arbeitens, Handelns und insgesamt des wohnenden Sich-Einrichten in der Welt durch das Bauen werden zum Ausdruck menschlicher Grundzüge des Sammelns und Bewahrens, des vorausschauenden und weitsichtigen Planens und Haushaltens sowie der Erweiterung des seinerseits als Gefäß, Tasche, Blase oder Hülle rezipierten Körpers, der als *Social Body* oder als »*Body of Water*« mit anderen Körpern, Lebewesen und der Welt vernetzt ist oder von mit diesen ineinander fließt.

Der *Body of Water* kann also als eine mögliche Form des Verbunden-Seins von Körpern zu einem Miteinander eines übergeordneten *Social Body* sein, die sich dadurch auszeichnet, dass sowohl die Körper als auch ihre Kontexte als bewahrende Gefäße oder permeable Filter aufgefasst werden, die es diesen erlauben aufzunehmen, zu bewahren und ineinander zu fließen.

---

<sup>924</sup> In Bezug auf die Architektur als Gefäß und die Raumhaltigkeit und Permeabilität architektonischer Körper vgl. III.2.4 BODY OF KNOWLEDGE und hier insbesondere die Wahrnehmungsbeobachtung GEFÄSS UND GEFÜGE.





Mette Ingvarsten:  
»The Dancing Public«, 2021.  
Fotos: Katja Illner (oben), Jonas Verbeke (Mitte), Marc Damage (unten).



## KOLLEKTIVE

Wenngleich Mette Ingvarthsens »The Dancing Public« eigentlich formal ein Solo- Stück ist, so handelt es sich dabei jedoch tatsächlich um verschiedene räumliche und zeitliche Kollektive, die während des gesamten Stücks entstehen, sich wieder auflösen, neu ordnen und refigurieren.

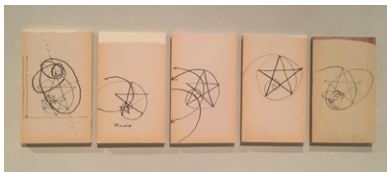
Drei Podeste unterschiedlicher Höhe heben an verschiedenen Positionen im Raum die Protagonistin aus der Menge des Publikums hervor. In diesen Bühnensituationen ist sie Tänzerin und Performerin vor einem Publikum. Mit dem Narrativ der Erzählung und dem Bewegungsrepertoire verbindet sie sich jedoch mit einem Kollektiv historischer Vorbilder vom Tanz ergriffener Personen, die dem Tanz- Wahn anheim fallen, ihrer Wut, Trauer oder Ohnmacht im Tanz Ausdruck verleihen, die den Tanz nutzen, um gegen Machtstrukturen aufzubegehren, Lebendigkeit, Freude oder Ergriffenheit zum Ausdruck zu bringen; die mit dem gemeinsamen Tanzen wörtlich politische Bewegungen initiieren, die nach Krisen wie Kriegen oder Krankheiten die Lebensfreude im Tanz manifestieren oder die Macht der tanzenden Körper gegen politisch oder religiös motivierte Einschränkungen, Verbote und Normen ins Feld zu führen. Sie erzählt so - verbal und verkörpert - die Tanzgeschichte der getanzten Demonstrationen, Revolutionen und Aufstände und verbindet sich - weit über den eigentlichen konkretzeitlichen Moment der Performance hinaus - mit Tänzer:innen weit entfernter Epochen und Kulturkreise.

Sobald sie von diesen Podesten heruntersteigt und so Teil der Menschenmenge des Publikums wird, verbinden sich diese erzählten Kollektive mit der tatsächlich anwesenden Gemeinschaft der Tanzenden. Das Tanzen mit dem Publikum löst eben diese Zuschreibung auf und aus Performerin und Publikum werden gemeinsam Tanzende, die sich in den Strom der Tanzbewegungen der Geschichte einreihen und die gedankliche Gemeinschaft zu einem konkreten Kollektiv der zur gleichen Zeit am gleichen Ort Versammelten und Tanzenden verbinden. Die Rollen von Performerin, Publikum und Gemeinschaft fließen im Verlauf des Stücks immer stärker ineinander: Während zu Beginn die Abläufe, Bewegungen und die räumliche Ausrichtung noch eindeutig durch die Performerin gelenkt werden, entsteht aus dem gemeinsamen Tanzen der Gruppe eine zunehmend stärker werdende Eigendynamik, die schließlich in dem Fortsetzen des gemeinsamen Tanzens der Menschen, die vormals »Publikum« dieser Performance waren, endet und auch nachdem die Performerin den Raum verlassen hat noch lange andauert bis sie mit dem Leiser-Werden der Musik langsam abebbt.

»Tonight, is for dancing; tognight, we'll be dancing«,<sup>925</sup> heißt es sowohl im Text der Performance als auch im Ankündigungstext des Stücks auf der Website von Mette Ingvarthsens, womit die Essenz des Stücks ebenso wie die sich darin immer wieder wandelnden Zugehörigkeiten unterschiedlicher Kollektive beschrieben sind, die zwischen der Tanzgeschichte, dem Teil-Sein des Tanz, dem Teilhaben am Tanz und dem eigenen Tanzen changieren.

---

<sup>925</sup> Ingvarthsens, Mette: The Dancing Public, online: <https://www.metteingvarthsens.net/performance/the-dancing-public/>, abgerufen am 17.04.2023.



oben

Jan van Ijken: »The Art of Flying«, 2015.  
[www.janvanijken.com/films/the-art-of-flying/](http://www.janvanijken.com/films/the-art-of-flying/),  
abergrufen am 13.04.2023.

unten

Anne Teresa Keersmaecker: Zeichnungen und Ausstellungsansichten  
Fotos: Katharina Voigt

## KONSTELLATIONEN

Unter dem Titel »Das kleine Spiel zwischen dem Ich und dem Mir« bringt die Ausstellung und Veranstaltungsreihe im *Kolumba Museum* in Köln Kunst und Choreografie zusammen. In diesem Rahmen kommt Anne Teresa de Keersmaecker / Rosas »Dark Red« zur Aufführung.<sup>926</sup> Die Performance tritt mit der von Peter Zumthor entworfenen Architektur des Gebäudes ebenso in Dialog wie mit der Ausstellung, zu der die Choreografin selbst eine Serie von Zeichnungen beigetragen hat, welche die der Performance zugrundeliegenden geometrischen Proportions- und Raumstudien zeigen. Während die Räume der oberen Etage weitgehend leer von Exponaten sind, sind die Räume des darunterliegenden Geschosses mit Exponaten aus der Sammlung des Kolumba Museums und Werken der Choreograf:innen gefüllt, die – so unterschiedlich sie auch sein und so verschiedenen Epochen sie auch entstammen mögen – sämtlich mit dem Choreografischen, der Bewegung im Raum und den Beziehungen zwischen Körper, ihren Anordnungen, Konstellationen und Formationen in Zusammenhang stehen.

Im Emporsteigen der einläufigen, beidseitig von Wänden gefassten Treppe, die aus dem Foyer in die Ausstellungsräume führt, ist der Blick auf das erste Exponat der Ausstellung gerichtet; die Videoarbeit »The Art of Flying« von Jan van Ijken aus dem Jahr 2015. In diesem einige Minuten dauernden Schwarzweißfilm kommen abertausende Stare zu riesigen Schwärmen zusammen, die in sich permanent wandelnden Formationen über die Weite der belgischen Landschaft hinwegziehen: Zusammenkommen, verdichten, beschleunigen, auseinanderstieben, auflösen, neu ordnen, reformieren, neue Konstellationen finden, eine neue Formation, Richtung wechseln, erneut zusammenkommen; Formen entstehen, lösen sich wieder auf, scheinen gleichsam den Raum in Bewegung zu versetzen oder schnellen über die Weite der Landschaft dahin. Unterschiedliche Schwärme scheinen sich aus verschiedenen Richtungen zu durchdringen, wechseln dann die Richtung und folgen einem gemeinsamen Impuls, einer kollektiven Bewegung, nur um sich kurz darauf erneut von einander zu lösen, ihre Vernetzung weiter auseinander zu ziehen und die Abstände zwischen den einzelnen Vögeln zu vergrößern, bis sie schließlich den gesamten Himmel der Kameraperspektive füllen.

Gemeinsame Ausrichtung, Richtungswechsel und plötzlich gemeinsam aufgegriffene Bewegungsimpulse, das Durchdringen und Verweben unterschiedlicher Bewegungsrichtungen, Dynamiken und Formationen, das Entstehen und Auflösen wechselnder Konstellation und die gemeinsame Bewegung im Schwarm sind Themen, die sich auch in »Dark Red«.

---

<sup>926</sup> Anne Teresa de Keersmaecker/Rosas: »Dark Red«, Kolumba Museum, 14.-20. September 2020.



Anne Teresa de Keersmaeker / Rosas:  
»Dark Red«, Kolumba Museu, 2020.  
Fotos: Katharina Voigt.

Anne Teresa de Keersmaekers zeichnerische Studien zur Geometrie der Räume und der Verortung der Bewegung im Raum zeigen Aspekte dieser Vernetzung und Ausdehnung im Raum. Das Lineament der Zeichnungen findet sich im darüber liegenden Geschoss als Ornament schwarzer und goldener Linien auf dem Boden der Ausstellungsräume wieder und zeichnet die Geometrie der Sicht- und Wegebeziehungen der Architektur nach. Sie bilden die erste und abstrakteste Schicht, die den Räumen des Obergeschosses Bewegungen einschreibt. Die Linien laden dazu ein ihnen nachzugehen, ihnen mit dem Blick zu folgen oder sie abzuschreiten. Mal erschienen sie als Leitlinie, der es zu folgen gilt, mal als Grenze, die zu übertreten ein kurzes Innehalten oder Zögern auslöst.

Die zwölf Tänzer folgen dem Geflecht dieser Linien. Mit ihren Formationen und Bewegungen im Raum ergänzen, verdichten oder konterkarieren sie diese vorgezeichnete Struktur mit immer wieder wechselnden Konstellationen im Raum. Die Tänzer schwärmen durch die Räume und lassen an die eingangs betrachteten Flugformationen der Stare zurückdenken. Auch sie schwärmen und schweifen durch den Raum und finden sich zu wechselnden Konstellationen zusammen. Wenn alle Tänzer der gemeinsamen Richtung folgen, im Kreis gehen oder rennen, entsteht mitunter der Eindruck, als werde der gesamte Raum in Bewegung versetzt, so als würde ihre Bewegung – einem Karussell gleich – den gesamten Raum anschieben und um seine eigene Mittelachse verdrehen. Dieser Dynamik stehen Momente der Ruhe und der stark reduzierten Bewegung gegenüber.

Einzelne Tänzer markieren bestimmte Positionen im Raum, die sie einnehmen und an denen sie durch präzise gesetzte Gesten entweder Haltungen und Bewegungen der Skulpturen aus der Ausstellung aufgreifen oder mit den Bewegungen anderer Tänzer oder mit dem Raum in Beziehung treten, sodass sich auch diese singulären Positionen in ein übergeordnetes Gefüge eingliedern. Im Bewegungsmaterial der Tänzer klingen Figuren, Haltungen und Gesten an, die an Darstellungen der kirchlichen Kunst erinnern und die Tänzer als Verkörperungen der biblischen zwölf Apostel erscheinen lassen. Es ergeben sich wechselnde Konstellationen der Tänzer, welche die Geometrie der in den Raum gezeichneten Linien aufgreifen. Die Wechselbeziehungen zwischen den Tänzern und die Zwischenräume der Körper sowie deren Beziehung zur Architektur thematisieren ebenfalls diese Geometrie und die mathematischen Folgen, welche die dem Lineament zugrundeliegende Logik bilden.

Die Bezüge zu unterschiedlichen Richtungen im Raum folgen nicht nur den auf den Boden gezeichneten Linien, sondern betreffen auch die dritte, räumliche Dimension: Die Richtungen im Raum verändern sich; die Vertikale oder Horizontale verschieben sich entlang der Bewegungen der Tänzer. Durch ihre Ausrichtung im Raum werden Wand, Boden und Decke manchmal ihrer räumlichen Zuordnung enthoben; die Tänzer schreiten die Wände entlang, erheben sich über den Boden oder nehmen so stark Bezug zur Raumdecke, dass die vertikale Ausrichtung der Körper gegenüber allen anderen Richtungen im Raum dominiert. Dabei schaffen die Körper der Tänzer mal Ankerpunkte im Raum, bilden einen Fokus und bringen damit die Bewegung im Raum zur Ruhe, oder sie schreiben der Architektur die Dynamik ihrer Bewegung ein und erwecken den Eindruck, als würden sie den Raum durch die Bewegung ihrer Körper in Bewegung versetzen.

In einer Sequenz finden sich alle zwölf Tänzer im zentralen Raum ein – in dem auch die auf den Boden gezeichneten Linien zusammenlaufen und deren Kreuzung im Zentrum des Raumes einen Fünfstern ergibt. Die Tänzer stehen nach innen gewandt im Kreis, wo sie gemeinsam unterschiedliche Gesten der kirchlichen Kunst aufgreifen, die ihre Wahrnehmung als Repräsentanten der zwölf Apostel verstärken. Den Gesten ihrer Arme mit dem Blick folgend, wenden sie sich entlang des Kreises mal zur rechten, mal zur linken Seite. Die Gesten werden jedoch fast ausschließlich mit dem Oberkörper geformt, sodass die Position der Körper im Raum gleich bleibt und sich lediglich innerhalb des Kreises eine leichte Torsion in die eine oder in die andere Richtung ergibt, wenn die Tänzer den Oberkörper nach links oder rechts drehen. Nachdem die Form des Kreises über vielzählige Gesten hinweg etabliert ist, verändert am Ende der Sequenz ein gemeinsames Neigen aller Körper in einer Richtung die Wahrnehmung grundlegend und erscheint als ein Shiften des Raumes. Indem die Tänzer nach dem längeren aufrechten Stehen nun aus der Senkrechten heraus kippen, entsteht der Eindruck, als verschiebe sich insgesamt die Richtung im Raum und als kippte der gesamte Raum, den Tänzern folgend, in eine Richtung. Die verschobene Konstellation der Tänzer erweckt den Eindruck, als hätten sich nicht nur die Tänzer sondern auch der Raum bewegt.





Sasha Waltz & Guests, Terry Riley:  
»In C«, 2021  
Fotos: Yanina Isla.



## BEGEGNUNGEN UND ZWISCHENRÄUME

Das von Sasha Waltz choreografierte Stück »In C«, uraufgeführt 2021, basiert auf der gleichnamigen Komposition von Terry Riley. Während es in dem Musikstück dreiundfünfzig musikalische Phrasen sind, deren Abfolge frei von den Musiker:innen gestaltet werden kann und deren Interpretation nicht an festgelegte Musikinstrumente gebunden ist, so sind es auch in der choreografischen Adaption von *Sasha Waltz & Guests* dreiundfünfzig choreografische Sequenzen, die von den Tänzer:innen individuell aneinander gefügt und räumlich arrangiert werden. Dabei entwickelt sich das Stück kontinuierlich weiter, da es zwar möglich ist die choreografischen Sequenzen zu wiederholen oder zu überspringen, nicht aber zu vorangegangenen zurückzukehren. Als Bühnenstück thematisiert »In C« insbesondere abstrakte Aspekte des Raumes; Ausrichtung, Raumgreifen, Bezug nehmen auf unterschiedliche Richtungen im Raum, nach vorne, hinten und in der Diagonalen, unterschiedliche räumliche Konstellationen der Tänzer:innen, die gemeinsam die gleiche Sequenz aufgreifen, durch synchrone Bewegungen miteinander verbunden sind und doch nicht zwingend bewusst in räumlicher oder tänzerischer Beziehung miteinander stehen. Neben den choreografischen Sequenzen durchziehen raumbezogene Scores die Gesamtstruktur der Choreographie und geben vor, in welcher Beziehung zum umgebenden Raum oder der räumlichen Ausrichtung der Körper bestimmte Phrasen der Choreografie zu positionieren sind. So ergeben sich im Bühnenraum wechselnde Konstellationen und zwischenräumliche Beziehungen der Tänzer:innenkörper.

In dieser Weise bilden die Tänzer:innen einen räumlich erstreckten *Social Body* der sich - bestimmten Gesetzmäßigkeiten und choreografischen Systematiken folgend - stetig verändert. Die vorgegebenen Phrasen sowie die Weise wie die Tänzer:innen aufeinander reagieren verschränken sich zu vielfältigen Weisen des In-Beziehung-Tretens und bedürften des ausgeprägten Aufmerksamkeit und des bewussten Auf-einander-Achtens. Die räumliche Ausdehnung der gesamten Konstellation, die Zwischenräume der Körper und die Weise wie die Tänzer:innen auf einander Bezug nehmen, werden im Tanz ausgehandelt: »How much space do you take or give to others?«, »How can you follow others, yet give new impulses?«, »How to give in and lead at the same time?«, so die choreografischen Leitfragen.<sup>927</sup>

Sasha Waltz nutzt diese choreografische Grundstruktur, um durch diese mit dem öffentlichen oder architektonischen Raum in Beziehung zu treten. Als offene choreografische Partitur sind die einzelnen Phrasen nicht nur für das mit einander in Beziehung treten der Tänzer:innen adaptierbar, sondern können in dieser Weise auch auf die Wechselbeziehung mit dem umgebenden Raum der Architektur oder Stadt in Relation gebracht werden. So war »In C - Pop Up Neue Nationalgalerie« ein in-situ Projekt von *Sasha Waltz & Guests*, das sich maßgeblichen ortsspezifischen Arbeiten der Dialoge-Projekte unterschied, da es hier nicht um die tänzerische

---

<sup>927</sup> Sasha Waltz & Guests: »In C«, Trailer, »Über das Projekt«, online: [https://vimeo.com/683780397?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=2424005](https://vimeo.com/683780397?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=2424005), abgerufen 30.04.2023.



Sasha Waltz & Guests, Terry Riley  
»In C - Marler Partitur«, 2022  
Fotos: Sebastian Bolesch.

Exploration und Raumforschung ging, sondern um ein Einschreiben des choreografischen Materials in die architektonischen Gegebenheiten des Ortes. Die Weise wie die Tänzer:innen miteinander in Beziehung treten und ihr intensives Aufeinander-Reagieren in dieser Mischung aus vorgegebener Choreografie und improvisatorischer Adaption weiten sich mit dem Einwirken der Choreografie in die Gegebenheiten des architektonischen Raums auf diesen aus: Auch die Bezugnahme auf die architektonischen Elemente, der Umgang mit den Charakteristiken des Ortes, das Aufgreifen unterschiedlicher architektonischer Themen des Ortes werden in den Tanz integriert. Der *Social Body* wird auf das umgebende System ausgeweitet, sodass die Zwischenräume der Tänzer:innen untereinander sowie jene, die sich zwischen ihnen und der Architektur ergeben gleich behandelt werden.

Die Wechselbeziehung der Tänzer:innen - miteinander und mit dem umgebenden Raum - zusätzlich zu erweitern, ist Thema der weiteren in-situ Adaption des choreografischen Materials von »In C«, die Sasha Waltz mit »In C - Marler Partitur« realisiert: Hier sind neben den Tänzer:innen der Compagnie zahlreiche Personen aus Marl beteiligt, die aus der choreografischen Partitur von »In C« ausgewählte Phrasen zu an verschiedenen Orten in der Stadt platzierten Choreografien zusammenfügen. Aus der Begegnung der Tänzer:innen der Compagnie mit den Menschen vor Ort entsteht so eine tänzerische Zusammenarbeit, die auf dem choreografischen Material von »In C« basiert, dieses mit den Gegebenheiten des Ortes in Beziehung bringt und durch die Wechselbeziehung der unterschiedlichen Akteur:innen und Räume durch vielfältige weitere Ebenen verdichtet. Das Einschreiben der choreografischen Partitur in die Stadt bringt Menschen verschiedener Erfahrungshintergründe zusammen und bietet Gelegenheit für eine explorative und tänzerische Auseinandersetzung mit dem Stadtraum, die doch durch das vorgegebene choreografische Material strukturiert und zusammengebunden ist.

Der Aspekt der Wissensweitergabe bildet dabei eine weitere Komponente des *Social Body*: Durch die Öffnung des tänzerischen Prozesses und das Ermöglichen der Teilhabe am choreografischen Material wird ein involviertes Teil-Werden der Performance ermöglicht. *Sasha Waltz & Guests* gehen mit der ortsspezifischen Adaption von »In C« Fragen nach dem Schaffen vielfältiger Anknüpfungspunkte für die Teilhabe am Tanz nach: »How can we rethink artistic production?«, »How can we open the arts for everyone to participate?«, »How can we encounter each other in our communities?«<sup>928</sup> Wie also können choreografische Arbeitsweisen genutzt werden, um die Wechselbeziehung von Körper und Stadt zu vertiefen? Wie können choreografische Prozesse dahingehend geöffnet werden, dass sie auch für Laien andere Zugänge als die Zuschauer:innenrolle eröffnen? Wie kann der erweiterte *Social Body* der Körper und der sie umgebenden Umwelt durch choreografische und tänzerische Arbeitsweisen erweitert, erlebt und gelebt werden?

---

<sup>928</sup> Sasha Waltz & Guests: »In C«, Trailer, »Über das Projekt«, online: [https://vimeo.com/683780397?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=2424005](https://vimeo.com/683780397?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=2424005), abgerufen 30.04.2023.



### III.2.4 Body of Knowledge

»Die Körper kreuzen sich, streifen sich, drücken sich, verflechten sich oder verletzen sich: Je mehr Zeichen sie einander geben, desto weniger kann ein bestimmter Sinn die Signale, Sendungen, Mitteilungen abdecken. Die Körper machen Sinn jenseits des Sinns. Sie sind eine Überspannung des Sinns. Deshalb scheint ein Körper seinen Sinn nur dann zu fassen, wenn er tot ist, erstarrt. Daher kommt es, dass wir den Körper als Grab der Seele auslegen. In Wirklichkeit hört der Körper nie auf, sich zu rühren. Der Tod lässt die Bewegung erstarren, die allmählich verebbt und sich nicht mehr rührt. Der Körper ist das Bewegte der Seele.«<sup>929</sup>

Der sinnliche Körper bildet gewissermaßen die Ausgangslage für alle vorbeschriebenen Perspektiven des Körpers: Ohne die Sinnlichkeit des Erlebens und Empfindens wären wir nicht imstande uns wahrnehmend in der Welt wiederzuerkennen, unseren Körper selbst in der Welt wahrzunehmen oder anderen empathisch zu begegnen. Er bildet die Voraussetzung für unsere Fähigkeit wahrzunehmen, uns selbst und unsere Umgebung zu spüren. Er ermöglicht es uns, uns unserer selbst, anderer Körper und der Welt gewahr zu werden und unsere Intensionen, Eindrücke und Vorstellungen zu erleben, auszudrücken und zu vermitteln.

Der Körper ist Wissensträger: ein wissender Körper, der die Informationen und Regungen seiner Umgebung spürt und aufnimmt, ein Ort der Verkörperung des Wahrgenommenen, der Erinnerung und der Vorstellung. Vernetzt mit anderen Körper, mit ihnen im Austausch und Zusammenwirken, ist er Teil eines übergeordneten Wissenskörpers, der seinerseits einen Fundus aller Erfahrung, Wahrnehmung und Erinnerung, des Wissens, der Vorstellungskraft und der Kreativität bildet. Dabei handelt es sich um ein konkretes und verkörpertes kollektives Gedächtnis der Körper. Das Hervorheben der Verkörperung von Wissen betont die Relevanz des Körpers, als notwendige Voraussetzung und integraler Bestandteil der Wissenskstitution. Der Körper ist Medium für das Aufnehmen, Bewahren und Hervorbringen von Wissen.

Wenngleich im Laufe der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte der Körper immer wieder als für das Denken hinderlich und dem Geist entgegenstehend aufgefasst wurde, so machen doch gerade jene Wissensformen, die in einer rein geistigen Wissensvorstellung unerklärlich erscheinen, deutlich, dass dem Körper ein besonderes Wissen eigen ist. Dieses zeigt sich dem Körper, wird das mit dem Körper erlebt und durch den Körper – unvermittelt und nicht-sprachlich – zum Ausdruck gebracht. Gerade implizite Wissensformen sind auf den Körper angewiesen, beziehungsweise sind untrennbar mit ihrer Verkörperung und Verortung im Körper verbunden. Dieses dem Körper eigene Wissen ist zentral für die ästhetischen Praktiken und das Gestalten. So ist einerseits das Sammeln von Erfahrungen und Wahrnehmungen, die eine Antizipation und Vorstellung des Künftigen im Entwurfsprozess überhaupt erst möglich machen, an das sinnliche Erleben des Körpers und sein Bewahren dieses Wissens in der Verkörperung der Erinnerung Voraussetzung für die Fähigkeit zur Kreativität und Gestaltung gebunden, während andererseits das Gestalten ästhetischer Episteme und Artefakte ebenfalls auf den Körper angewiesen und zumeist durch diesen in Körperpraktiken hervorgebracht wird. Das gilt insbesondere im Fall handgemachter Artefakte, aber bis zu einem gewissen Grad auch für digitalisierte Praktiken, da diese ebenfalls auf das verkörperte Wissen als Vorstellungsgrundlage angewiesen sind und ihrerseits nicht ohne Körperpraktiken und Werkzeuge der Körper hervorgebracht werden können.

Die Werk Tätigkeit des entwerfenden und gestaltenden Schaffens und des Fertigen der Artefakte des Entwurfsprozesses ebenso wie der eigentlichen Bauwerke sind sämtlich an den menschlichen Körper gebundene Prozesse der Architekturdiziplin, die auf dem Wissen des Körpers – insbesondere den impliziten Wissensformen – fußen und durch den Körper befördert, hervorgebracht und durch Praktiken und Werk Tätigkeiten der Körper hergestellt werden. Hierin klingt der, in der Architekturgeschichte immer wieder herangezogene Begriff der Poetik oder *Poiesis* an, die nach Aristoteles Definition gewissermaßen die

<sup>929</sup> Nancy, Jean-Luc: »Indiz 27«, 2017 [2000], S. 15.

Denkbewegungen des Körpers, nämlich das handelnde Hervorbringen, Herstellen und Werk tätig-Sein beschreibt:

»In seiner Metaphysik definiert Aristoteles ›poiesis‹ als einen an ›noiesis‹ anschließenden Akt: ›Das Werden und die Bewegung heißen teils Denken (noiesis), teils Werk tätigkeit (poiesis); nämlich die vom Prinzip und der Form ausgehende Bewegung Denken, dagegen diejenige, welche von dem ausgeht, was für das Denken das Letzte ist, heißt Werk tätigkeit.‹ So entsteht ›z. B. das Haus aus einem Haus im Geiste des Künstlers‹. Für Aristoteles ist das Bauen [...] somit auch ein typisch poetisches Schaffen.«<sup>930</sup>

Die *Poiesis* durchzieht alle Bereiche der Architekturdisziplin; das Hervorbringen der Vorstellung im Geiste mit der ersten Idee, die Werk tätigkeit mit unterschiedlichen Werkzeugen, Techniken und Medien des Entwurfsprozesses sowie die handwerkliche Realisierung und Fertigung, das Herstellen und Bauen. Sie alle machen sich am Körper, an dem ihm eigenen impliziten Wissen und an den Körperpraktiken der *Poiesis* fest. Dabei wird der Hand besondere Bedeutung beigemessen, da sie einerseits Sensorium der Tasterfahrung und des wörtlichen *Begreifens* ist und andererseits Werkzeug, Verkörperung und Medium ästhetischer Praktiken und des poetischen Schaffens – im unvermittelten Ausdruck von Gesten und Gebärden sowie in vermittelten Ausdrucksweisen, wie der Skizze, der Zeichnung, der Malerei, des Plastizierens, der Bildhauerei, des Modellbaus, des Kunstschaffens im Allgemeinen sowie des Bauens im Maßstab der Architektur und Stadt. Es ist ein Wissen der Hände oder »Denken mit den Händen«, wie es der schweizerische Designer Willy Guhl in seiner Gestaltungs- und Lehrtätigkeit praktiziert.<sup>931</sup> Das inhaltliche Begreifen, das zwar oft als geistiger Kognitionsprozess aufgefasst wird, ist stets in den Phänomenen der Taktilität begründet und mit der Erfahrung der physischen Berührung oder dem sinnlichen Eindruck des Berührt-Seins verbunden. »Nicht das Bewusstsein berührt oder tastet, sondern die Hand, die nach Kant ›das äußere Gehirn des Menschen‹ ist«, so Maurice Merleau-Ponty.<sup>932</sup> Im Sinne der Ganzheitlichkeit des verkörperten und multisensoriellen Erlebens ist es nicht nur die Hand sondern der gesamte Körper, der mit der Welt in sinnlicher Wechselbeziehung steht und mit dieser durch Empfindungen und »Empfindnisse« verbunden ist.<sup>933</sup> Das Wissen dieser Erfahrungen ist dem Körper eingeschrieben und wird durch ihn verkörpert – er ist Wissenskörper durch die Erfahrungen, Wahrnehmungen und Erkenntnisse, die in ihm bewahrt werden. Der Körper ist also Medium des Begreifens – im konkreten, physischen Sinne ebenso wie im übertragenen.

Dementsprechend steht der Körper auch am Anfang aller Prozesse der Architekturdisziplin: Architekturwahrnehmung, Architekturkonzeption, Entwurf und Gestaltung sowie Architekturschaffen, Planen und Bauen sind sämtlich untrennbar mit verkörperten Praktiken verbunden und auf den Körper – als Sensorium, Wissensspeicher, Medium oder Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodus – angewiesen. Um also die Kenntnisse der Architekturdisziplin präzisieren zu können – insbesondere jene, die in dem Bereich des impliziten Wissens angesiedelt sind – eröffnet der Körper vielfältige Zugänge für deren Vertiefen.

Wenngleich Einvernehmen darüber besteht, dass implizite Wissensformen von zentraler Bedeutung für die Architekturdisziplin sind, wird dem Körper als deren essenziellem Medium keineswegs eine vergleichbar zentrale Rolle zugewiesen, sondern das implizite Wissen wirft vielmehr weiterhin weitreichende Fragen für die Architekturdisziplin auf. Das Forschungsnetzwerk *TACK – Communities of Tacit Knowledge* geht diesen mit verschiedenen Projekten nach und thematisiert diese im Juni 2023 mit der Abschlusskonferenz »Tacit Knowledge in Architecture« und der dazugehörigen Ausstellung »Unausgesprochenes Wissen / Unspoken Knowledge / Le (savoir) non-dit« thematisiert werden. Im Ankündigungstext dieser Veranstaltungen heißt es:

»Tacit knowledge is a key characteristic of architecture culture. It plays a central role in the conception, design, construction and appropriation of buildings and cities.[...] Despite this central role that tacit knowledge assumes in architecture culture, our understanding of it remains limited. Research into tacit architectural knowledge has only recently gained momentum and its specificities still need further explo-

<sup>930</sup> Turnowsky, Jan: 1997.

<sup>931</sup> Ausstellung »Willy Guhl: Denken mit den Händen«, Museum für Gestaltung Zürich, 09.12.2022–26.03.2023, online: <https://museum-gestaltung.ch/de/ausstellung/willy-guhl/>, angerufen am 20.04.2023.

<sup>932</sup> Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: 1966 [1945], S. 366. Kant, Immanuel: Ohne Stellenangabe zitiert bei KATZ, a. a. O., S. 4, zit. n. Merleau-Ponty, Maurice: 1966 [1945], S. 366.

<sup>933</sup> Husserl, Edmund: 1952, S. 145f., zit. n. Böhme, Gernot: 2019, S. 27.

ration. Questions as: What are the roles of tacit knowledge in architecture culture?, How does it complement other forms of knowledge?, and how does it construct cooperative communities across disciplines? still await more nuanced answers.«<sup>934</sup>

*Tacit Knowledge* ist nicht ohne den Körper denkbar, da wie all das, was wir »mehr wissen, als wir zu sagen wissen«, <sup>935</sup> stets mit dem und durch den Körper wissen, der, wie Polanyi weiter sagt, »das grundlegende Instrument [ist], über das wir sämtliche intellektuellen oder praktischen Kenntnisse von der äußeren Welt gewinnen«. <sup>936</sup> Das heißt, sowohl ›noiesis‹ als auch ›poiesis‹ sind auf den Körper angewiesen und werden durch diesen verkörpert. Der *Body of Knowledge* – als wissender und kenntnisreicher Individualkörper sowie als kollektiver Wissenskörper aller gesammelten Wahrnehmungen, Erfahrungen, Kenntnisse und Einsichten, die den Körpern gemeinsam und damit zu einem die einzelnen Körper umspannenden Netzwerk eines übergeordneten *Body of Knowledge* verbunden sind – ist auf das Körper-Sein des Menschen angewiesen und dadurch sowohl mit der materiellen Welt als auch mit der sinnlichen sowie sinnhaften und sinngebenden Gedanken- und Ideenwelt verbunden.

In Bezug auf die Architektur heißt das, dass ein Vertiefen und Präzisieren des Körperwissens – also der Wahrnehmungs- und Ausdruckskenntnis der Körper sowie des Wissens über den Körper und des durch den Körper gesammelten, bewahrten, vergegenwärtigten und antizipierten sinnlichen Wissens – gleichsam ein Schärfen des architektonischen Wissens mit sich zieht. Denn je genauer wir die Architektur- und raumbezogenen Kenntnisse des Körpers kennen, umso präziser sind wir imstande die Architektur darauf aufbauend, also vom Körper her und »als zweiter Körper«, zu denken. <sup>937</sup> Mit ihren Überlegungen zu Architekturen und Räumen, welche die Genesung befördern, die Gesundheit oder kurative Begleitung von Menschen in unterschiedlichen Krankheits- oder Pflegesituationen unterstützen, haben Gemma Koppen und Tanja C. Vollmer es sich zur Aufgabe gemacht evidenzbasierte und explorative Aspekte des architektonischen Entwerfens zu verknüpfen und so Wege aufzuzeigen, die Architekturen grundsätzlich vom Körper her denken und als Körpererweiterung gestalten.

Die vorbeschriebenen Aspekte der »Körper in der Architektur« und der »Architektur der Körper« konstituieren eben diesen übergeordneten Wissenskörper und verdeutlichen in welchen vielfältigen Weisen der menschliche Körper als exemplarisch für die Gestaltung architektonischer Körper und Räume herangezogen werden kann.

Matthias Ballestrem und Tim Simon-Meyer haben mit der von ihnen herausgegebenen Publikation »From Body to Space« jüngst untersucht, wie Körper und Raum miteinander in Beziehung treten. Sie arbeiten anhand der zusammengestellten Beiträge exemplarische Zugänge des »Body as Access«, »Body as Reference« und »Body as Design Medium« heraus. <sup>938</sup> In dem namensgebenden Abschlusskapitel des Sammelbandes beschreiben sie anhand ausgewählter studentischer Arbeiten mögliche Arbeitsweisen, die den Körper als Ausgangspunkt des Entwerfens begreifen, »defining one's own body as the first point of departure and reference for architecture«. <sup>939</sup> Damit knüpfen sie, wie sie weiter ausführen, an die Tradition körperbasierter Konzepte an, wie sie sich in der deutschen Ästhetik Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den Werken von Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und August Schmarsow wiederfinden. <sup>940</sup> Diese haben seither auch in die Architekturtheorie hineingewirkt und sich nicht nur in den theoretischen Überlegungen und den Gestaltungskonzepten, sondern auch in der Architekturlehre niedergeschlagen; »body-centered approaches have entered architectural education, from Oskar Schlemmer's Bauhaus courses to Black Mountain College and Ciudad Abierta in Ritoque«. <sup>941</sup> Matthias Ballestrem und Tim Simon-Meyer arbeiten heraus, dass diese Impulse zur Intensivierung der Bezugnahme auf den Körper im zwanzigsten Jahrhundert in der Architekturdiziplin parallel zu Entwicklungen aller Disziplinen verlaufen, die sich insgesamt vermehrt dem Körper zuzuwenden:

<sup>934</sup> TACK Communities of Tacit Knowledge, online: <https://tacit-knowledge-architecture.com/event/exhibition-unausgesprochenes-wissen-unsspoken-knowledge-le-savoir-non-dit/>, abgerufen 20.04.2023.

<sup>935</sup> Polanyi, Michael: 2016 [1966], S. 14.

<sup>936</sup> Ebd., S. 23.

<sup>937</sup> Koppen, Gemma; Vollmer, Tanja C.: 2022.

<sup>938</sup> Ballestrem, Matthias; Simon-Meyer, Tim: 2022.

<sup>939</sup> Ebd., S. 128.

<sup>940</sup> Vgl. hierzu Ebd., S. 5.

<sup>941</sup> Ebd., S. 128.

»Both the research approaches of embodied theory and the perception psychology in recent decades have strengthened our understanding of the importance of the body as our first and most immediate mode of access to the living world. Ultimately, the change of focus from an object-centered to a relational understanding of architecture over the last years of so-called »spatial turn« suggests that a sensual interaction between body and built space should be given primacy in any approach to design.«<sup>942</sup>

Doch was heißt es im Einzelnen diese Relationalität von Körper und Architektur zu berücksichtigen und den Architekturentwurf von diesen ausgehend zu gestalten?

Zunächst einmal bedeutet es – wie in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt – die Vielfalt der Körpermodi und -perspektiven in ihrer Unterschiedlichkeit ernst zu nehmen und nicht nur den physischen Körper – als Vorbild, Maßstab oder Entsprechung – der Architektur zugrunde zu legen, sondern auch den Leib, als gelebten und lebendigen Körper, sowie das somatische Erleben des Körpers als Sensorium und Medium, die Aktuer:innenschaft der Körper oder die sozialen Dimensionen ihrer räumlichen und raumbezogenen Beziehungen auf die ihnen jeweils individuell entsprechenden Architekturpositionen hin zu befragen.

Während dem physischen Körper des Menschen der materielle architektonische Körper als Masse, Volumetrie oder Materialität des Bauwerks als Pendant entspricht, verlangen andere Dimensionen der Körper – wie in den vorangegangenen Ausführungen dargestellt – auch nach anderen Architekturkonzepten, die diesen als Äquivalent entsprechen oder als deren Pendant mit diesen in Resonanz treten. Der Physis des Körpers steht die Objektivität, Körperhaftigkeit und Materialität der Architektur gegenüber. Doch die weiteren Modi, Dimensionen und Perspektiven der Körper verlangen nach durchlässigeren, interaktiveren, agileren oder räumlicheren Entsprechungen in der Architektur.

Die Auseinandersetzung mit sinnlichen Qualitäten der Architektur wirft Fragen nach der Machart, der Räumlichkeit und der Atmosphäre der Architektur auf und lädt dazu ein, ihr Erleben ebenso zu befragen wie das eigene Handeln, Bewohnen und Sich-zu-eigen-Machen von Architekturen. Sich diesen Fragestellungen und ihrem Erkunden anzunehmen nimmt auf unterschiedliche Weisen des Körper-Seins und der Körpervorstellungen Bezug und resultiert – wenn die Architektur im Dialog mit diesen und als deren Kontext und Gehäuse gestaltet wird – in vielfältigen Architekturentwürfen, die sich auf unterschiedliche Weise zu diesen verhalten, sie aufgreifen, auf sie Bezug nehmen oder ihnen entsprechen. Eine solche Arbeitsweise befragt die Körper und die Sinnlichkeit der Verkörperung um davon ausgehend mit diesen in Resonanz stehende Architekturen zu entwerfen; »[it] is a commitment to the basic attitude that sees the architectural discipline's greatest effective power in a physical-sensual dimension«, wie Matthias Ballestrin und Tim Simon-Meyer es in Bezug auf ihre Entwurfslehre beschreiben.<sup>943</sup>

Der sinnliche, wahrnehmende und spürende Körper trifft auf architektonische Körper, die ihrerseits durchlässig sind; die ihn aufnehmen, beherbergen und schützen, umformen oder einhausen. Die den Körper – einem Gefäß vergleichbar – in sich aufnehmen und sich in räumlichen Gefügen und Sequenzen zu Abfolgen gestaffelter oder miteinander verschränkter Raumeindrücke und Atmosphären entwickeln. Es sind Architekturen, die sich durch die unterschiedlichen Nuancen und Facetten der sie konstituierenden Qualitäten, Charakteristiken und Phänomene auszeichnen und den Körper ihrerseits als Eindrücke, Wahrnehmungen, Empfindungen oder Erinnerungen und Assoziationen berühren und in ihm verkörpert werden.

So wie der Nolliplan mit einer zusätzlichen Detailierung gegenüber dem reinen Schwarzplan die Passagen, Raumzusammenhänge und architektonischen Qualitäten der innenräumlichen Fortsetzung der Stadträume in Gebäuden öffentlicher Nutzung offenbart, machen die Facetten des sinnlichen Erlebens und Wahrnehmens des Körpers – die leiblich-sinnliche Dimension der Architektur Erfahrung und Gestaltung – deutlich, dass auch der Körper weit mehr ist, als seine materielle Physis oder die Vorstellung einer abgeschlossenen, objektiven Körperlichkeit. Vielmehr verdeutlichen sie, dass die unterschiedlichen Körperdimensionen, -modi und -perspektiven ihrerseits mit entsprechenden Architektur- und Raumkonzepten verbunden sind und diese sich dadurch auszeichnen, dass auch die Körper raumhaltig oder raumbezogen, durchlässig und veränderlich sind. Das heißt auch, dass ein Zugrunde-Legen verschiedener Körperaspekte in je eigener Weise in die Architekturkonzeption hineinwirkt und dass menschlicher und archi-

---

<sup>942</sup> Ebd., S. 128.

<sup>943</sup> Ebd., S. 128.



tektonischer Körper, Leib und Raum, in vielfältigen Weisen mit einander in Beziehung treten. Je nach dem auf welche ihrer Seins-Weisen und Konzepte dabei Bezug genommen wird.

Zwischen der Gestik, den Gebärden und Bewegungen des Körpers und der Architektur als Gefäß, Gefüge und Raumsequenz die einen bestimmten Gestus zum Ausdruck bringen und durch diesen ihrerseits Bewegungsimpulse für die sie erlebenden Körper geben, bestehen beispielsweise unmittelbare Wechselbeziehungen.<sup>944</sup>

Wie menschliche und architektonische Körper und Räume miteinander in Beziehung treten und welche »Relationen der Körper« daran deutlich werden, ist Inhalt des nächsten gleichnamigen Teils.

---

<sup>944</sup> Vgl. hierzu: Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 132–133.



Alberto Burri: Cretto di Gibellina, 1984-1989.  
Fotos: Alfio Garozzo.

## KÖRPER UND RAUM

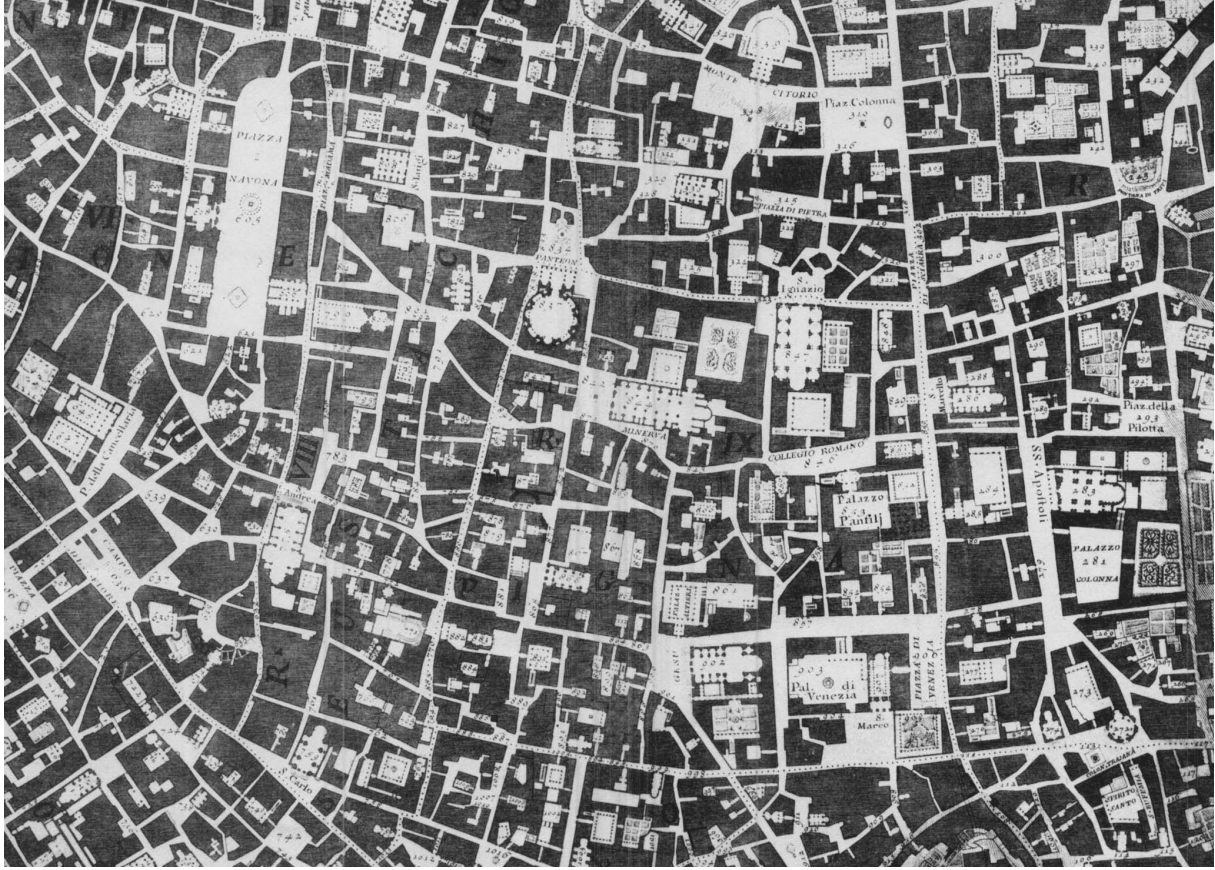
Die Wahrnehmung architektonischer Körper ist veränderlich und changiert zwischen materiellen, massiven Massekörpern und raumhaltigen, gefäßartigen Raumgefügen. Masse und Leere, Körper und Raum, konstituieren die Architektur gleichermaßen. Erst aus dem Zusammenspiel von Material und Freiraum ergibt sich das architektonische Gefüge, in dem sich die Materialität der architektonischen Elemente mit den sich dazwischen erstreckenden und aufspannenden Räumen abwechselt.

Neben dem eigentlichen Architekturmaßstab des eins zu eins findet sich dieses Wechselspiel von Körper und Raum auch im städtebaulichen Maßstab wieder, sofern hier nur zwischen umbautem und nicht-umbautem Raum, Bauwerk und Stadtraum, unterschieden wird. In dieser Betrachtungsweise, wie sie sich beispielsweise in der Darstellungsform des Schwarzplans niederschlägt, wird nur in Masse und Zwischenraum unterschieden.

Eine konkrete räumliche Erfahrung dieser ausschließlichen Zweiteilung in materielle Masse und Leerraum des Dazwischen bietet die von Alberto Burri entworfene und geschaffene »Cretto di Gibellina«. Diese architektonisch-skulpturale Nachformung der durch einen Ausbruch des Vesuvs zerstörten und teilweise verschütteten Stadt Gibellina.

Diese Abstraktion der zu massiven Betonformen zusammengefassten Gebäudeblöcke negiert die eigentliche Raumhaltigkeit der ursprünglichen Bauwerke und greift nur deren den Stadtraum begrenzenden Grundformen auf, während die innenräumliche Struktur vernachlässigt wird. Die architektonischen Körper werden hier zum Massiv zusammengefasst, das den vormaligen Stadtraum dahingehend gliedert, dass die Straßen, Gassen, Wege und Plätze in ihrer ursprünglichen Struktur erfahrbar werden, während die Architekturen in den massiven Betonkörpern zusammengefasst werden. Die Raumhaltigkeit und Gefäßartigkeit der Ursprungsarchitekturen wird erst anhand der ruinösen Überreste ehemaliger Gebäude deutlich, die in der Umgebung der Stadtskulptur daran erinnern, dass die Architekturen nicht nur den Raum der Stadt gliedern und als deren Zwischenraum strukturieren, sondern ihrerseits raumhaltig sind.

Alberto Burri hat in Gibellina die Stadtstruktur durch solitäre Betonausgüsse der Form der ehemaligen Gebäudeblöcke räumlich nachgeformt. Diese Nachbildung der Stadtstruktur macht die Erfahrung des Stadtraums als Zwischenraum der Gebäudevolumen besonders eindrücklich deutlich. Die einzigen Baukörper werden durch Massekörper ersetzt. Eine Erweiterung der Straßenräume und deren Fortsetzung im Innenraum der Gebäude entfallen hier. Die Tendenz, Stadträume als in die Masse der Stadt eingeschnittene Schluchten aufzufassen, findet eine Entsprechung in der gebauten Realität, während sie ansonsten nur eine Wahrnehmungsform von Stadt ist, wobei die Innenräume der Bauwerke eigentlich eine Kontinuität der nicht überbauten Stadträume bilden.



Giovanni Battista Nolli: Nuova Pianta di Roma, Ausschnitt, 1748.  
online: [https://www.lib.berkeley.edu/EART/maps/nolli\\_06.jpg](https://www.lib.berkeley.edu/EART/maps/nolli_06.jpg), abgerufen am 20.04.2023.

Diese Verschränkung von Stadt- und Innenraum, von öffentlichem und architektonischem Raum, welche die eigentliche Raumrealität von Stadt bildet, zeigt sich in der Baugeschichte besonders deutlich anhand der von Giovanni Battista Nolli entwickelten *Nuova Pianta di Roma* aus dem Jahr 1748. Hier zeigt Nolli die Fortsetzung des Stadtraums im Inneren öffentlicher Gebäude. Diese erscheinen in der Plangrafik gewissermaßen als Schwellenräume zwischen den Freiräumen der Straßen und Plätze und der geschwärzt dargestellten Volumetrie der sonstigen Gebäude.

Zwischen Masse und Raum der Stadt zeigt sich hier ein Geflecht der öffentlich zugänglichen Innenräume. Palazzi und Kirchen bilden in ihrer Volumetrie eine Entsprechung der Aufweitungen und Plätze im Stadtraum. Die Architekturen sind hier nicht länger bloß den Stadtraum gliedernde Volumen, sondern werden ihrerseits als Raumhaltig erkennbar. Gefäßen gleich bergen sie in ihrem Inneren Räume, die durch Schwellen und Öffnungen mit dem Stadtraum verbunden sind. Innen und Außen fließen ineinander und das Gewebe der Stadt ist demzufolge nicht nur eine Abwechslung von Masse und Raum, sondern ein komplex verschränktes Gefüge unterschiedlich stark umschlossener oder geöffneter Räume.

In dieser Auffassung entsprechen die architektonischen Körper nicht nur der Materialität und Physis des menschlichen Körpers, sondern sind diesem in Bezug auf seine Durchlässigkeit, sein In-Beziehung-Sein mit der Umwelt und die Kontinuität von Umraum und Innenraum.



Francesca Torzo:  
Konzeptmodell Raumtypologien  
Z33 - huis voor actuele kunst, Hasselt, 2011-2019.

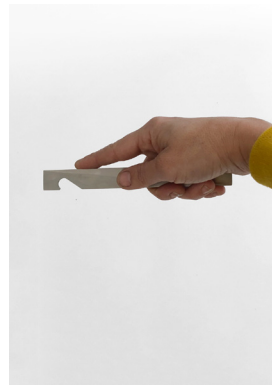
## GEFÄSS UND GEFÜGE

Der menschliche Körper als Medium des Eindrucks und des Ausdrucks, als Behältnis des Erlebten, der Erfahrung und Erinnerung, findet eine Entsprechung in der Vorstellung von architektonischen Körpern als Gefäße. Francesca Torzo hat diese Idee des raumhaltigen, architektonischen Gefäßes zum Ausgangspunkt für ihren Entwurf des *Z33 - huis voor aktuele kunst* in Hasselt gemacht:

Jeder Raum des Erweiterungsbaus des Museums ist als ein räumliches Gefäß entworfen, das bestimmte Charakteristiken dieses Raumes umschließt und beherbergt. An diesen Gedanken anschließend ist ein Konzeptmodell dieses Hauses aus keramischen Gefäßen gefertigt; jeder Raum als ein Gefäß. Diese sind - ebenso wie es für Behältnisse und Gefäße charakteristisch ist - je aus einem Boden und diesen allseitig umschließenden Wänden geformt. Das Gefüge dieser Gefäße entspricht dem architektonischen Gefüge der Architektur. Dass den Gefäßen ein oberer Abschluss und Deckel fehlt, mag damit zusammenhängen, dass auch im eigentlichen Gebäude der gefäßartige Charakter der Räume sich insbesondere an der Ausformung von Wand und Boden festmacht, während das gesamte Gefüge von einer durchgehenden Decke überspannt wird.

Die einzelnen Räume unterschieden sich grundlegend voneinander. Manche sind schlank, schmal oder hoch, andere weit, wieder andere gedrungen oder kompakt. In den Gefäßen finden sich mitunter architekturräumliche Typologien wieder, wie der Turm, die Brücke, der Saal oder das Passstück. Sie sind jeweils gemacht, um einen bestimmten Raum in seinen charakteristischen Eigenheiten zu umschließen. Das Gefüge dieser Raumgefäße ergibt sich aus der sie durchziehenden Sequenz, die anhand der unterschiedlichen Öffnungen der einzelnen Räume bereits bei der Betrachtung der einzelnen Gefäße deutlich wird: Eines verlangt über Eck nach einer Verbindung mit zwei weiteren Räumen oder ein anderes ist weitgehend geschlossen und öffnet sich erst im darüber liegenden Geschoss für eine Anknüpfung Gelegenheit, während ein weiteres durch eine niedrige, untere Öffnung mit dem Gefüge verknüpft ist und sich darüber ein hoher, allseitig geschlossener Raum eröffnet.

In diesem Sinne sind sie nicht nur in Bezug auf ihre Machart und Konzeption Gefäßen ähnlich, sondern entsprechen dem Gefäßcharakter der wahrnehmenden Körper insofern, als sie archetypische Raumtypologien aufgreifen und damit sehr konkrete Anhaltspunkte für das eigene assoziative Anknüpfen bilden. Turmartige, saalartige, brückenähnliche oder von Weite geprägte Räume unserer Erfahrung klingen in der Erfahrung dieser Raumgefäße an und integrieren so die Medialität des Körpers insofern aktiv in die Architektur Erfahrung, als dass sie individuelle Anknüpfungsmöglichkeiten bestärken und es erlauben die eigene Erfahrung mit dem Erleben dieser Architektur in Verbindung zu bringen. Das Gefüge der unterschiedlichen Raumcharaktere stellt ihre verschiedenen Facetten besonders heraus, doch gerade durch die Möglichkeit die einzelnen Räume auch mit der eigenen Raumerfahrung und Erinnerung zu verbinden, sind sie nicht nur Teil dieses Gefüges, sondern zeichnen sich insbesondere durch ihre jeweilige Eigenständigkeit aus.



Francesca Torzo:

»p10 - maniera cavalluccio«, Flaschenöffner, Entwurf für Maniera, 2018.

Foto: Francesca Torzo (oben).

»p11 - maniera pesto«, Mörser, Entwurf für Maniera, 2020. Foto: Julia Nahmani (unten).



## GESTE UND GESTUS

Der Körper als Medium des Erlebens bildet ebenso den Wissensfundus für den kreativen Prozess des Entwerfens. Aus der Erfahrung seiner Eindrücke schöpfen wir in assoziativen und erfinderischen Prozessen der Konzeption. Es ist dabei bemerkenswert, dass dem Körper selbst ein Ausdruckspotenzial eigen ist, das ermöglicht nachzuvollziehen, wie das Aufgenommene verkörpert und das Intendierte ausgedrückt wird.

Geste und Gestus bedingen einander. Das heißt, der Gestus der gebauten Umwelt und der Objekte, die uns umgeben wirkt auf den Körper ein, der gestisch darauf reagiert: Eine bestimmte Oberfläche oder Materialität lädt zu einer bestimmten Berührungsweise ein, ein Objekt oder Gegenstand induziert eine spezifische Weise, wie er ergriffen, bewegt, bedient oder genutzt wird oder der gestische Impuls der Architektur findet eine Entsprechung in der damit korrespondierenden Körperhaltung oder -empfindung. Wir erleben den Körper im Raum als beengt, bedrückt, beschränkt oder als erleichtert, aufstrebend, leicht, zur Bewegung angeregt und so weiter. Dieser Prozess lässt sich umkehren: Ausgehend vom verkörperten Empfinden und den Gesten seines Ausdrückens lässt sich entwerfen.

Die Serie der Möbelstücke und Gegenstände, welche die Architektin Francesca Torzo für *Maniera* entworfen hat, macht das besonders deutlich. Neben vielen anderen Objekten hat sie einen Mörser und einen Flaschenöffner entworfen, deren Gestaltung jeweils den Anfang in der Konzeption einer bestimmten, durch sie evozierten Bewegungsfolge nimmt. Francesca Torzo selbst beschreibt es als ihr Anliegen die lebendige Begegnung mit den Objekten unseres Alltags wertzuschätzen und mit ihren Objekt-Entwürfen Anreiz für eben diese Form des In-Beziehung-Tretens mit den Dingen um uns herum zu initiieren:

»The way in that we move, touch, use, or better said, live objects and spaces, speaks about who we are - and who we are is a layered certification of time.«<sup>945</sup>

Eben diese unterschiedlichen Bewegungen, Berührungen und Begegnungen entwirft sie. Der Mörser - bestehend aus einem flachen und einem runden Mahlstein - spricht unterschiedliche Aspekte der Berührung an. Der runde Mahlstein, ist leicht wie ein Kreisel geformt und lädt dadurch unmittelbar dazu ein ihn zum Rotieren zu bringen, während die glatte Oberfläche des Steins zur Berührung auffordert. Das Objekt initiiert so die Bewegungen, die für seine Nutzung notwendig sind. Auch die flache steinerne Schale, die dem Mörserstein als Mahlfläche dient, umformt dies Bewegungen und Gesten des Gebrauchs, indem die leicht ange-raute Fläche das Mahlen erleichtert und eine leichte Aufkantung die Fläche - und damit die Rotationsbewegungen des Mahlsteins - begrenzt.

---

<sup>945</sup> Torzo, Francesca: »Gestures. These Are Only Hints and Guesses. A Project for Maniera«, Lecture, August 12, 2021, *The Architecture Foundation, 100 Days Studio*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=AiePIoB25BM>, abgerufen am 04.06.2023.

Ebenfalls aus der Bewegung heraus hat Francesca Torzo einen Flaschenöffner entwickelt. Dabei stand am Anfang des Entwurfsprozesses die choreografische Konzeption der Bewegungsfolge des Öffnens. Sie beschreibt es als ihr Anliegen, dass sich die Bewegung aus dem Handgelenk entwickeln möge und nicht – wie bei den meisten Flaschenöffnern – aus dem Ellenbogen. Auch hebt sie hervor, dass es ihr wichtig war, dass die Bewegungsrichtung eher jener des Herunterdrückens einer Türklinke oder des Drehens eines Türknaufs entspreche, als jener der meisten üblichen Kronkorken-Öffner. Dementsprechend ist der Flaschenöffner so geformt, dass er eben diesen Bewegungsablauf vorgibt. Es ist gewissermaßen ein choreografisches Objekt, das eine bestimmte Haltung, Gestik und Bewegung vorgibt.

Was sich hier am Beispiel kleinmaßstäblicher Objekte und Werkzeuge zeigt kann ebenfalls auf den Architekturmaßstab übertragen werden. Auch hier kann die Gestik des Körpers Aufschluss darüber geben, welcher gestischen Entsprechungen der Architektur es bedarf, um diesen zu entsprechen.<sup>946</sup>

---

<sup>946</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 115-160.

Außerdem IV.1 ARCHITEKTONISCHES UND CHOREOGRAFISCHES DENKEN IN BEZIEHUNG.

#### IV. RELATIONEN DER KÖRPER

Die Relationen der Körper zu anderen Körpern und zum Raum sind ebenso vielfältig wie die unterschiedlichen Dimensionen und Perspektiven des Körpers selbst. Anschließend an das bisherige Herausstellen der Konzepte des Körper-Seins und der mit ihnen jeweils verbundenen Weltzugänge befragt dieser Teil die Körper in Bezug auf ihr In-Beziehung-Treten mit der Welt und ihre sich daraus ergebenden Relationen. Während im letzten Teil die abstrakten Konzepte des Körper-Seins und der mit unterschiedlichen Modi und Körperkonzepten verbundenen Perspektiven im Vordergrund standen und diese anhand exemplarischer Aspekte ihres In-Beziehung-Tretens an konkreten Beispielen festgemacht wurden, wird in diesem Teil der Frage nachgegangen, *wie* Körper in Relation treten.

Der auf das lateinische ›relatio‹ zurückgehende Begriff der Relation beschreibt einerseits die ›Beziehung, in der sich [zwei] Dinge, Gegebenheiten, Begriffe vergleichen lassen oder [wechselseitig] bedingen‹ sowie deren ›Verhältnis‹<sup>947</sup> und war andererseits sprachgeschichtlich als ›(amtlicher) Bericht, Berichterstattung‹, mhd. relation ›Berichterstattung (über die Erledigung eines Auftrages), Augenzeugenbericht, Vortrag, Nachricht, Erzählung, amtlicher Bericht, Gutachten‹ gebräuchlich und ging damit auf das lateinische ›referre (relātum)‹ zurück, das ›zurückbringen, auf etw. zurückführen, beziehen, nach etw. beurteilen‹ bedeutet.<sup>948</sup> Wenngleich letztere Definition veraltet ist, so bildet sie doch einen Referenzpunkt für den sprachlichen Charakter dieses Teils, in dem es darum geht, in deskriptiver Weise tänzerische Arbeitsweisen in Bezug auf die Relationen der Körper – mit anderen Körpern und dem Raum – herauszuarbeiten. Dabei gebe ich einerseits Einblick in meine eigene künstlerische Praxis im zeitgenössischen Tanz und betrachte andererseits die Relationen der Körper im Werk von *Sasha Waltz & Guests*. Der Blick richtet sich dabei – entsprechend der ersteren der voranstehenden Definitionen der Relation – auf das sich wechselseitige Bedingen der Körper und der Räume.

Anhand bestimmter Prinzipien des In-Beziehung-Tretens wird herausgearbeitet, wie räumliche Situationen und Architekturen impulsgebend für das Erleben und die Bewegung, die Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen der Körper – an sich und im Raum – sein können.

Das erste Unterkapitel befragt die Architektur in Bezug auf ihre Potenziale als Impulsgeberin für den Tanz: Was gibt die Architektur vor? Welche Bewegungssuggestionen und Impulse regt sie an, wie wirkt sie auf den Körper ein, wie spricht sie diesen an? Und in welcher Weise treten die Körper mit der Architektur in Beziehung? Zum Beispiel in Bezug auf ihre Tektonik und Struktur, ihre Materialität und die Textur ihrer Oberflächen, den Raum und die Raumzusammenhängen und Sequenzen, die Sozialität und die Aneignung ihrer Räume sowie das Handeln in ihren Räumen. Welche Aspekte der Architektur können verkörpert werden? Wie spricht sie den Körper an, welche Impulse gibt sie und in welcher Weise können diese aufgefasst und in der Bewegung, dem Ausdruck und den Gesten des Körpers aufgegriffen werden?

Da das Werk der Choreografin Sasha Waltz und der von ihr geleiteten Compagnie *Sasha Waltz & Guests* von zahllosen Relationen zum Raum durchdrungen ist – von dem Gründen und dem Zu-eigen-Machen unterschiedlicher Räume für den Tanz, über experimentelle Formate der in-situ Auseinandersetzung mit der Architektur unterschiedlicher (öffentlicher) Gebäude im Rahmen der Dialoge-Projekte, dem Kreieren eigenständiger Räume in den Produktionen und choreografischen Opern, durch den Tanz sowie mit Hilfe des Bühnenbildes, sowie in Bezug auf die privaten Räume der Tänzer:innen mit dem ›*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*‹ – gilt das zweite Teilkapitel ihrem Werk und insbesondere der Weise ihrer choreografischen Arbeit mit dem Raum. Hier werden die Wechselbeziehungen zwischen Architektur und Tanz am Beispiel des Wirkens und des Werkes von Sasha Waltz beschrieben und einige Aspekte ihres choreografischen Umgangs mit dem architektonischen Raum sowie den Räumen zwischen Körpern und dem Raumgreifen des Tanzes exemplarisch herausgearbeitet: Wie treten die Körper tänzerisch mit der Architektur in Relation? Welche Aspekte des Raumes greifen sie auf und wie gestalten sie die Zwischenräume des Körpers und der Architektur sowie der Körper untereinander?

<sup>947</sup> Begriffsdefinition laut Oxford Language, Google-Suche: Relation, online abgerufen am 01.05.2023.

<sup>948</sup> Etymologie laut Duden, online: <https://www.dwds.de/wb/Relation>, abgerufen am 01.05.2023.

Die Relationen der Körper werden nachfolgend in zwei verschiedenen Strängen herausgearbeitet:

Der erste Strang zeichnet meine eigene Auseinandersetzung nach und gibt Einblick darin, wie ich in der Architekturlehre sowie im Tätig-Sein in der künstlerischen und gestaltenden Praxis der Architektur, der Choreografie und des Tanzes den Relationen von Körper und Architektur nachgehe. Hier richtet sich der Blick auf ein Ausgehen von der Architektur beziehungsweise eine Bezugnahme auf die Architektur. Ich gebe Einblick in mögliche Arbeitsweisen der Integration somatischer Praktiken und des choreografischen Denkens aus dem Tanz in die Architekturdiziplin. Des Weiteren arbeite ich die Grundsätze für das Auf-fassen der Architektur als Impulsgeberin für den Tanz heraus. Hierbei ziehe ich die bereits beschriebenen, unterschiedlichen Perspektiven der Körper erneut heran und befrage, wie strukturelle, materielle oder sich aus der Lebensrealität der Aneignung und Nutzung ergebende Aspekte der Architektur in die ortsspezifische tänzerische Arbeitsweise einfließen können.

Insgesamt richtet sich in diesem Bearbeitungsstrang der Blick vordergründig auf den Prozess. Im Zentrum stehen Arbeitsweisen und Ziele, die mich in der Zusammenführung der Arbeitsweisen und des Wissens von Architektur und Tanz begleiten. Insbesondere im Hinblick auf die zu diesem Thema am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten gehaltenen Seminare ist es mir ein Anliegen, Einblick in die diesen zugrundeliegenden Fragestellungen zu geben und die Genese der Seminare und der Entwurfs- und Erkenntnisprozesse, die hier ausgehend vom Wissen des Körpers entwickelt wurden, zu reflektieren.

Anhand der eingeschobenen Wahrnehmungsbeobachtungen gebe ich im ersten Unterkapitel zu »Wahrnehmung und Resonanz« exemplarisch Einblick in ausgewählte Arbeiten aus den Seminaren, die das explizite Adressieren des Körper und seines Wissens in Architekturwahrnehmung und -entwurf thematisieren. Im zweiten bis vierten Unterkapitel sind es ausgewählte Projekte meiner eigenen künstlerischen Praxis als Tänzerin und Choreografin, deren Konzeption und Choreografie sämtlich in Kollaborationen mit Kolleg:innen aus dem Tanz entstanden sind und in denen ich – neben meiner eigenen Erfahrung im zeitgenössischen Tanz – stets meine persönliche Verankerung in der Architektur und meine Expertise architektonischen Denkens einbringe.

Im zweiten Argumentationsstrang richte ich den Blick auf Arbeitsweise und Werk von *Sasha Waltz & Guests* und beschreibe die darin zutage tretenden Körper- und Raumbeziehungen. Da ich hier – anders als bei meiner eigenen Tätigkeit in der Architekturlehre und der Praxis in Choreografie und Tanz – die Entstehungsprozesse und Arbeitsweisen nicht aus der persönlichen Erfahrung oder einem aktiven Eingebunden-Sein kenne, entfalte ich meine Beobachtungen hier stets ausgehend von den Ergebnissen dieser Arbeit.

Nach einer einführenden Zusammenfassung der Raum- und Architekturbezugnahmen von *Sasha Waltz* fokussiere ich meine Beobachtungen in den darauffolgenden auf die Dialoge-Projekte und stelle hier anhand ausgewählter Beispiele – Sequenzen oder bestimmte Momente des In-Dialog-Tretens mit unterschiedlichen Gebäuden und Räumen – die Prinzipien des In-Beziehung-Tretens heraus, die aus der Betrachtung dieser Arbeiten deutlich werden. Es handelt sich hierbei um ein Beschreiben dessen, wie die Tänzer:innen mit dem Raum in Beziehung treten; wie sie Aspekte oder Elemente der Architektur aufgreifen, wie sie mit der Materialität und Physis der Bauwerke – ähnlich wie mit einem anderen Tänzer:innenkörper – ein Partnering eingehen, oder wie die Räume der Körper und die Räume zwischen den Körpern der Tänzer:innen im Tanz ihrerseits Aspekte architektonischer Räume aufweisen.

Der Auseinandersetzung mit den Prinzipien des In-Dialog-Tretens und mit den ausgewählten Dialoge-Projekten vorangestellt ist die Auseinandersetzung mit der sinnlich-körperlichen Architekturvermittlung, die ebenfalls ein immanenter Bestandteil der Dialoge-Projekte ist. Durch den Tanz wird eine erweiterte Wahrnehmungsdimension eröffnet, die es dem Publikum erlaubt, nicht nur die Wahrnehmung und Wirkung der Architektur am eigenen Leib zu erfahren. Denn dadurch dass die Tänzer:innen bestimmte Aspekte der Architektur aufgreifen und herausarbeiten ergibt sich überdies die Möglichkeit die Architektur im Mitfühlen durch die Körper der Tänzer:innen zu erleben. Durch die Körper der Tänzer:innen erschließen sich Orte und Bewegungsweisen, die nicht allen Menschen zugänglich sind; sie fügen sich in Konchen und Nischen, balancieren auf Brüstungen und Geländern, erklimmen Gesimse und Gewölbe oder verdrehen die Bewegungsrichtungen im Raum gegenüber dem Gewohnten. Das Einfühlungsvermögen und die Möglichkeit dadurch mit anderen mitfühlen zu können, ermöglicht es den Zuschauer:innen – zumindest zu

einem gewissen Grad – auch an der körperlichen und sinnlichen Erfahrung der Tänzer:innen Anteil zu haben.

Insgesamt stehen in diesem Strang die Wahrnehmung und Beobachtung im Zentrum. Ich gehe der Frage nach, wie die Dialoge-Projekte erlebt werden und welche Tanz- und Architektur Erfahrungen durch sie evoziert werden. Ausgehend von dem, wie sich die choreografischen Arbeiten von Sasha Waltz zeigen und was durch deren Erleben deutlich wird, schließe ich daraus, welche Prinzipien und Grundsätze der tänzerischen Raumforschung und Architekturerkundung im Tanz anhand dieser Beispiele von *Sasha Waltz & Guests* deutlich ersichtlich werden.

Die beiden Erzählstränge komplementieren einander, indem der erste – der meine persönliche Erfahrungen wiedergibt – Prozesse, Arbeitsweisen und Fragestellungen nachzeichnet und der zweite – der die Arbeit von *Sasha Waltz & Guests* betrachtet – die Ergebnisse in den Blick nimmt und davon ausgehend die ihnen zugrundeliegenden Anliegen, Arbeitsweisen und Prozesse nachzuvollziehen versucht. Prozess und Zielvorstellung, Ergebnis und ein von den Ergebnissen ausgehendes Rückschließen auf ihnen möglicherweise vorangegangene Prozesse, belegen eine Konzeptions- und eine Perzeptions- oder Rezeptionsperspektive.

Es geht dabei nicht darum, mein eigenes Tun und das Schaffen von Sasha Waltz & Guests zu vergleichen. Vielmehr möchte ich verdeutlichen, dass meine persönliche Erfahrung im choreografischen und tänzerischen Tun und der körperlich-sinnlichen Erkundung von Architektur die Basis für meine Untersuchung des Werkes von *Sasha Waltz & Guests* bildet. Dadurch dass mir selbst die Erfahrung der tänzerischen Exploration von Architektur vertraut ist und dadurch, dass ich selbst in meiner choreografischen und tänzerischen Praxis der Frage nachgehe, wie und in welcher Weise die Architektur als Impulsgeberin für den Tanz fungieren kann, ist es mir möglich die den Werken von *Sasha Waltz & Guests* zugrundeliegenden Fragestellungen, Anliegen und Ziele zu erahnen.

Was die beiden Stränge wesentlich unterscheidet, sind die zwei verschiedenen Hintergründe und Ursprungskontexte – meiner in der Architekturdiziplin, jener von Sasha Waltz im Tanz und in der Choreografie. Eine enge Verbindung besteht in dem intensiven beiderseitigen Interesse an der jeweils anderen Disziplin und den ihr eigenen Denkweisen, sodass sich viele Spuren architektonischen Denkens im Schaffen von Sasha Waltz finden und das choreografische Denken und die Auseinandersetzung mit dem somatischen und sinnlichen Wissen des Körpers meine eigene Architekturauffassung und meine Arbeitsweisen der Architekturlehre maßgeblich prägen.



## IV.1 ARCHITEKTONISCHES UND CHOREOGRAFISCHES DENKEN IN BEZIEHUNG

Architektonisches und choreografisches Denken – die Auseinandersetzung mit dem Raum sowie jene mit den Körpern im Raum – verbinden sich in meinem Tätig-Sein in Lehre, (Gestaltungs-)Praxis und Forschung. Mit der tiefen Verankerung in der Architekturdiziplin, durch viele Jahre des Studiums, der Tätigkeit in Architekturbüros und schließlich der lehrenden und wissenschaftlichen Mitarbeit an der Architekturfakultät, hat meine Auseinandersetzung mit Fragen nach den *Impulsen und Dialogen zwischen Architektur und Körper* zunächst im Befragen der Kenntnisse der Architekturdiziplin ihren Anfang genommen. Kunst- und Baugeschichte, Überlegungen von Architekt:innen zur Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Gestaltung – Perzeption und Konzeption – und die Frage nach der Rolle der Körper in der Architektur – menschliche ebenso wie architektonische Körper – haben mich beschäftigt. In diesem Kontext hat mich auch die Genese von Zuschreibungen der Körper im Laufe der Baugeschichte interessiert; Körper als Voraussetzung und Beschränkungen von Möglichkeiten, insbesondere wenn es um die handwerkliche Konstruktion und das Errichten von Bauwerken geht. Körper als Vorbild oder Maßstab für den Architekturentwurf und das Bauen. Körper als Nutzer:innen- und Akteur:innenkörper. Körper in Bewegung und Körper in aktiver Auseinandersetzung mit dem Gebäude, da sie dieses durchwegen und sich somit die räumlichen Zusammenhänge erschließen. All diese Weisen des In-Beziehung-Tretens sind mit Konzepten verbunden; Architekturkonzepte und Körperkonzepte. Diese legen sie fest, definieren sie, versuchen sie zu umreißen und setzen Akzente dort, wo sie in der den Konzepten entsprechenden Narration sinnvoll sind. Sie nehmen Eingrenzungen vor und schließen andere Aspekte aus. Aus der Vielzahl dieser Ansätze wird deutlich, dass es sich dabei stets um begrenzte Perspektiven handelt, die umso mehr verdeutlichen, wie vielfältig und ambivalent die Beziehungsweisen von Körpern und gebauter Lebenswelt oder, noch genereller gesprochen, Mensch und Umwelt sind.

Die Körper als Medium dieses Erlebens aufzufassen – und darüber hinaus als Speicher von erlebter Erfahrung und Erinnerung sowie als Fundus für das gestalterische Hervorbringen, das Schöpfen aus Erfahrung und das Ausdrücken intendierter Gestaltungsabsichten durch Körperpraktiken – erkennt den Körper als Wissensträger an und verdeutlicht, dass es insbesondere die Prozesse zu betrachten gilt, welche die Dynamiken und Relationen des architektonischen und choreografischen Denkens in Beziehung prägen. Als Wissensträger und Ausdrucksform offenbart der Körper Potenziale, die ich in dieser Weise nicht in der Architekturdiziplin repräsentiert gesehen habe, wohl aber in den Arbeitsweisen und Prozessen des zeitgenössischen Tanzes. Meine eigene Erfahrung in Architektur und Tanz hat es mir ermöglicht, Verknüpfungen gerade dort herzustellen, wo jede Disziplin für sich mitunter an ihre Grenzen stößt. In dem Dazwischen beider Felder hat sich mir ein Wissen gezeigt, das wechselseitig befruchtend ist und es ermöglicht die jeweils impliziten Aspekte des Schaffens – in der Architekturdiziplin zum Beispiel die Relevanz der Körper, die Verkörperung des sinnlichen Erlebens und Gestaltens, im Tanz etwa die Bezugnahme auf den Raum und insgesamt der Aspekt der Räumlichkeit im Körper, in der Bewegung, in den Konstellationen mehrerer Körper, und so weiter – in beiden Feldern verstärkt herauszustellen und so explizit zu machen.

Dabei haben mich unterschiedliche Prozesse und Arbeitsweisen zu verschiedenen Einsichten gebracht. Im Wesentlichen sind es folgende Verknüpfungsweisen und transdisziplinären Verschränkung, die sich dabei für mich herauskristallisiert haben und die ich im Folgenden skizzieren möchte und die mich in meinem Tun begleiten. Das Hauptaugenmerk gilt dabei den Prozessen. Es mir ein Anliegen Einblick in meine Absichten, Anliegen und Arbeitsweisen zu gewähren. Vor allem, da mir dies nur anhand meiner eigenen Erfahrung und der mir vertrauten Prozesse möglich ist. Während ich in der Beschäftigung mit der Arbeit anderer Autor:innen und Künstler:innen gezwungen bin vom Werk auszugehen, da es insbesondere die Ergebnisse und Artefakte sind, durch die sich mir dieses vermittelt, besteht für meine eigene Arbeit die Möglichkeit den Prozess zu teilen und mehr noch, meine Anliegen, Interessen, Fragestellungen, Absichten, Hoffnungen und meine persönliche Haltung zu den vollzogenen Prozessen zu öffnen. Dementsprechend werde ich in diesem Teilkapitel der Frage nachgehen, wie ich selbst mich in meinen unterschiedlichen Tätigkeitsformen der Architektur als Impulsgeberin, dem Lernen vom Tanz oder den Aspekten der Responsivität, der Wissensträgerschaft oder der Ausdrucksformen des Körpers annehme.

Zu diesem Zweck gebe ich Einblick in Genese meiner Lehr- und Gestaltungstätigkeit; insbesondere die Anliegen, die mich dazu bewogen haben in der einen oder der anderen Weise zu arbeiten, die Fragestellungen, Anliegen und Interessen, die diese Prozesse angestoßen haben und die Ergebnisse, zu denen sie mich geführt haben. Wenngleich alle vorgestellten Prozesse und Arbeitsweisen Ergebnisse hervorgebracht haben, die innerhalb des jeweiligen Formats abgeschlossen sind, ist es mir ein Anliegen darüber hinaus der Frage nachzugehen, was offen geblieben ist? Was von dem, was ich intendiert habe oder was für uns in der künstlerischen Kollaboration im Prozess relevant war, hat sich eingelöst oder was von dem Erhofften hat sich verändert, uns überrascht oder hat sich nicht eingelöst? In der Reflexion der eigenen Prozesse geht es mir darum diese stets von unterschiedlichen Standpunkten der Chronologie ihrer Entwicklung zu betrachten. Das heißt, einerseits die Interessen und Fragen, Absichten und Ziele zu benennen, die ich am Anfang dieses Prozesses in die Zukunft projiziert und intendiert habe. Andererseits, die Prozesse zu beschreiben, die sich tatsächlich vollzogen habe, also die Gegenwart der Entstehung, die Arbeitsweise und die Ergebnisse zu denen diese geführt hat, in den Blick zu nehmen. Und schließlich, drittens, rückblickend von meinem heutigen Standpunkt aus zu reflektieren, was offen geblieben ist und – insbesondere bei weiter zurückliegenden Prozessen – was ich heute auf Grundlage der in der Zwischenzeit gesammelten Erfahrungen anders machen, erweitern oder ergänzen würde.

Diese, anhand ausgewählter Beispiele skizzierte Genese ist eine sehr persönliche, die aus meinen Erfahrungen gespeist und oft durch die Verbindung verschiedener Tätigkeitsfelder und deren wechselseitiges Einander-Bedingen ausgelöst ist. In »IV.1.1 Wahrnehmung und Resonanz« stelle ich das Aufgreifen tänzerischer Arbeitsweisen – insbesondere explorative und somatische Praktiken des zeitgenössischen Tanzes – in der Architekturvermittlung vor, während die Folgekapitel »IV.1.2 Struktur«, »IV.1.3 Materialität und Gefüge« und »IV.1.4 Konventionen« auf Beispiele aus meiner künstlerischen Praxis als Choreografin und Tänzerin sowie als Architektin in transdisziplinären choreografischen Kollaborationen Bezug nehmen.

Das Aufgreifen der Impulse der Architektur im Tanz kann in sehr unterschiedlicher Weise geschehen: Es kann übergeordnete Themen wie die Korrespondenz von Bewegungssuggestionen und entsprechenden Bewegungsweisen oder die Wechselbeziehung von architektonischem und körperlichen Gestus betreffen. Aber es können auch konkretere Aspekte der Architektur sein, auf die in bestimmter Weise Bezug genommen wird. Diese sind – ebenso wie in der Architektur selbst – unterschiedlich konkret oder abstrakt und betreffen unterschiedliche Architekturmaßstäbe, wie die übergeordnete Struktur und die Raumzusammenhänge, das architektonische Gefüge und die Materialität des Bauwerks oder die sozial- und handlungsräumlichen Themen des Zusammenwirkens von Gegebenheit und Aneignung. Weiter kommt der Resonanzbeziehung von Architektur und Körper – deren wechselseitiges Einwirken und Bedingen – besondere Bedeutung zu. Jedes der Themenfelder wird im Folgenden kurz umrissen und durch ausgewählte Beispiele der eigenen künstlerischen Praxis und Lehrtätigkeit verdeutlicht und belegt.

## ARCHITEKTUR ALS IMPULSGEBERIN

Da ist einmal die Architektur als Impulsgeberin; das heißt als Initiatorin von Bewegung und als bestimmend dafür, welcher Bewegungsduktus, welche Art der Aneignung und welche Bewegungssuggestionen erlebt werden. Diesem Aspekt kommt eine zentrale Rolle in der ortsspezifischen tänzerischen Arbeit und insbesondere der tänzerischen oder choreografischen in-situ Auseinandersetzung mit der Architektur zu. Diese Spur verdeutlicht, wie stark das Aufgreifen von durch die Architektur gesetzten Impulsen mit dem Körper verbunden ist; dass es auf diesen angewiesen ist und durch diesen zum Ausdruck kommt. Im Gegenzug dazu hat sich mir ein großes Potenzial des Lernens aus dem Tanz offenbart. Denn da es hier ein breites Spektrum möglicher Arbeitsweisen zur somatischen und sinnlichen Erkundung von Eindrücken und Ausdrucksmöglichkeiten nicht- oder vor-sprachlicher Erkenntnisse gibt, ermöglicht ein Aufgreifen tänzerischer Praktiken das Vertiefen der verkörperten Zugänge zu Wissen und den Facettenreichtum ihres Zum-Ausdruck-Bringens. In Bezug auf die Architekturdisziplin ermöglicht ein solches Lernen vom Tanz es, den Körper aktiv als Wissensträger und Ausdrucksform zu integrieren. Implizit ist er das ohnehin unausweichlich. Doch explizit wird er das insbesondere dann, wenn die Möglichkeit gegeben ist, aktiv und bewusst darauf zuzugreifen. Die Potenziale des Körpers, als responsiver und mit seiner Umgebung in



Resonanz stehender Körper, werden dabei ebenso deutlich wie seine Medialität und sein Ausdrucksvermögen.

Es geht dabei also nicht um das Neueinführen von bisher nicht dagewesenem, sondern darum, dem Aufmerksamkeit zu schenken, was andernfalls unbemerkt da ist, jedoch nicht konkret adressiert, angewendet und genutzt wird. Was wir über Räume wissen, wissen wir schlussendlich durch den Körper; indem wir unsere Wahrnehmungsfähigkeit schulen, um präziser aus der Erfahrung des Wahrgenommenen und Erlebten für die eigene Gestaltung schöpfen zu können, schulen wir zwangsläufig unsere Körper. Indem wir genau hinschauen und das Zeichnen erlernen, Berührungen und Texturen, Klänge, Gerüche, Geschmäcke und dem Gesamteindruck von Atmosphären wahrnehmen und die mit ihnen verbunden Empfindungen spüren, wenden wir uns durch die Sinne und den Körper der Welt zu und verkörpern, was wir dadurch aufnehmen.

Die Architektur als Impulsgeberin zu begreifen heißt ihr eine Aktivität und Lebendigkeit zuzugestehen, die in einer Architekturauffassung als *Immobilie*, als nicht-bewegliche und nicht-lebendige Bauwerke, nicht gegeben ist. Wenn wir Bauwerken jedoch diese Lebendigkeit – oder die Fähigkeit zur Initiation eines lebendigen Austauschs zwischen Gegebenheit und Nutzung – zugestehen, wird die Möglichkeit eröffnet mit dieser in Resonanz zu treten, ihr empathisch zu begegnen und vielfältige Verwandtschaften und Wechselbeziehungen zwischen Architektur und Körper zu erkunden. Architektonische und menschliche Körper, räumliche und verkörperte Geste, Raum und Bewegung, Impuls und Resonanz rücken dabei als miteinander verwoben, durchmischt oder in Wechselbeziehung stehend ins Zentrum. Sie offenbaren ein responsives oder dialogisches Verhältnis von Selbst und Welt, das sich insbesondere am Körper festmacht, mit diesem erlebt und gelebt, empfunden und ausgedrückt wird.

Was Alban Janson und Florian Tigges in *Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen* als »Formcharakter«,<sup>949</sup> »räumliche Gestik«<sup>950</sup> oder »Bewegungsfigur«<sup>951</sup> beschreiben, also die Bewegungssuggestionen der Architektur und die ihr eingeschriebenen Impulse für das sinnliche Erleben, ihr Erkunden und das Sich-darin-Bewegen der Körper, verdeutlicht wie stark die Architektur Einfluss darauf nimmt, *wie* sie erlebt wird. Denn die Architektur – eine bestimmte Bewegungsweise, die Indikation eines bestimmten Bewegungsduktes oder das Vorgeben einer dezidierten Abfolge der Erlebnisse im Durchschreiten einer räumlichen Sequenz – impliziert eine den Gegebenheiten der Architektur entsprechende Weise ihrer Durchwegung, ihres Erlebens, ihrer Wahrnehmung und Aneignung. *Wie* wir mit einem Bauwerk in Relation treten, wird durch den Gestus, den Ausdruck und die Bewegungssuggestionen des Gebäudes selbst vorgegeben. Wenngleich wir grundsätzlich stets die Freiheit innehaben, uns entgegen dieser Suggestionen zu verhalten, so können wir uns ihrem Wahrnehmen doch nur schwerlich widersetzen und müssen – wenn wir ihren Suggestionen und Impulsen nicht folgen wollen – uns aktiv dagegen entscheiden.

Während Formcharaktere und räumliche Gesten und Bewegungssuggestionen Ausdrucksformen der Architektur sind, die durch bestimmte Phänomene wahrnehmbar werden und in bestimmter Weise auf das Erleben der Situation einwirken, sind Bewegungsfiguren »ein performatives Gegenstück zu bestimmten räumlichen Konfigurationen«.<sup>952</sup> Sie sind die Ausdrucks- und Bewegungsweise des Körpers und die sich aus der Resonanz mit der Architektur ergebenden Ausdrucksformen und Gesten des Körpers. Die Gegebenheiten der Architektur, die sich durch einzelne Phänomene sowie durch den Gesamteindruck ihrer Atmosphäre vermitteln, sprechen den Körper an und werden von diesem aufgefasst. Dabei handelt es sich entweder um den grundsätzlichen Eindruck einer Stimmung des Ortes oder um das dezidierte Wahrnehmen einzelner Phänomene des Ortes, die gegenüber dieser Grundtönung in den Vordergrund treten und derer wir uns im Einzelnen gewahr werden. Dass wir bestimmte Gebäude- und Raumformen als »räumliche Gestik« erleben, tritt, wie Janson und Tigges ausführen, dann ein, »wenn wir in unserem eigenen Verhalten angesprochen und zu einer performativen Reaktion angeregt werden«.<sup>953</sup> Hier regt die Architektur nicht nur die Wahrnehmung an, indem sie zur Erkundung, Bewegung, dem Einnehmen verschiedenen Perspektiven und dem Durchschreiten des Gebäudes einlädt, sondern das Bauwerk selbst ist von

<sup>949</sup> Vgl. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 110–113.

<sup>950</sup> Vgl. Ebd., S. 132–133.

<sup>951</sup> Vgl. Ebd., S. 39–41.

<sup>952</sup> Ebd., S. 39.

<sup>953</sup> Ebd., S. 132.

einem gestischen Ausdruck geprägt, der den Körper – sein Empfinden, seine Gestalt und seinen Gestus – unmittelbar anspricht; »die architektonische Geste legt uns nahe, einem dynamischen Impuls zu folgen, mit dem eine baulich-räumliche Situation unsere Bewegung vorzeichnet oder uns eine Haltung empfiehlt«. <sup>954</sup> Es sind sehr konkrete architektonische Elemente und Situationen, anhand derer Alban Janson und Florian Tigges ein solch unmittelbares Angesprochen-Sein durch das Impulsgeben der Architektur festmachen:

»Beispiele für die Wirkung architektonischer Gesten sind Panoramafenster, die den Blick schweifen lassen, Stützenreihen, die uns entlangführen, oder Übertritte von einem niedrigen in einen höheren Raumteil, die uns veranlassen, uns aufzurichten. Die gestische Kraft solcher Konfigurationen ist umso wirkungsvoller, je prägnanter sie als Gestalt wahrgenommen werden, je mehr sie unsere verschiedenen Sinne ansprechen und eine spezifische Gestimmtheit erzielen«. <sup>955</sup>

Mit eben dieser ›Gestimmtheit‹ treten wir in Resonanz; erleben sie als Stimmung, die im Körper ein entsprechendes Gestimmt-Sein und somit eine dem akustischen Vorbild entsprechende Resonanz hervorruft. Im Sinne eines Klangkörpers nimmt der menschliche Körper die ihn umgebende Stimmung auf, die in ihm und durch ihn wiederhallt. Das Wechselspiel von gegebener Stimmung und daraus hervorgehendem und mit dieser in Beziehung stehendem Widerhall besteht das Wesen der Resonanzbeziehung zwischen Mensch und Architektur, dem sinnlichen In-Relation-Treten des Körpers mit dem Bauwerk.

Bemerkenswert ist dabei, dass diese Beziehung doppelt reflexiv ist: Einerseits nimmt die Architektur Einfluss darauf in welcher Weise mit ihr in Relation getreten und wie sich in ihr bewegt wird. Andererseits nimmt die Art der Bewegung und die Weise in der die Architektur Erkundet und mit ihr in Beziehung getreten wird wiederum Einfluss darauf, wie diese wahrgenommen wird. Auch durchzieht ein bestimmter gestischer Impuls mitunter die gesamte Konzeption und Gestaltungsweise eines Gebäudes, sodass dieses sowohl als Ganzheit, als auch im Einzelnen durch diesen Impuls und seine baulichen Ausformungen getragen wird; »die architektonische Geste kann so bestimmend werden, dass sie Baukörpergliederung und Raumgefüge eines ganzen Gebäudes beherrscht«, so Alban Janson und Florian Tigges, die weiter ausführen, dass in der Architektur der Moderne mitunter »eine autonome Geste als Grundlage des ganzen Entwurfes, z.B. in Form langer rhythmischer Reihungen oder dynamisch gekurvter Baukörper, die tradierten architektonischen Ordnungen [ablöste]« und so Bauwerke hervorbrachte, deren Erscheinung maßgeblich von einem solchen, sich im Gesamteindruck der Atmosphäre sowie in einzelnen Phänomenen und konkreten architektonischen Elementen und Situationen des Gebäudes ausdrückenden Bewegungsimpuls getragen sind, der durch die räumliche Gestik evoziert wird.

Das Auffassen der Architektur als Impulsgeberin ist stets mit einem grundsätzlichen Interesse an dem Interagieren mit dem Bauwerk und einem Sich-Einlassen auf die Wirkung des Gebäudes verbunden. Die Resonanz des Körpers mit dem Bauwerk entsteht dort, wo der Körper durch die Architektur angesprochen ist und eine Bereitschaft besteht, sich dadurch ansprechen zu lassen und mit den Gegebenheiten der Architektur und ihren Phänomenen in Relation zu treten. Dabei ist der gesamte Körper angesprochen. Denn »oft nehmen wir gestische Bewegungseindrücke nicht nur auf dem Weg des Sehens wahr, sondern indem wir selbst uns bereits in einer durch die räumlichen Bedingungen vorgezeichneten Weise (real oder virtuell) bewegen« und so die Impulse der Architektur verkörpern. <sup>956</sup> Mitunter ist bereits die Vorstellung einer Bewegung oder das imaginierte Folgen eines gestischen Impulses der Architektur ausreichend, um dessen Resonanz im Körper ausmachen und ihr nachspüren zu können: »So fühlt der Mensch sich bisweilen durch die räumliche Gestik der ganzen Situation angesprochen und spricht seinerseits in spezifischer Weise an«. <sup>957</sup> Architektur und Körper treten miteinander in Dialog. <sup>958</sup> Dabei muss es nicht zwingend so sein, dass der Körper »der beschriebenen Geste in einer realen Bewegung nachkommt oder die vorgezeichnete Haltung einnimmt«, sondern sein In-Resonanz-Treten mit der räumlichen und architektonischen Gestik vollzieht sich bereits dann, »wenn er ihr in seiner Vorstellung folgt«. <sup>959</sup>

---

<sup>954</sup> Ebd., S. 132.

<sup>955</sup> Ebd.

<sup>956</sup> Ebd., S. 133.

<sup>957</sup> Ebd.

<sup>958</sup> Vgl. hierzu den nachfolgenden Teil V. DIALOGUE DER KÖRPER.

<sup>959</sup> Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 133.

## LERNEN VOM TANZ

Das tänzerische Herausarbeiten und Befolgen von Bewegungssuggestionen und gestischen Impulsen der Architektur in in-situ Projekten und ortsspezifischen Arbeitsweisen zeigt besonders eindrücklich, wie die Körper in besonderer Weise auf das Wahrnehmen der Wirkungsweisen und Impulse der Architektur oder des Ortes reagieren. Die Körper sind hier für das Aufnehmen der Phänomene des Ortes sensibilisiert und gehen diesen durch somatische und tänzerische Praktiken dezidiert nach. Die Körperpraktiken des zeitgenössischen Tanzes ermöglichen es – über die alltägliche Nutzung und das reine Auffassen von Wirkungsweisen der Architektur im Wahrnehmen hinaus – die durch die Architektur ausgelösten Eindrücke durch den Körper zu vermitteln, zu verstärken und auszudrücken. Anders als im alltäglichen Umgang mit der Architektur eröffnet ihre tänzerische Erkundung Möglichkeiten dem Wahrgenommenen dezidiert nachzugehen und der dadurch im Körper ausgelösten Resonanz zu folgen. Wenn eine räumliche Situation beispielweise – wie oben am Beispiel des Raumübergangs beschrieben – von der räumlichen Gestik des Aufrichtens getragen ist und der Körper diesem folgt, indem er sich seinerseits aufrichtet, so lässt sich diese oft nur wenig artikulierte Haltungsänderung – von einer neutralen Position hin zu einer aufrechten Haltung – im tänzerischen Aufnehmen dieses Impulses deutlich verstärken: Aus dem Eindruck des Aufgerichtet-Werdens durch die räumliche Gestik entsteht ein somatisches und choreografisches Thema der Aufrichtung und vertikalen Entfaltung des Körpers.

Bezogen auf diese somatische Empfindung stellen sich folgende Fragen: Welcher inneren Bewegungen des Rumpfes bedarf es, um den Körper aufzurichten? Wie verändert sich die Atmung, wenn sich der Brustkorb mit der Einatmung nicht in alle Richtungen ausdehnt, sondern nach oben gezogen wird? Wie nimmt die Streckung des Rumpfes Einfluss auf die weiteren Körperteile und Extremitäten? Wie folgt ihr das Herausziehen des Oberkörpers aus den Hüften, das Strecken der Beine, vielleicht ein Anheben der Fersen und ein sich empor drücken auf die Zehenspitzen? In welcher Weise folgt der Oberkörper dieser Bewegung? Wie wirken sich das Anheben oder Öffnen des Brustkorbs auf das Brustbein, die Schlüsselbeine oder den Schultergürtel auf? Folgen die Arme vielleicht der Bewegung der Schulterblätter und wenn ja, indem sie sich zu den Seiten öffnen und so die Streckung des Brustkorbs verstärken, oder nach oben, indem sie der vertikalen Ausrichtung der Bewegungsrichtung des gesamten Körpers folgen?

Im Hinblick auf das choreografische und tänzerische Aufgreifen dieser Resonanz sind es andere Fragen, die sich stellen und die eher in die Richtung der Vermittelbarkeit und des Zum-Ausdruck-Bringen des Empfundnen zielen. Hier lässt sich fragen: Wie lässt sich der Aspekt der Aufrichtung tänzerisch verkörpern? Wie kann die Empfindung des Aufgerichtet-Werdens durch den Körper zum Ausdruck gebracht werden? Wie lässt sich auf die Höhenentwicklung und vertikale Ausrichtung des Raumes mit dem Körper Bezug nehmen? Oder noch grundsätzlicher gefragt: Wie lässt sich die räumliche Gestik verkörpern und wie können die Wirkweisen der räumlichen Gestik mit dem Körper vermittelt und für andere nachvollziehbar gemacht werden? Während also die somatische Praxis dem Erleben nachspürt, zielt deren choreografisches und tänzerisches Nachvollziehen auf ihre Vermittlung, ihr Aufzeigen und ihr Verstärken durch die verkörperte Gestik ab.

Wie bereits aus den Beschreibungen von Alban Janson und Florian Tigges deutlich wird, betrifft die räumliche Gestik nicht nur die konkrete verkörperte Reaktion und das Befolgen der mit ihr verbundenen Bewegungsimpulse durch die eigene Haltung, die Bewegung und das Handeln im Raum, sondern findet ihre Entsprechung ebenso in der Vorstellung einer bestimmten Anmutung oder dem Imaginieren einer durch sie ausgelösten Bewegung. Durch das Aufgreifen der räumlichen Gestik im körperlichen Gestus – oder dessen Vorstellung – »kommt es zwischen der Wahrnehmung von architektonischen Gesten und der Reaktion auf sie zu einer Verschränkung, in der die bauliche Gestalt der Architektur und die performative Bewegungsfigur des Bewohners in eine wechselseitige Beziehung treten« wie Janson und Tigges es formulieren, wobei eben diese Wechselseitigkeit »letztlich das Wesen der Geste ist«, da Gesten sich stets durch ein Spiel von Eindruck und Ausdruck auszeichnen.<sup>960</sup> In Bezug auf die Vorstellung von Bewegung führen sie weiter aus, dass »es sich dabei manchmal auch um Bewegungshinweise [handelt], die wir gar

---

<sup>960</sup> Ebd.

nicht realisieren, sondern nur imaginieren können, wie etwa zu fliegen«. <sup>961</sup> Erweckt eine räumliche Gestik also den Eindruck, uns der Bodenhaftung zu entheben und uns in die Höhen eines Gewölbes oder eines Turmes emporzuheben, uns schweben oder fliegen zu lassen, so sind wir imstande auch diese Vorstellung mit dem somatischen Empfinden des Körpers zu verbinden und ihr nachzuspüren. Wenn der Mensch also der räumlichen Gestik in imaginärer Weise folgt, so tut er dies, indem er sich die somatische Reaktion vorstellt und sie in verkörperter Weise antizipiert. Dieses Verfahren entspringt nicht nur konkreten architektonischen Situationen und ihrer räumlichen Gestik, sondern gilt ebenso für ihr Erfinden und Gestalten im architektonischen Entwurfsprozess. Hierin liegt das zentrale Interesse an den tänzerischen und choreografischen Praktiken im Umgang mit dem räumlichen Gestus und den Bewegungs- und Wahrnehmungsimpulsen der Architektur begründet:

Wenn also die somatischen Praktiken – wie sie im Feld des zeitgenössischen Tanzes zahlreich zur Anwendung kommen – Erkenntnisse darüber eröffnen, wie real gelebte oder imaginäre räumliche Gesten erlebt und mit dem Körper empfunden werden, so offenbaren die tänzerischen und choreografischen Praktiken Möglichkeiten um – ausgehend von dem somatischen Empfinden des Einwirkens der architektonischen und räumlichen Gestik – diese ausdrücken, verstärken, vermitteln und so auch für andere erfahrbar zu machen. In Bezug auf die Möglichkeit der räumlichen Gestik bereits in der Vorstellung folgen zu können, verweisen Alban Janson und Florian Tigges auf Ludwig Wittgensteins Aussage, welche die Qualität von Architektur an deren Resonanz-Beziehung mit dem Körper verdeutlicht: »Erinnere Dich an den Eindruck guter Architektur, daß sie einen Gedanken ausdrückt. Man möchte ihr mit einer Geste folgen«, so Wittgenstein. <sup>962</sup> Daraus lässt sich umgekehrt schließen, dass der Körper imstande ist bereits in der Konzeption und Imagination von Architekturen im Entwurfsprozess ihrer räumlichen Gestik zu folgen. Das somatische Empfinden wird bereits im Entwurfsprozess angesprochen und der Körper bietet darüber hinaus – in Praktiken des verkörperten Ausdrückens, wie sie die tänzerischen und choreografischen Arbeitsweisen sind – die Möglichkeit, eben diese somatischen Eindrücke und Empfindungen auszudrücken und ihnen also, wie Wittgenstein es formuliert, »mit einer Geste [zu] folgen«. <sup>963</sup>

Das besondere Potential des Körpers für den Architekturentwurf liegt also in seiner unvermittelten – nicht sprachlichen oder vor-sprachlichen – Ausdrucksfähigkeit. Um diese fruchtbar zu machen, eröffnen die Arbeitsweisen des zeitgenössischen Tanzes – als Ausdruck somatischer Empfindungen und als Reaktionen auf die Suggestionen räumlicher Gestik und durch die oben beschriebene Wechselbeziehung von Architekturkonzeption und gestischem Ausdruck des Bauwerks in Resonanz mit dem Körper – wertvolle Praktiken, um die Werkzeuge und Methoden des Architekturentwurfes zu ergänzen und den Körper selbst als Medium und Werkzeug in den Entwurfsprozess einzubinden und das Wissen des Körpers durch Körperpraktiken aufzugreifen und in den Entwurfsprozess einzubinden.

## RESPONSIVITÄT

In Bezug auf die gebaute Lebenswelt lassen sich unterschiedliche Weisen aufzeigen, wie Körper mit diesen in Wechselbeziehung treten. Diese seien im Folgenden zunächst mit den unterschiedlichen vorbeschriebenen Perspektiven der Körper in Verbindung gebracht:

Durch Aspekte des Formkörpers wahrnehmend mit der Architektur verbunden zu sein, diesem als Impulsgeberin für die Bewegung und Vorbild der Form und Struktur der Bewegungen aufzufassen, heißt die Gegebenheiten der Architektur durch den Körper aufzunehmen, die gestischen Impulse des Bauwerks aufzugreifen und diesen zu folgen und so die räumliche Gestik der Architektur in einen tänzerischen Ausdruck zu überführen. Das Aufgreifen struktureller und räumlicher Phänomene – wie die Ausrichtung eines Raumes, die Eigenschaften seiner Materialität und die Beschaffenheit der Oberflächen – spielen dabei ebenso eine Rolle wie das In-Beziehung-Treten mit dem Bauwerk durch die Bewegung. Architektonische Formen werden aufgegriffen indem sie impulsgebend sind für die Bewegung der Körper sind; ein gerichteter Raum beschleunigt die Dynamik, ein sich verengender Raum hemmt den Fluss der Bewegung, ein sich weitender Raum löst eine Öffnung, Weitung oder Ausdehnung des Körpers aus. So wie der Formkörper, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, Vorbild für die Architekturgestaltung sein kann, so sind es

<sup>961</sup> Ebd.

<sup>962</sup> Wittgenstein, Ludwig: 1984, S. 481, zit. n. Janson, Alban; Tigges, Florian: 2013, S. 133.

<sup>963</sup> Ebd.

hier Aspekte und Phänomene der Architektur, die sich im Körper wiederfinden lassen. Neben den räumlichen Dimensionen sind es auch besondere Details der Architektur, die sich als Gesten im Tanz niederschlagen. Die architektonischen Formen aufzugreifen oder der räumlichen Gestik zu folgen sind zentrale Themen der Adaption der durch die Architektur gesetzten Impulse in ihrer tänzerischen und choreografischen Erkundung.

Der physische Körper als Entsprechung der Architektur sowie als Medium und Sensorium ihres Erlebens ist dann angesprochen, wenn die sinnlichen Eindrücke in der somatischen ebenso wie in der choreografischen und tänzerischen Erkundung der Architektur aufgegriffen werden, wenn bestimmte Aspekte oder Phänomene durch die Bewegung der Körper herausgearbeitet werden, wenn ihre Erscheinung oder die Weise, wie sie auf den Körper einwirken verkörpert wird oder diese durch den Körper verstärkt, vermittelt oder exponiert wird. Die Physis der Architektur und ihr sinnlicher Eindruck werden mit dem Körper wahrgenommen; der Körper tritt mit der Materialität und Physis der Architektur in Beziehung. In Bezug auf die unmittelbare Umgebung des Körpers betrifft dies das Berühren der Oberflächen, das Wechselspiel von Masse und Gewicht zwischen Architektur und Körper oder das Verkörpern von Bauteilen und das Einpassen der Körper in die bauliche Struktur. Um über den direkten Kontext des Körpers hinaus zu reichen sind es Themen wie das Deuten und das Weisen in eine bestimmte Richtung oder das Bezug-Aufbauen und damit das sinnliche Überbrücken von Distanz. Außerdem das Durschreiten des Raumes, das Überwinden der Distanz, um so den Bewegungsimpulsen der Architektur nachzugehen. Insgesamt gilt es dabei einerseits die Eigenheiten der unterschiedlichen Räume herauszustellen und andererseits, in deren Verknüpfung und dem Zusammenfügen von Bewegungsfolgen und tänzerischen Phrasen, die Komplexität des architektonischen Gefüges zu verdeutlichen.

Das Aufgreifen von Aspekten der Sozialität des Raumes und des In-Beziehung-Setzens der Architektur mit den Körpern als *Social Body* zeigt sich insbesondere in der Aneignung des Raumes oder dem Konstituieren, Umdeuten oder Erneuern des Raumes als Handlungsraum, der entweder die Gegebenheiten des Ortes aufgreift oder diese bewusst konterkariert und so die Grenzen der intendierten Nutzung sprengt oder neue Wege für die Aneignung aufzeigt und so die Akteur:innenschaft der Körper im Raum herstellt. Fragen, die diesen Prozess begleiten, lauten: Wie lässt sich ein Raum durch den Körper einnehmen, wie durch dessen Handeln prägen? Wie können neue handlungsräumliche Figurationen innerhalb des architektonischen Raumes hervorgebracht werden? Welche Handlungsweisen und Einladungen zur Aneignung gibt der Raum vor, welche Freiräume für die weiterreichende Aneignung bestehen und wie lassen sich gegebenenfalls intendierte Nutzungen infrage stellen und durch anderweitige Handlungsweisen ersetzen? Welche Möglichkeitsräume bestehen für die Aneignung und die Rekonstitution der Räume im Handeln?

Ein zentrales Thema – und jenes, das besonders tragfähig ist, wenn es darum geht nicht nur das Wahrnehmen und Erleben der gebauten Lebenswelt sondern auch dessen Antizipation im Entwurfsprozess durch den Körper zu erkunden – ist die Resonanz. Das heißt, den Wiederhall der Eindrücke und Wahrnehmungen im Körper nachgehen und deren somatischer Resonanz nachspüren. Außerdem betrifft es das Ausdrücken dieser inneren Empfindungen durch den Körper und damit das Aufgreifen der räumlichen Gestik im Gestus und Bewegungsrepertoire des Körpers, der so als Sensorium und Medium die Architekturerfahrung aufnimmt, transformiert und vermittelt.

## WISSENSTRÄGER

Wie mit einer bestimmten Situation in Beziehung getreten wird, wie sie erlebt und empfunden wird, ist durch das Wissen des Körpers und seine Erfahrungen bestimmt. Als Wissensträger ist dem Körper sowohl die Kenntnis aus vorangegangenen Erfahrungen, als auch das derzeitige situativ-subjektive Empfinden eigen. Sinneseindrücke erscheinen uns nicht als singuläre Ereignisse, sondern sind stets in eine raumzeitliche Abfolge des Davor und eines Danach integriert, in deren Strom sie assoziativ eingebettet werden. Das heißt, dass wir etwas in einer bestimmten Weise erleben liegt auch daran, dass wir es in einen bestimmten Erfahrungskontext einbetten und es so assoziativ mit bisherigen Erlebnissen verknüpfen. Als Medium des Wahrnehmens und Erinnerns sowie der Assoziation und Vorstellung, ist der Körper Wissensträger – Wissensschöpfer und -bewahrer zugleich. Die Besonderheit seines Wissens liegt in dessen Unmittelbarkeit; Empfindungen, Sensationen, Erlebnisse, Erfahrungen oder Assoziationen treten auf, ohne

dass es einer aktiven gedanklichen Auseinandersetzung bedarf. Sie sind dann besonders stark spürbar, wenn sie gewissermaßen über uns hereinbrechen, uns überraschen und uns – emotional oder physisch – bewegen. Es sind sinnliche Erfahrungen der Welt oder des Körpers, unseres Welt- oder Selbstverhältnisses, die sich hier zeigen und die ihrerseits mit all unseren Sinnen aufgenommen, erlebt und empfunden werden. Wie stark wir dem Körper eingeschriebene sinnliche Erfahrungen in unserem sinnlichen Erleben vergegenwärtigen können, zeigt sich in den Feldern besonders deutlich, in dem eine erhöhte Sensibilität oder Affinität zu einem intensiven sinnlichen Erleben besteht.

Phobien, Ängste oder Ekel sind eines der psychologischen Felder, in denen sich die Fähigkeit der sinnlichen Rekapitulation oder Imagination besonders deutlich zeigt. Allein die Erinnerung an ein Ereignis, in dem die betreffende Person einer Erfahrung von Ekel oder Angst ausgesetzt war, lässt sie mitunter bereits erschauern. Wenn beispielsweise Menschen mit Klaustrophobie oder Höhenangst mit der Erinnerung an ein für sie beengendes oder schwindelerregendes Ereignis konfrontiert werden, ist das Einwirken dieser Situation auf den Körper mitunter auch in der Erinnerung spürbar. Das Empfinden von Enge, Beklemmung oder Atemnot, ein unsicherer Stand, ein kurzes Ziehen im Magen, ein Zusammenzucken oder Erschrecken können physische Empfindungen und Ausdrucksformen der Vergegenwärtigung solcher verkörperter Erfahrungen sein. Gleiches gilt auch für alle anderen Formen verkörperter Erfahrung; wenngleich es sich hier oft nicht so deutlich zeigt, wie in den vorbeschriebenen, angstbehafteten Kontexten, in denen es meist unmöglich ist, sich dieser Empfindung zu erwehren und sich einem kurzen Erschauern, Erschrecken oder Erstarren des Körper zu entziehen.

Überdies sind wir imstande in der verkörperten Vergegenwärtigung die Erfahrungen unterschiedlicher Sinne zu verknüpfen oder von der einen in die andere Sinnesebene zu überführen. Auch dieses Phänomen wird anhand der besonderen sinnlichen Fluidität und der Überlagerung verschiedener Sinnesebenen besonders deutlich, wie Synästhetiker:innen sie erleben. Charakteristisch für die synästhetische Wahrnehmung ist es, dass mindestens zwei Sinnesebenen untrennbar miteinander verknüpft sind; das beispielsweise Klänge und visuelle Eindrücke – wie Farben oder Formen –, verbunden sind oder Gesehenes stets mit auditiven Eindrücken verknüpft und überlagert wird. Doch auch jenseits des synästhetischen Spektrums überlagern und verknüpfen sich unterschiedliche Sinnesebenen. So kann beispielsweise die Betrachtung einer bestimmten Textur eine Assoziation mit der entsprechenden taktilen Empfindung auslösen. Klänge werden mitunter mit Farbtönen assoziiert, wenn beispielsweise musikalische Akkorde oder Harmonien ebenso wie Farbtönungen als warm oder kalt, weich oder klar aufgefasst werden.

Die Wahrnehmungserfahrungen besonderer Sensibilität oder Exponierung verdeutlichen, was für alle Wahrnehmungen gilt. Dass wir sie nämlich nicht als singuläre Ereignisse auffassen, sondern stets in den Kontext unserer Wahrnehmungserfahrungen einbinden und so Verknüpfungen zwischen Gegenwärtigem und Verhangenem herstellen, die uns insbesondere dann zugute kommen, wenn wir über die Gegenwart hinaus Vorstellungen von Künftigem oder imaginierten Wahrnehmungen der Phantasie entwickeln wollen, da deren Antizipation aus eben diesem verkörperten Wissensfundus schöpft und dessen Wahrnehmungserfahrungen zu konkreten Wahrnehmungsvorwegnahmen oder etwas vageren Wahrnehmungsintentionen verwebt.

Für den Architektorentwurf bedeutet das, dass die Möglichkeit besteht, potenziell die vollständige sinnliche Komplexität der künftigen Architektur Erfahrung im Gestaltungsprozess vorwegzunehmen. Was es dafür braucht, ist ein multisensorielles Sich-Einlassen und Einfühlen in die erdachte Architektur: Sich während des Entwurfsprozesses in der Vorstellung durch die Räume des entworfenen Bauwerks zu bewegen, ermöglicht es, dieses verstärkt in den Strom der bisherigen Erfahrungen einzubetten und so auf die sinnliche Erfahrung erlebter (räumlicher) Situationen zurückzugreifen.

Im Entwurfsprozess tauchen wir in der Vorstellung bereits in die Erfahrung der erdachten Räume ein und erleben deren intendierte Wahrnehmung ›am eigenen Leib‹. Demzufolge bieten körperbasierte Praktiken eine valide Möglichkeit, um sich diesem Wissen in präziser Weise anzunehmen. Qua der Weise, wie neue Erkenntnisse und die kreative Vorstellung mit dem Wissensfundus vorangegangener Erfahrungen auf den Körper angewiesen und mit diesem verbunden sind, bildet der Körper stets die Ausgangslage und Voraussetzung für die Fähigkeit zur Vorstellung und Antizipation. Um diese aktiv hervorbringen und gestalten zu können, bietet der Körper einen wertvollen Zugang. Durch die Auseinandersetzung mit Körperpraktiken kann dieser präzisiert und geschärft werden. Der Körper kann durch körperbasierte Ar-

beitsweisen zu einem Einstiegspunkt für den Entwurfsprozess werden. Ein Verstärken und Vergrößern des Körperempfindens und das Erlernen von Arbeitsweisen und Techniken, die es ermöglichen das Wissen des Körpers explizit zu erschließen, birgt das Potenzial den Körper aktiv als Medium des Architektorentwurfs zu nutzen und so die Eindrücke, Absichten und intendierten Wahrnehmungserfahrungen der Antizipation durch den Körper zu erleben und auszudrücken.<sup>964</sup>

## AUSDRUCKSFORM

Wie das Architekturleben und Raumempfinden durch den Körper ausgedrückt werden kann, habe ich in verschiedenen Seminaren erprobt. Dabei stand am Anfang das deskriptive Beobachten des eigenen Wahrnehmens und der dadurch ausgelösten Empfindungen. Im nächsten Schritt – und insbesondere in der Zusammenarbeit mit Virginie Roy – kam dann die somatische und raumexplorative Körperpraxis hinzu. Schließlich habe ich im Auftaktseminar der zentralen Masterthesis zum Entwurf »Tanzhaus – ein Ort für zeitgenössischen Tanz in München« am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff, eine Arbeitsweise vorgeschlagen, die es ermöglicht ausgehend vom eigenen verkörperten Erleben die qualitativen Anforderungen an bestimmte Raumtypologien des Gebäudes herauszuarbeiten.

Als Pendant dieses Transfers somatischer, tänzerischer und tanzvermittlerischer Arbeitsweisen in die Architekturdiziplin – insbesondere in die Lehre im Architekturstudium – dient mir meine eigene Erfahrung in Choreografie und zeitgenössischem Tanz. Während ich in der Architekturdiziplin das choreografische Denken und tänzerische Arbeitsweisen einzubringen bestrebt bin, ist es hier umgekehrt die Perspektive und Expertise der Architekturdiziplin, die meinen Zugang prägen: Die Aspekte des Räumlichen, der Schwellen und Übergänge sowie der Konstellationen der Körper im Raum stehen für mich im Zentrum meiner künstlerischen Praxis im Feld des Tanzes. Das betrifft sowohl meine hohe Affinität zu ortsspezifischen und architekturbezogenen in-situ Projekten, als auch die besondere Bedeutung die ich der Raumbezogenheit des choreografischen Materials beimesse.

In den folgenden Teilkapiteln gebe ich Einblick in die Prozesse und Arbeitsweisen, die meine Tätigkeit in der Lehre am Department of Architecture der TUM School of Engineering and Design und in den künstlerischen Projekten ortsspezifischer Performances in unterschiedlichen Konstellationen der Zusammenarbeit prägen.

Dabei leiten mich folgende Fragen: Wie bringe ich mein Wissen aus der Architekturdiziplin in die konzeptionelle und künstlerische Arbeit im zeitgenössischen Tanz ein? Welche Aspekte der Architektur habe ich in den vorgestellten Performances als impulsgebend für die Architektur aufgegriffen? Und umgekehrt: Welche Aspekte des Wissens und der Erfahrung aus dem Tanz bringe ich in die Architekturlehre ein? Wie lassen sich somatische und tänzerische Arbeitsweisen für die Architekturvermittlung nutzen und welche Ergebnisse sind aus diesen Arbeitsweisen heraus entstanden? Welche verschiedenen Rollen kommen bei all diesen Arbeitsweisen dem Körper zu und wie lässt sich sein Wissen – durch Gesten, durch deskriptive Beschreibungen und durch das Benennen von mit den verkörperten Eindrücken verbundenen Empfindungen – zum Ausdruck bringen? Wie kann durch den Körper als Medium des Erlebens von Eindrücken und des Zum-Ausdruck-Bringens von gestalterischen Absichten – Initiationspunkt des Entwurfsprozesses – eine erweiterte oder veränderte Arbeitsweise des Entwurfsprozesses in der Architekturdiziplin aufgezeigt werden?

Bei allen nachfolgenden Beschreibungen steht stets der Prozess im Zentrum der Betrachtung. Die erzielten Ergebnisse sind exemplarisch, aber nicht verallgemeinerbar gültig, für die verfolgten Anliegen und Ziele. Auch geht es mir darum, die Prozesse kritisch zu reflektieren und offenzulegen, welche Hoffnungen sich eingelöst haben und was zum jetzigen Stand der Ergebnisse offen geblieben ist. Die eingenommene Perspektive ist auch hier eine deskriptive, mit der ich es mir zur Aufgabe mache zu beschreiben was da ist ohne über das Eigentliche hinausreichende Interpretationen vorzunehmen.

---

<sup>964</sup> Vgl. hierzu: Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 115–161.





#### IV.1.1 WAHRNEHMUNG UND RESONANZ

Die Wahrnehmungsschulung bildet die zentrale Grundlage für das Erlernen der Entwurfskompetenz in der Architekturdiziplin. Durch Beobachtung, Stadtbildzeichnen oder das Nachbilden von Referenzgebäuden in Planzeichnungen oder Modellen wird das Gestaltungswissen vorangegangener Architekt:innengenerationen angeeignet. Die Auseinandersetzung mit dem baulichen Bestand bietet Gelegenheit, um Entwurfsprinzipien und Gestaltungsgrundsätze zu begreifen. Mit dem Wissen darum, dass alles Wahrnehmungswissen stets ein verkörpertes ist und die Eindrücke des Erlebens dem Körper eingeschrieben sind, drängt sich die Frage auf, wie der Körper aktiv in das Erlernen von Entwurfskompetenzen eingebunden werden kann.

Das Wahrnehmen ist stets an ein sinnliches und empfindendes In-Resonanz-Treten mit der Welt verbunden. Wenn wir also verstehen wollen, wie wir mit unserer Umgebung in Resonanz treten, gilt es der Frage nachzugehen, wie wir wahrnehmen. Und umgekehrt offenbart die Weise wie wir etwas wahrnehmen auch, was es in uns auslöst und wie wir es sinnlich erleben und empfinden. Um also Architekturen entwerfen und gestalten zu können, die dazu einladen mit diesen in Resonanz zu treten, gilt es das eigene Wahrnehmen zu beobachten und zu befragen. Dem Körper kommt dabei besondere Bedeutung zu, da er das Medium ist, durch das wir die Eindrücke der Welt aufnehmen, mit dem wir sinnlich erleben und empfinden und durch den wir sowohl das Wahrgenommene als auch unsere inneren Regungen zum Ausdruck bringen können. Um dieses Wissen des Körpers für die Architekturdiziplin fruchtbar zu machen, habe ich mich in den letzten Jahren dafür engagiert körperbasierte Praktiken in die Architekturdiziplin – und insbesondere in die Architekturlehre – einzubringen. Dabei ist eine Serie von Lehrveranstaltungen entstanden die mit dem Fortschreiten eines Seminarzyklus' und der daran anschließenden Auftaktveranstaltung zur zentralen Masterthesis »Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz« den Körper und körperbasierte, somatische Praktiken zunehmend stark in die Architekturlehre und die Schulung der Entwurfskompetenz einbindet.

Im Wintersemester 2018/19 habe ich am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten mit »*Architekturperzeption*« ein erstes Seminar angeboten, das die Architekturwahrnehmung befragt. Gemeinsam mit den Student:innen des Masterstudiums habe ich in diesem Rahmen vielfältige Quellentexte zur Wahrnehmungstheorie, Phänomenologie und Ästhetik-Philosophie bearbeitet und dann die Aufgabe gestellt, eine konkrete Architektur Erfahrung eines Bauwerks hinsichtlich ihres sinnlichen Erlebens zu beobachten und deskriptiv zu verbalisieren. Entstanden sind dabei Arbeiten, die das Erleben der Annäherung, den Eintritt und die Schwellen und Übergänge sowie das Durchschreiten und die Erfahrung der Architektur in der Durchwegung beschreiben.

Das im Sommersemester 2019 angebotene Seminar zur »*Architekturphänomenologie*«, ebenfalls als ein Lehrangebot für Masterstudent:innen am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, hat den Aspekt der Leiblichkeit und des verkörperten Architekturlebens in den Fokus gestellt. Auch hier war es die Aufgabe die eigene Architekturwahrnehmung anhand des Erlebens eines ausgewählten Bauwerks zu beschreiben. Diesmal waren die Student:innen allerdings im Laufe des Semesters angehalten neben dem kognitiven Wissen über diese Erfahrung auch jenes ihrer Körper zu befragen. Die deskriptive Beschreibung des Erlebens wurde hier nicht in Einzelarbeit und schriftlicher Form erarbeitet, sondern die Student:innen arbeiteten mit wechselnden Rollen in Dreier Teams zusammen, um einerseits die Verbalisierung ihrer Erfahrung im dialogischen Gespräch, durch Nachfragen gelenkt, zu präzisieren und andererseits von einer dritten, beobachtenden Person, auf die Gesten und unvermittelten Bewegungen aufmerksam gemacht zu werden. Das heißt, wenn es also beispielsweise darum ging, gemeinsam die Architektur Erfahrung von Person A herauszuarbeiten, wurde Person A von Person B zu ihrem Erleben befragt, wobei Person B explizit dazu angehalten war immer wieder nachzuhaken und zu konkreten Erlebnismomenten, Aspekten des Bauwerks oder zum verkörperten Erleben dieser Erfahrung Nachfragen zu stellen. Person C war Beobachter:in dieses Gesprächs und dazu angehalten das Augenmerk auf die Bewegungen und Gesten von

Person A zu richten, die insbesondere dann aufkamen, wenn diese nach Worten rang und das, was zu benennen ihr schwer fiel, durch den Körper zum Ausdruck brachte. Die Gespräche wurden aufgezeichnet und aus der Transkription der von Person A Gesagten im Weiteren der Fließtext der deskriptiven Beschreibung der Architektur Erfahrung von dieser Person in Einzelarbeit erarbeitet. Die von Person C beobachteten Bewegungen und Gesten wurden im Anschluss an der Gespräch von Person A in der Bewegung nachvollzogen, sodass zwischen A und B gewissermaßen ein verkörperter Dialog oder ein Austausch von choreografischem Bewegungsmaterial entstand. Nach dem Abgleichen des Bewegungs- und Gestenempfinden mit dem Erlebend der in diesem Moment intendierten Beschreibung der eigentlichen Wahrnehmungserfahrung wurden die Gesten weiter ausgefeilt und präzisiert, um schließlich fotografisch festgehalten zu werden. Die Dokumentation der Gesten komplettiert die verbalisierte Erfahrungsbeschreibung und bringt eine non-verbale Vermittlungsebene in die Beschreibung des Architekturlebens ein.

Im Rahmen des Lehrauftrags der Frauenbeauftragten der Architekturfakultät der Technischen Universität München zu »Fragestellungen aus Wissenschaft und Gesellschaft in Architektur und Städtebau« bot sich mir im Wintersemester 2019/20 die Gelegenheit zusammen mit Virginie Roy – mit der ich diesen Lehrauftrag gemeinsam inne hatte – aktiv eine tänzerische Perspektive in das Lehrformat einzubeziehen. Am Anfang dieses Seminars stand eine körperbasierte Architektur erkundung, in der alle Teilnehmer:innen jeweils in Zweier Teams das Gebäude des Zollamts in München explorativ erforschten. Dabei erkundete eine Person mit verbundenen Augen – also durch Ausschluss des Sehsinns explizit auf die anderen Sinneserfahrungen angewiesen – das Gebäude, während sie von einer zweiten Person begleitet wurde, die Support und Sicherheit für diese Exploration bot. Diese Unterstützung wurde non-verbal vermittelt; durch das Begleiten der erkundenden Person mit einer Hand auf der Schulter, durch eine kurze Berührung, um sie zum Innehalten zu ermuntern oder durch das bewusste Loslassen der erkundenden Person, um es ihr zu ermöglichen, sich freier und unabhängig von ihrer unterstützenden Begleitung zu bewegen. Im Anschluss an das Sammeln sinnlicher Eindrücke durch die explorative Erkundung des Gebäudes waren die Student:innen eingeladen das somatische Erleben dieser Erfahrung im eigenen Körper nachzuvollziehen und sich diese durch den Körper zu vergegenwärtigen. Diese Rekapitulation des Erlebten im eigenen Körper wurde schließlich durch den Körper zum Ausdruck gebracht, indem die mit der Nachvollzug des Erlebten verbundenen Bewegungen des Körpers schrittweise vergrößert und in konkrete Gesten oder Bewegungsfolgen transformiert wurden. Diese wurden auch hier fotografisch dokumentiert und in der weiteren Bearbeitung im Semesterverlauf durch deskriptive Erfahrungsberichte und die schriftliche Reflexion des Prozesses und des Erkenntnisgewinns – unter Bezugnahme auf die eigene Erfahrung und die im weiteren Semesterverlauf gemeinsam erarbeiteten Quellentexte zum Thema – komplettiert.<sup>965</sup>

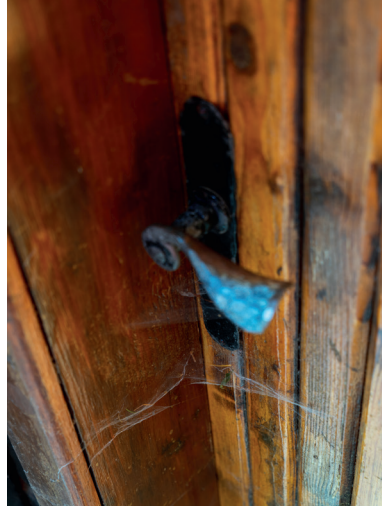
Im Anschluss an die Beratung des *Bayrischen Landesverband für zeitgenössischen Tanz* im Rahmen der »Machbarkeitsstudie für ein Tanzhaus in München« haben Prof. Uta Graff und ich uns dazu entschlossen dieses Thema zur Aufgabenstellung für die zentrale Masterthesis im Wintersemester 2021/22 zu machen. Architekturaufgabe war es im Rahmen dieses Entwurfes Räume der Produktion, der Vermittlung, der Präsentation und des Diskurses im zeitgenössischen Tanz in einem hochbaulichen Entwurf – als Neubau oder Umnutzung des historischen Bestands – an dem Standort der Paketposthalle und am Viehhof zu erarbeiten. Der Architekturaufgabe zum Entwurf »Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz«, war ein einführendes Seminar vorangestellt, das in somatische Praktiken und Arbeitsweisen des zeitgenössischen Tanzes einführte und mit dem ich es mir zur Aufgabe gemacht habe körperbasierte Arbeitsweisen an den Anfang des architektonischen Entwurfsprozesses zu stellen.

Anders als in den vorangegangenen Seminaren ging es hier nicht um eine körperbasierte Exploration der Architektur, sondern um ein somatisches Erschließen unterschiedlicher Aspekte des qualitativen Raumerlebens – und dabei im Einzelnen um Intimität, Öffentlichkeit und das Dazwischen dieser gegensätzlichen Raumqualitäten. In somatischen Praktiken wurde dem Empfinden von Intimität im Sinne eines Bei-sich-Seins und Öffentlichkeit im Sinne des Sichtbar-Seins und des In-Beziehung-Seins nachgegangen. Ziel war es, sich dieser inneren, verkörperten Wahrnehmungen und Empfindungen dieser unter-

<sup>965</sup> Für eine ausführliche Dokumentation und Reflexion dieses Seminars siehe: Voigt, Katharina; Roy, Virginie: 2021, S. 115–161.

schiedlichen raumbezogenen Qualitäten gewahrt zu werden und sie im nächsten Schritt durch die Bewegungen und Gesten des Körpers zum Ausdruck zu bringen. Die so entstandenen Gesten und Bewegungsfolgen wurden auch dieses Mal fotografisch dokumentiert und ihr Erleben deskriptiv verbalisiert. Doch anders als in den Vorangegangenen Seminarformaten bildeten diese hier nicht das Ergebnis der Arbeit, sondern dienten vielmehr als Ausgangsmaterial für den weiteren Gestaltungs- und Entwurfsprozess: Im nächsten Schritt galt es die durch die somatische Erfahrung initiierten Gesten in architektonische Objekte zu überführen, die diese als räumlichen Gestus aufgreifen und die aus dem verkörperten Empfinden entwickelten Ausdrucksformen in architektonischen Arbeitsweisen zu transformieren.

In den folgenden Wahrnehmungsbeobachtungen werden ausgewählte studentische Arbeiten exemplarisch vorgestellt, um Ergebnisse der vorbeschriebenen Arbeitsweisen zu belegen. Dabei kommen in den Beiträgen der Seminare »Architekturperzeption«, »Architekturphänomenologie« und »Architektur Erfahrung« die Student:innen selbst zu Wort, indem Auszüge aus ihrer deskriptiven Beschreibung der Architektur Erfahrung wiedergegeben werden. Die Wahrnehmungsbeschreibungen zur Auftaktaufgabe und den Architekturentwürfen der zentralen Masterthesis »Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz« hingegen geben meine Perspektive des Erlebens der jeweiligen Bearbeitungsprozesse wieder.



Quirin Goßlau:  
»Hütte am Tegernsee«, Seminar Architekturperzeption, 2019.

## Seminar »Architekturperzeption«

»Über viele Jahrzehnte haben sich Wurzeln der anliegenden Bäume in die Wegschneise gegraben und diese in Bewegung versetzt. Viele Stufen, die einst durch massive Eichenblöcke befestigt wurden, sind kaum mehr sicher zu betreten. Hinauf verlangen Steigung und mangelnde Trittsicherheit den Besucher:innen einige Ausdauer und Konzentration ab, bevor die Hangkontur den bergauf gerichteten Blick nach gut zwei Dritteln des Weges auf eine entfernte, dunkle Holzhütte freigibt. [...] Sämtliche Öffnungen sind durch hölzerne Läden verschlossen, deren Außenfarbe mit der dunkelbraunen, beinahe schwarzen Gebäudehülle übereinstimmt.«

»Der erste Blick in den dunklen Hauptraum wird schließlich alleine von schwachen Sonnenstrahlen erwidert, die in den geschlossenen Fensterläden gegenüber kleine Ritzen gefunden haben und nun streifig im Dunst sichtbar werden. [...] Zum Öffnen dieser bedarf es des händischen Lösens zahlreicher Flügelschrauben an jedem Fenster und damit der Bewegung durch das Innere der Hütte sowie zum Abnehmen der einzelnen Schrauben-Gegenstücke auch der erneuten Bewegung außen um die Hütte herum.«

»Das sukzessive Herantreten an alle sieben zu öffnenden Fenster und das wiederkehrende Ein- und Austreten zwischen dem Inneren und dem Freien lassen die aktive Bewegung für den Besucher zum obligatorischen Ritual des Ankommens werden. Erst mit dem Öffnen aller Fensterläden und dem ablaufbedingt hergestellten Zusammengang zwischen Innen und Außen der jeweiligen Öffnung kommt der Besucher letztlich in der Hütte an. Jeder Blick aus den Fenstern verortet die Architektur.«

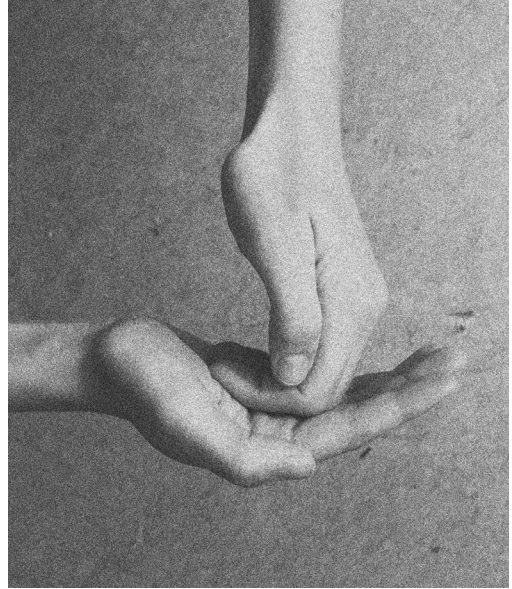
Quirin Goßlau: Seminararbeit, »Hütte am Tegernsee«. <sup>966</sup>

Katharina Voigt: Seminar »Architekturperzeption«,

Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Wintersemester 2018/19.

---

<sup>966</sup> Vgl. Voigt, Katharina; Roy, Virginie in Ebd. (Hrsg.): 2021, S. 122-123.



Laura Betz: Seminararbeit »Architektur Erfahrung«, 2020.  
»berühren« (links), »eintauchen« (rechts), »folgen« (unten).

## Seminar »Architektur Erfahrung«

»Meine anfängliche Zughaftigkeit weicht einem Entdeckerdrang. Meine Finger ertasten forschend meine unmittelbare Umgebung. Mein Sinn für Balance scheint hingegen keinen Ausgleich für die Abstinenz meines Augenlichts gefunden zu haben, denn – wie später bestätigt wird – gelingt es mir nicht geradeaus zu gehen. Ich hängele mich an Geländern und Brüstungen entlang, immer auf Tuchfühlung mit den Raum fassenden Elementen bedacht. Frei im Raum habe ich keine Chance mich im Gebäude zu orientieren.«

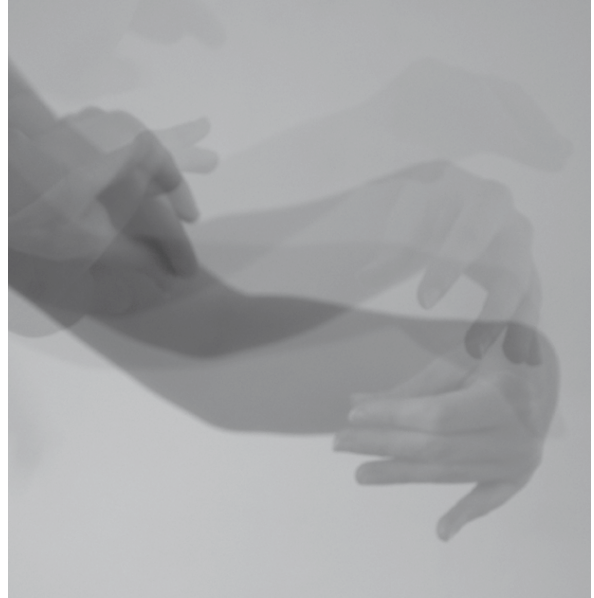
»Der Lärm der Stadt dringt dumpf durch die Mauern des Gebäudes. Wahrscheinlich ist es ein wenig kühler geworden, denn kurz zuvor hatte ich noch zärtlich im Vorbeigehen die Heizkörper mit aufgesetzten steinernen Gesimsen vom Staub befreit. Am Ende der Treppe angelangt bestätigt sich meine Vorahnung. Meine Fußsohlen tauchen in ein weiches Material. Es ist das leichte Einsinken meines Körpers in eine Materie, welche unter meiner Last zu einem gewissen Grad nachgibt. Ich laufe sozusagen in einer Oberfläche. Ich bahne mir meinen Weg anstatt wie zuvor auf einem harten Belag aufzutreten und mich abzudrücken. Doch kann ich mir sicher sein, dass ich mich auf einer Fußmatte befinde?«

»Wenn ja, muss wohl gleich die Haustür kommen. Ich schlurfe weiter mit meinen Füßen über die Matte, bis zum Gummirand halte abrupt, die Arme ausgestreckt. Wo ist die Tür? – Es sollten drei Fußmatten hinter einander werden mit jeweils einer stockenden, verharrenden Reaktion auf das vermeintliche Ende der Matten. Ich fühle Verwunderung und Ärger. Gleichzeitig die warme, beruhigende Handfläche meines Partners auf der rechten Schulter. Mit dem Öffnen einer schweren Holztür löst sich die Spannung. Was folgt, ist der Austritt ins Freie. Eine zweite einprägsame Erfahrung ereignete sich indes gleich zu Anfang.«

Laura Betz: Seminararbeit, »Architektur Erfahrung«.<sup>967</sup>  
Katharina Voigt und Virginie Roy Seminar »Architektur Erfahrung«,  
Lehrauftrag der Frauenbeauftragten, Fragestellungen aus  
Wissenschaft und Gesellschaft in Architektur und Städtebau  
Wintersemester 2019/20.

---

<sup>967</sup> Vgl. Voigt, Katharina; Roy, Virginie in Ebd. (Hrsg.): 2021, S. 132-135.



Friederike Drews: Seminararbeit »Architektur Erfahrung«, 2020.  
»Gegen die Wand« (links), »justieren« (rechts), »rennen« (unten).



## Seminar »Architektur Erfahrung«

»Den ersten Widerstand spüren meine rechten Zehenspitzen, mit denen ich gegen etwas Hartes knalle. Schmerz. Darauf folgen meine beiden Handflächen, die ich während der ganzen Erfahrung schützend vor meinen Körper halte. Federnd und weniger hart als die Zehen treffen die Handflächen auf eine Oberfläche. Aufprallen. Hier kommt die Bewegung meines ganzen Körpers fast zum Stillstand. Die letzte Bewegung, die ich wahrnehme, ist die meines Halses und Kopfes. Mein Kopf trifft dabei auf keine Oberfläche, dennoch spüre ich die unmittelbare Nähe von Masse direkt in meinem Gesicht - ich spüre ihre Präsenz an meiner Wangenhaut.«

»Die Unmittelbarkeit dieses Moments vermischt sich mit dem Gefühl eines Fehlers, als ob dieser Moment eigentlich nicht hätte passieren dürfen. Womit ich keineswegs sagen möchte, dass sich dieser Moment als negative Erfahrung eingepägt hätte. Vielmehr ist es diese starke Kraftwirkung auf meinen Körper und das damit verbundene intensive Empfinden, das ich als etwas Besonderes und Ungewöhnliches erlebe.«

»Meine Schritte werden länger und schneller. Die kühle Luft um mich herum und die Geräusche meiner Schritte lassen mich erahnen, dass ich mich in einem großen, überdimensionierten Raum befinde.

Die Beschleunigung meiner Schritte führte zu dem Bedürfnis es darauf ankommen zu lassen. Worauf? Möglichst viel Strecke in kurzer Zeit zu machen? Ich renne und ich spüre nicht das Bedürfnis anzuhalten. Um mich herum scheint ein Nichts und ich habe den Eindruck größer zu werden. Meine Schritte sind so groß, dass die Zeit des Bodenkontakts immer geringer wird. Ich spüre ein Rauschen und Luft auf meiner Gesichtshaut. Ich höre das kurze Aufkommen meiner Schuhe und das Hallen im Raum. Da ist Platz für mich.«

Friederike Drewes: Seminararbeit, »Architektur Erfahrung«.<sup>968</sup>  
Katharina Voigt und Virginie Roy Seminar »Architektur Erfahrung«,  
Lehrauftrag der Frauenbeauftragten, Fragestellungen aus  
Wissenschaft und Gesellschaft in Architektur und Städtebau  
Wintersemester 2019/20.

---

<sup>968</sup> Vgl. Voigt, Katharina; Roy, Virginie in Ebd. (Hrsg.): 2021, S. 140-142; 160-161.



## »Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz«

Während es in den vorangegangenen Seminaren darum ging, der verkörperten Erinnerung der gelebten Erfahrung des konkreten Architekturlebens durch somatische Praktiken nachzuspüren und diese im Körper zu vergegenwärtigen, ging es im Auftaktseminar zur Architekturaufgabe des Entwurfs für ein Tanzhaus in München im Rahmen der zentralen Masterthesis, die im Wintersemester 2021/22 am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten ausgelobt wurde, darum durch somatische Praktiken bestimmte räumliche Qualitäten herauszuarbeiten und so das Wissen des eigenen Körper als Medium und Werkzeug des Entwurfsprozesses heranzuziehen. Die Qualitäten der unterschiedlichen Räume, die es im architektonischen Gefüge eines Tanzhauses zusammenzubringen galt, wurden in einer, dem Architekturentwurf vorangestellten Aufgabenstellung erarbeitet.

Dabei waren die Raumtypologien des Gebäudes und die mit diesen assoziierten architektonischen Qualitäten in der Aufgabenstellung wie folgt beschrieben:

### **Raumtypologien**

*Drei unterschiedliche Raumtypologien kommen in der Architektur eines Tanzhauses zusammen: Räume der Öffentlichkeit, Räume der Intimität und Räume des Übergangs. Diese gilt es jeweils in ihrer Eigenheit zu entwickeln und im Zusammenhang miteinander zu entwerfen.*

*Die der eigentlichen Entwurfsaufgabe der zentralen Masterthesis vorangestellte Auftakt Aufgabe konzentriert sich auf diese Raumtypologien und hat deren eigenständige - zunächst von der übergeordneten Aufgabenstellung zum Entwurf eines Tanzhauses unabhängige - Gestaltung als architektonische Raumobjekte zum Gegenstand.*

### **Räume der Öffentlichkeit**

*Gemeinschaft und Begegnung, Stadtöffentlichkeit und Kulturbetrieb vollziehen sich in öffentlichen Räumen. Diese können Stadträume sein, oder Innenräume öffentlichen Charakters. Sie sind durchlässig, niederschwellig und weitläufig, wirken versammelnd und einladend, schaffen Anreize für Aneignung, zum Verweilen und für die Repräsentation. Letztere, sowohl für die Menschen, die sich darin zeigen, ihre Nutzung, oder - im Falle des Stadtraums - der sie flankierenden Bauten.*

### **Räume der Intimität**

Die Individualität kreativer Schaffensprozesse verlangt nach der Möglichkeit des Rückzugs, der Einkehr in die eigene Gedankenwelt und der Konzentration. Für die künstlerische Praxis, die choreografische Entwicklungsarbeit und die Probenaktivität gilt es Räume zu schaffen, die es ermöglichen abgeschieden von der Öffentlichkeit des Hauses und zurückgenommen aus der lebhaften Atmosphäre von Begegnung, Austausch und Miteinander der eigenen Arbeit nachzugehen. Es sind Enklaven, die der Entfaltung kreativer, schöpferischer Tätigkeit Raum geben und es ermöglichen, für sich zu sein.

### **Räume des Übergangs**

Zwischen Öffentlichkeit und Intimität gilt es mit unterschiedlichen Graden der Öffentlichkeit und räumlichen Sequenzen der Schwellen und Übergänge zu vermitteln. Das Dazwischen der offenen Räume der Begegnung und der gefassten Räume individuellen Arbeitens gilt es bewusst zu gestalten. Hier entscheidet sich, wie die einzelnen Raumtypologien zu einem architektonischen Gefüge werden. Dabei kommt den Räumen des Übergangs im Inneren des Hauses ebenso große Bedeutung zu, wie den Schwellen und Übergängen zur Stadt und den öffentlichen Zwischenräumen des städtischen Gefüges. Das Gebäude ist als ein »tissu architectural« in Entsprechung des »tissu urbain« zu konzipieren: als ein Gewebe unterschiedlicher Verdichtung und Weitung, dessen einzelne Bestandteile zu einer Ganzheit verflochten sind.

### **Gefüge**

Gegenstand des Architekturentwurfes ist es - insbesondere dann, wenn er ungleiche Nutzungs- und Raumtypen umfasst - diese zu einem schlüssigen Gefüge, zu einer architektonischen Einheit zu verschränken.

Sequenzen, Schwellen und Übergänge sind zentrale Gestaltungsaspekte und prägend für die architektonische Idee eines Gebäudes. Die unterschiedlichen Raumtypologien gilt es in einem Tanzhaus mit besonderem Augenmerk auf die unterschiedlichen Grade der Öffentlichkeit und deren Sequenzierung zu gestalten. Räume der Öffentlichkeit und der Intimität stehen einander diametral gegenüber. In ihrem Dazwischen gilt es Schwellen und Übergänge so zu gestalten, dass sie die Relation der Räume zueinander entschieden klären, Nähe und Distanz, Verknüpfung und Entzerrung dieser verschiedenen Raumtypologien ermöglichen und damit die Erscheinung und den Charakter des Hauses definieren.

Die Aufgabenstellung für die Erarbeitung das Herausarbeiten verkörperter Gesten durch somatische Praktiken und für deren Überführen in ein architektonisches Objekt lautet:

### **Thema**

*Wie in der Aufgabenstellung beschrieben, sind es Räume der Öffentlichkeit, der Intimität und des Übergangs, die zusammen das architektonische Gefüge des Tanzhauses bilden. Unabhängig von der eigentlichen Architekturaufgabe des Entwurfes für ein Tanzhaus in München gilt es in dieser Auftaktaufgabe ein architektonisches Objekt zu gestalten, das diese Charakteristiken zu einem Raumgefüge verbindet.*

### **Aufgabe**

*Ausgehend von den anhand der eigenen Raumerfahrung entwickelten Gesten ist ein architektonisches Objekt zu entwerfen welches die Qualitäten von Intimität (Bei-sich-Sein, Konzentration, Fokussierung, Zurückgezogenheit ...) und Öffentlichkeit (In-Begegnung-Sein, Weite, Offenheit, Freiraum Wahrnehmen dessen, was um einen herum geschieht...) beinhaltet, diese mit einander in Beziehung setzt und insbesondere das Dazwischen dieser beiden komplementären Raumqualitäten gestaltet.*

*Entwickelt wird ein architektonisches Objekt, in dem die drei unterschiedlichen Raumtypen erkennbar und klar von einander zu unterscheiden sind. Es ist jedoch so zu gestalten, dass diese sich zu einer Einheit zusammenfügen. Die Fügung kann entweder konstruktiv gelöst werden, sodass die Raumtypen als Einzelne herausgelöst oder als Einheit miteinander verbunden werden können, oder das Gefüge bildet eine nicht zerteilbare Einheit, deren einzelne Bestandteile aber dennoch als solche erkennbar sind. Die Entscheidung für das eine oder andere ist bewusst zu treffen und konzeptabhängig.*



Auftaktseminar Tanzhaus München - ein Ort für zeitgenössischen Tanz,  
Gesten der Intimität (links) und der Öffentlichkeit (rechts).  
Fotos: Antonia Krabusch (oben), Moritz Heinzerling (Mitte), Li Jiang (unten).

### **Arbeitsschritte**

Die Bearbeitung gliedert sich in folgende Schritte:

**Geste** | Die Gesten der Intimität und der Öffentlichkeit sind fotografisch zu dokumentieren. Der Ausschnitt des Gezeigten ist bewusst festzulegen. Wenn Bewegung für die Geste von zentraler Bedeutung ist, gilt es dafür eine fotografische Übertragung zu finden (z.B. Überlagerung, Verzerrung, Bildfolge ...). Fotografien in schwarz-weiß.

**Raumtypologie** | Ausgehend von den fotografisch dokumentierten Gesten gilt es Raumtypen zu entwerfen, die eine architektonische Entsprechung für das gestisch Ausgedrückte bilden. Es gilt mindestens je einen Raum intimen und öffentlichen Charakters zu entwickeln und zu materialisieren. Beide sind im Dialog miteinander zu entwickeln und gegen einander zu schärfen.

**Raumgefüge** | Die entwickelten Raumtypologien sind zu einem architektonischen Gefüge zu verbinden. Aus deren In-Beziehung-Setzen ergeben sich die Räume des Übergangs zwischen den komplementären Räumen der Intimität und der Öffentlichkeit. Dieses Dazwischen ist explizit zu bearbeiten und in diesem Schritt konzeptionell zu entwickeln.

**Text** | Zu allen Teilen der Aufgabe sind in kurzen, deskriptiv formulierten Aphorismen die Charakteristiken der einzelnen erarbeiteten Ergebnisse zu beschreiben. Der Text beschreibt das Erlebte, benennt die gemachten Beobachtungen und verbalisiert die mit der Geste verbundenen Sinneseindrücke und Empfindungen beziehungsweise die architektonischen und räumlichen Qualitäten und das durch diese intendierte Erleben.

Ergebnis der Bearbeitung dieser Aufgabe ist ein architektonisches Objekt das die drei Raumtypologien der Intimität, der Öffentlichkeit und des Übergangs zu einem Gefüge verbindet. Die Unterschiedlichkeit der einzelnen Bestandteile dieses Gefüges und dessen Erscheinung als Einheit sind in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen.

Das Raumgefüge wird im Sinne eines Konzeptmodells entwickelt. Es handelt sich dabei jedoch nicht um ein Modell als maßstäbliche Verkleinerung einer Architektur, sondern um ein für sich stehendes architektonisches Objekt.



Lukas Walcher  
Gesten und architektonisches Objekt, Auftaktseminar Tanzhaus, 2022.



## Bei-sich-Sein und Begegnung

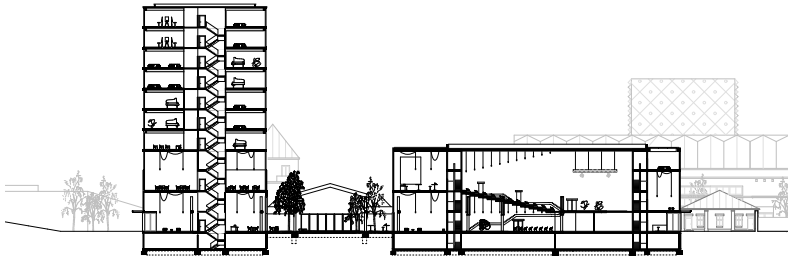
In den Körpergesten dieser Arbeit wird der Frage nach den (zwischen-) menschlichen Räumen nachgegangen. Der Aspekt der Intimität wird als eine Begegnung mit sich selbst, ein Bei-sich-Sein und das Berühren und Halten des eigenen Körpers herausgearbeitet. In Bezug auf die Raumqualität der Öffentlichkeit wird die Begegnung auf Distanz, ein Gegenüber und das gegenseitige Sich-Sehen verkörpert. Der Verfasser dieser Arbeit findet folgende Worte, um das Erleben der Geste der Intimität und der Öffentlichkeit zu beschreiben:

*»Im aufrechten Stand bewegen sich meine Arme sanft um meinen Oberkörper. Ausgehend vom Schultergelenk folgen sie einer runden Bewegung. Meine Arme überkreuzen sich und umfassen meinen Körper. Mein linker Arm legt sich langsam und behutsam auf der gegenüberliegenden Schulter ab, während meine rechte Hand sich an meinem Schulterblatt festhält. Wie von selbst folgt mein Kopf dieser Bewegung, neigt sich auf rechte Schulter herab und findet dort Rast. Die sich überkreuzende Bewegung meiner Arme löst in mir das Empfinden von Geborgenheit und Sicherheit aus. Meine Schultern bieten dem Kopf halt.«*

*»Nach einem kurzen anfänglichen Zögern schreite ich mit kleinen Schritten eine imaginäre Kreislinie im Raum ab. Nach sechzehn gleichmäßigen Schritten bin ich genau gegenüber meiner Ausgangsposition angekommen. Meine Füße bleiben unwillkürlich stehen. Ich blicke zurück und nehme meine Anfangsposition wahr, der ich nun gegenüberstehe. Dieses Stehen und Schauen, in aufrechter Haltung, fühlen sich an wie das alltägliche Spiel aus Sehen und Gesehen-Werden im öffentlichen Raum. Die Kontinuität der Bewegung entlang des Kreises lässt mich deren gleichzeitige Präsenz besonders deutlich wahrnehmen.«*

Lukas Walcher: »Geste der Intimität« und »Geste der Öffentlichkeit«  
Auftaktseminar zur zentralen Masterthesis im Wintersemester 2021/22.

Die bereits in der Bewegung angelegte Kreisform setzt sich im Entwurf des architektonischen Objekts fort. Ein kreisförmiges Plateau aus Beton, in dem durch einen kleinen Höhenversatz, durch das Absetzen eines kleinen Teils gegenüber der restlichen Fläche, die Passstelle für das Einfügen einer ebenfalls kreisrunden hölzernen Banderole markiert ist. Banderole und Plateau lassen sich passgenau in einander fügen, sodass sich eine umfasste Fläche mit einer kleinen Vertiefung ergibt. Oder sie können miteinander verschränkt werden, sodass ein gerahmter Raum innerhalb der Banderole, ein gefasster Raum in der Überlagerung beider Elemente und eine sich ohne äußere Fassung in den Raum öffnende Freifläche entsteht.

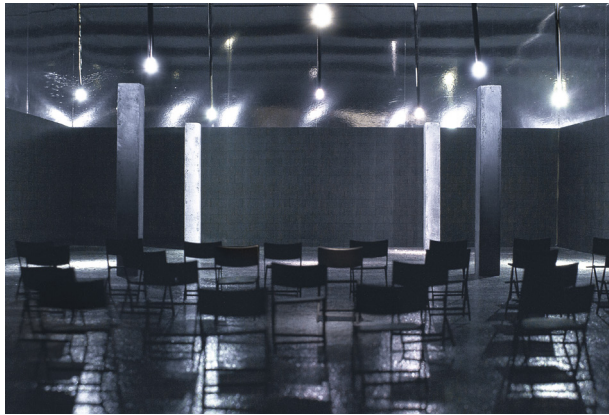


Lukas Walcher  
Erweiterung der bestehenden Markthalle am Viehhof,  
Zentrale Masterthesis, Tanzhaus München - ein Ort für zeitgenössischen Tanz, 2022.

**»Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz«  
Erweiterung der bestehenden Markthalle auf dem Viehhof-Gelände**

Im Laufe der Bearbeitungszeit wird im Gespräch in den Entwurfsbesprechungen immer wieder auf die im Rahmen des Auftaktseminars entstandene Arbeit Bezug genommen. Die Weise, wie durch das Umgreifen des eigenen Körpers – also durch räumliche Begrenzung und Fassung – Raumqualitäten der Intimität entstehen können sowie die Weise, wie aus der Bewegung und dem Sich-Begegnen mit sich selbst Qualitäten des öffentlichen Raums – wie Sichtbarkeit, Miteinander und Begegnung – herausgearbeitet werden können, waren ein beständiger Bezugspunkt während der weiteren Arbeit am Architekturentwurf.

Die raumbildenden Prinzipien der räumlichen Anordnung, der Verschränkung und der Ausbildung von Zwischenräumen durch das Abstand-Nehmen oder das Überlagern unterschiedlicher Elemente – wie sie im architektonischen Objekt angedeutet sind – finden sich auch in der Art der Einfügung der Neubaukörper in den Bestand der ehemaligen Markthalle wieder. Zwei neue Baukörper – ein Turm und ein längs gerichteter Riegel – stehen einander gegenüber und fassen in diesem Dazwischen einen Hofraum, der ebenfalls in die Bestandsstruktur der Markthalle eingeschnitten ist. Sowohl im Grundriss als auch – besonders markant – im Schnitt greifen die Neubaukörper über die Kubatur des Bestandes hinaus. Teile der Bestandskonstruktion werden so in die neuen Baukörper eingeschlossen, sodass sich auch zwischen Bestandsbauteilen und neuen architektonischen Elementen im gesamten Entwurf zwischenräumliche Beziehungen ergeben.



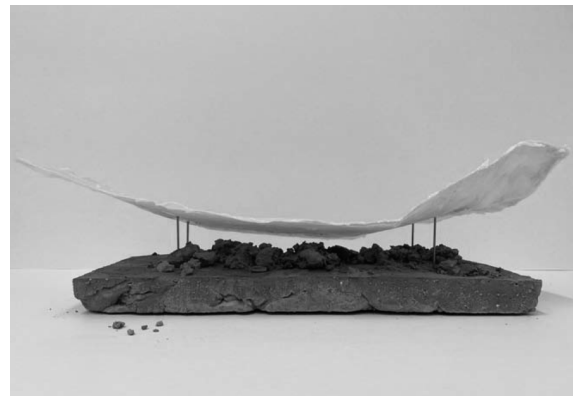
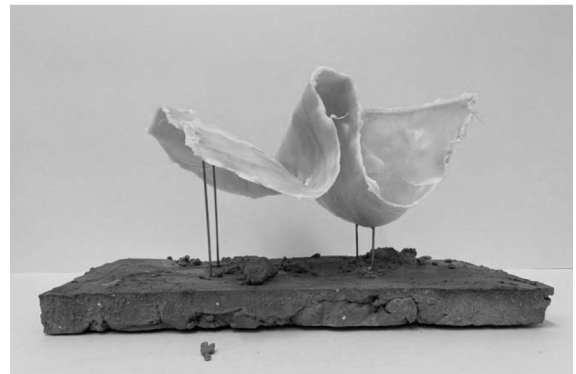
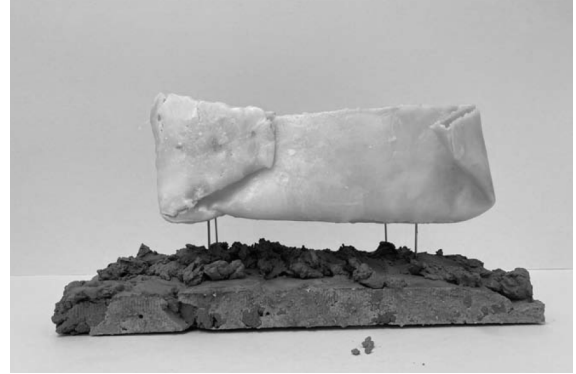
Lukas Walcher  
Erweiterung der bestehenden Markthalle am Viehhof,  
Zentrale Masterthesis, Tanzhaus München - ein Ort für zeitgenössischen Tanz, 2022.

Während sich die eindeutig architektonisch gefassten Räume und die Räume des Dazwischen, des Übergangs und der flexiblen Nutzung in der Darstellung im Grundriss und Schnitt nicht sehr stark unterscheiden, wird anhand der Modellfotos der Innenräume des Gebäudes deutlich, wie unterschiedlich diese gemacht sind:

Die Zwischen- und Freiräume im Gebäude werden durch die Konstruktion - des Bestandes und der Neubaukörper - geprägt. Stützen und Stürze sind die raumstrukturierenden Elemente. Schwellen und Übergänge im räumlichen Gefüge werden so durch leichte Versprünge im Deckenrelief und durch den Rhythmus der meist frei im Raum stehenden Stützen markiert.

Dieser offenen Raumstruktur stehen die allseitig gefassten Räume gegenüber. Diese dienen als Lehr- und Probenstudios und erstrecken sich über den gesamten Grundriss der ehemaligen Markthalle und über alle Geschosse des neubaulichen Turms, der Raum für ein Ausbildungsinstitut gibt. Auch der große Saal folgt diesem Prinzip der allseitig umschlossenen Räume und ist als Körper in den offenen Grundriss der Erschließungs-, Binnen- und Freiräume eingestellt. In der Weise, wie dieser materialisiert ist, unterscheidet er sich jedoch grundlegend von den anderen Räumen. In einem durch eine betonsichtige tektonische Struktur und Wandbänderolen aus hellem Mauerwerk geprägten Bauwerk nimmt dieser dunkel ausgekleidete Aufführungsraum eine Sonderstellung ein.

Es ist eine formale Übertragung der in der Gestaltungsübung des Auftaktseminars erarbeiteten gestischen und architektonischen Prinzipien in den Entwurfsprozess: Die mit den verkörperten Gesten assoziierten Wahrnehmungen des Erlebens von Nähe einerseits und Bewegung, Begegnung und Distanz andererseits, schlägt sich in der Dimensionierung der Räume nieder. Die für den konzentrierten Lehr-, Proben- und Produktionsprozess als durch Intimität geprägte Studioräume sind wesentlich kleiner als die Räume des sich zwischen diesen erstreckenden Kontinuums der Frei- und Zwischenräume. Die Gestaltungsthemen der freien Fläche, des Reliefs leichter Höhenversprünge und die umseitige Fassung der Räume durch die Bänderole der Wände - wie sie gestaltprägend für das architektonische Objekt waren - finden sich auch im Architekturentwurf wieder. In vielerlei Hinsicht handelt es sich hier um eine direkte Übertragung der Erkenntnisse aus dem Auftaktseminar in den Entwurfsprozess. Erfahrungen des verkörperten Erlebens und Arbeitsweisen oder Gestaltungsprinzipien des architektonischen Objekts werden im Architekturentwurf aufgegriffen. In diesem Sinne mag die Arbeitsweise in mancherlei Hinsicht im Prozess limitierend gewesen sein, doch andererseits haben sich aus der Erfahrung des Auftaktseminars sehr klare Maßgaben und Rahmungen für den Entwurfsprozess übernehmen lassen, die diesen gelenkt und damit eine klare Orientierung in Anbetracht der umfänglichen Entwurfsaufgabe geboten haben.



Max Kirn  
Gesten und architektonisches Objekt, Auftaktseminar Tanzhaus, 2022.

## Raumfaltung

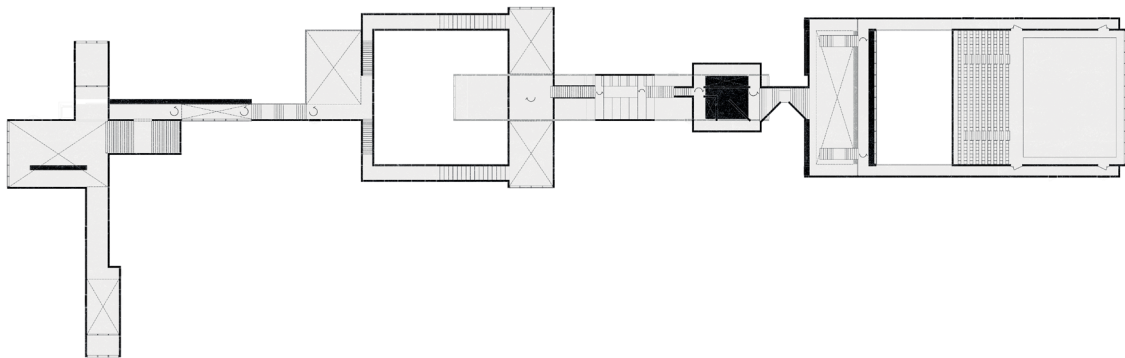
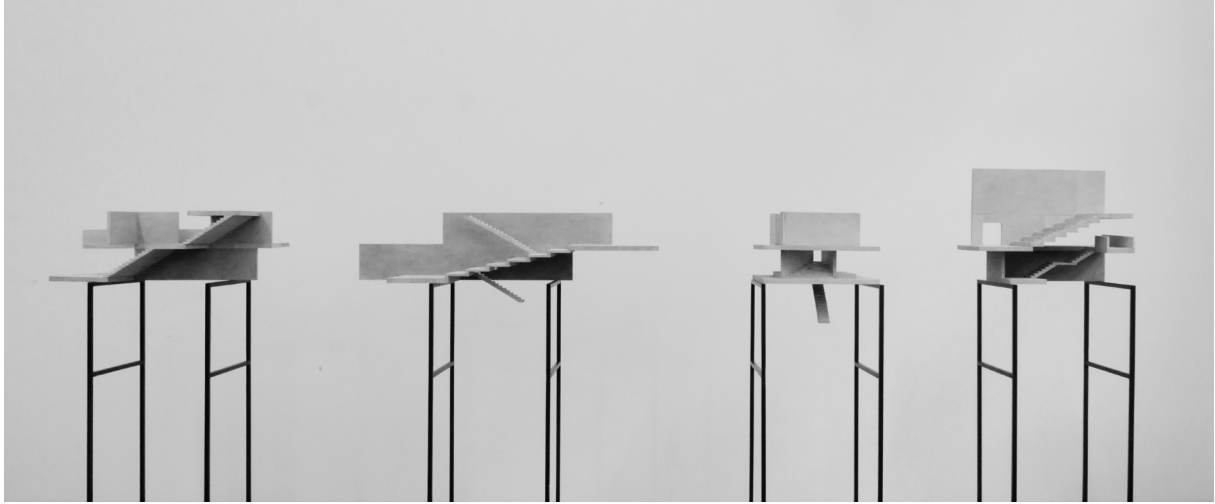
In dieser Arbeit sind es gestische Prinzipien wie das Umschließen oder das Auf-falten, die als raumprägende und -konstituierende Prinzipien aufgegriffen wer-den.

Die »Geste der Intimität« artikuliert das Verschränken, Überschlagen und Falten der Arme, sodass sich ein Schutzraum vor dem Gesicht und das Abwenden des Kör-pers vom umgebenden Raum ergibt. Ganz anders »die Geste der Öffentlichkeit«, bei der sich aus dem Ausdrehen der Hüfte ein Öffnen des Beins und ein Anheben, Stre-cken und Pointieren des Fußes ergibt. Ein Ausdruck, der einerseits als Öffnung und andererseits als ein Zeigen oder Deuten aufgefasst werden kann.

Das architektonische Objekt ist eine Serie räumlicher Situationen, welche die sukzessive Faltung des Raumes in einzelnen Schritten aufgreifen. Eine flache, leicht gewölbte Ebene, eine durch Faltung und Verwerfung hervorgebrachte Abfolge von sich darüber und darunter erstreckender Räume und ein durch Faltung seitlich vollständig umschlossener Raum bilden drei unterschiedliche Stadien dieser Form der Raumbildung ab.

Der weitere Bearbeitungsprozess dieses Entwurfsprojektes erfolgte im Zweierteam, da die Bearbeiter:innen die Aufgabenstellung der zentralen Masterthesis als re-guläres Entwurfsprojekt im Masterstudium bearbeiteten.

Der Aspekt des Ausbildens unterschiedlicher räumlicher Situationen war den ar-chitektonischen Objekten beider Verfasser:innen gemeinsam und wurde zum Leitge-danken des Entwurfsprozesses transformiert.



Vanja Jovancic und Max Kirn  
Sequenz und Raumzusammenhänge. Neubau eines Tanzhauses am Viehhof,  
Entwurfsprojekt, Tanzhaus München - ein Ort für zeitgenössischen Tanz, 2022.



## Bewegungsfolge und Sequenz

Zu Beginn des Entwurfsprozesses legten die Verfasser:innen einen Katalog von durch Skizzen, Zeichnungen, textliche Beschreibungen und Stichpunkte dokumentierten Gesten und Bewegungen sowie deren möglichen räumlichen Entsprechungen an. Vielfältige Bewegungsformen und -folgen sowie deren mögliche architektonische Fassungen wurden so zusammengetragen. Aufbauend auf diese Sammlung des Bewegungsrepertoires und seiner räumlichen Umformungen und Entsprechungen entwarfen sie – im Sinne der choreografischen Komposition einer Bewegungsabfolge – die Sequenz des Weges, der das gesamte Gebäude durchzieht und eine Reihung unterschiedlicher räumlicher Situationen sowie die Abfolge von Bewegungen und Gesten seines Durchschreitens bildet.

Das Durchschreiten dieses Weges beschreiben sie wie folgt:

*»Die Schwelle baut sich inkrementell auf und durchzieht das gesamte Gebäude: Die Eintretenden werden Teil der vorherrschenden Dynamik und werden in den Sog des Wegesystems gezogen, welches das gesamte Gebäude durchzieht: Orientierungslosigkeit. Die Suche nach dem der Architektur eingeschriebenen Weg beginnt.*

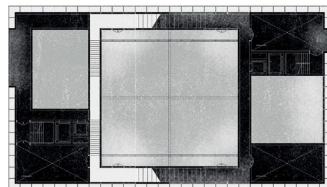
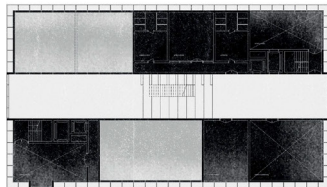
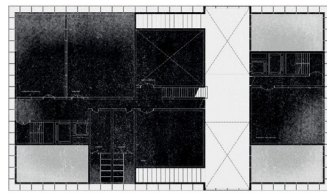
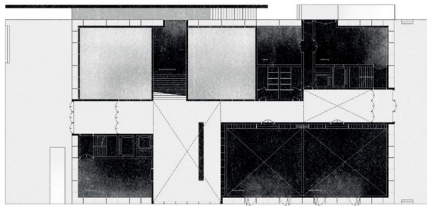
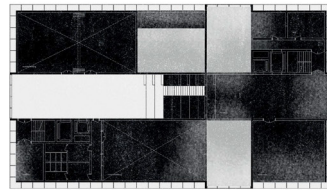
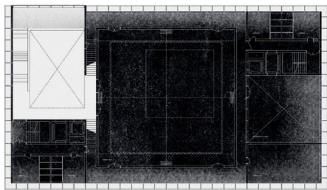
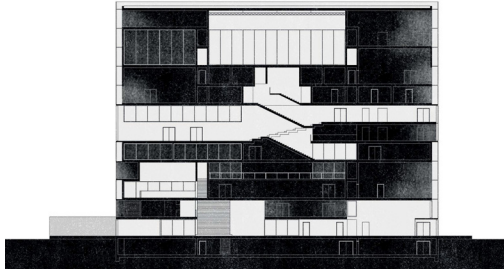
*Der Auftakt erfolgt plötzlich und unvermittelt. Durch eine einzelne Stufe indiziert: Auftritt. Der Weg lenkt aktiv die Bewegung durch das Gebäude, leitet und begleitet die Durchwegung. Der Weg mündet in einen Raum, der sich weitet. Die Dynamik der Bewegung wird hier gehemmt. Eine erste Begegnung mit dem Tanz; Innehalten im Fluss der Bewegung. Im Verweilen ergibt sich die Möglichkeit sich neu zu orientieren. Sich zu entscheiden.*

*Konzentration. Der Weg wird fortgesetzt. Fokussiert und gerichtet. Zusammenkommen. Raum für Konfrontation und Begegnung. Besuchende und Tanzende beschreiten den Weg von hier an zusammen. Die Weiterführung des Weges ist subtil. Ein bewusstes Aufmachen ist notwendig. Der Übergang erfolgt unmittelbar. Die Durchquerenden befinden sich plötzlich mitten im Geschehen. Spannung wird aufgebaut. Das Ende des Weges lässt sich bereits erahnen.*

*Zur Vorbereitung auf das Ankommen im obersten Raum gibt es vor dessen Betreten ein letztes Verweilen. Danach öffnet sich ein weiter Raum; die Ankommenden werden beim Betreten des Raumes von diesem umschlossen. Die Menschen werden zu dessen aktivem Zentrum – auf sich selbst besonnen, in Beziehung mit anderen und im Dialog mit dem Raum.«<sup>969</sup>*

---

<sup>969</sup> Vanja Jovancic, Maximilian Kirn: »Der Weg durch das Gebäude«, *Bewegungsdeskription, Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz*, Entwurfsprojekt im Masterstudium, Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Wintersemester 2021/22.



Vanja Jovancic und Max Kirn  
Neubau eines Tanzhauses am Viehhof,  
Entwurfsprojekt, Tanzhaus München - ein Ort für zeitgenössischen Tanz, 2022.

Die Sequenz des Weges durch das Gebäude steht im Zentrum des Entwurfsprozesses. Alle weiteren Räume des Gebäudes werden um diesen Weg herum angeordnet und in Korrespondenz dazu entworfen. So entsteht ein Architekturentwurf, dessen Volumen als Masse gedacht und in dessen Innern die Sequenz der Raumabfolge des Weges durch das Gebäude in subtraktiver Weise herausgenommen ist.

In diesem Entwurfsprojekt ist die Arbeitsweise stark durch ein choreografisches Denken der Konzeption von Bewegungsabfolgen, der Strukturierung der Bewegung im Raum und der Phrasierung unterschiedlicher Dynamiken der Bewegung geprägt. Das architektonische Gefüge und die baulichen Elemente sind gewissermaßen Mittel zum Zweck, um diese Bewegungsfolgen zu gliedern und zu umformen, um sie zu initiieren und zu fassen.

Es findet ein Transfer der Arbeitsweise und der gewonnenen Erkenntnisse aus der Gestaltungsübung des Auftaktseminars statt, die es den Verfasser:innen dieses Entwurfsprojekts erlaubt das choreografische Denken und die Erfahrungen somatischer Arbeitsweisen in den Architekturentwurf zu übersetzen. Dabei werden die Themen der verkörperten Gesten und der architektonischen Objekte nicht eins zu eins übernommen, sondern deren Essenz und die Denkweisen ihres Entstehungsprozesses als Arbeitsweisen und Medien des Architekturentwurfs aufgegriffen.



#### IV.1.1 STRUKTUR UND RAUMZUSAMMENHÄNGE

Der Architektur liegen stets bestimmte Strukturen zugrunde, die sich als Bewegungsimpulse aufgreifen lassen. Das kann die Form des Raumes, die Geometrie oder räumliche Fügung der Architektur oder die Gestalt der einzelnen Räume oder des gesamten Bauwerks sein. Es kann die statische und tektonische Struktur sein oder die Weise, wie bestimmte Bauteile miteinander in Beziehung stehen. Des Weiteren zeigt sich die architektonische Struktur in der Weise, wie die einzelnen Räume eines Bauwerks miteinander in Beziehung stehen; die Raumzusammenhänge und Sequenzen, die sich innerhalb des Gebäudes ergeben. Ob Räume aneinandergereiht, miteinander verschränkt oder ineinander verschachtelt sind, prägt die Gebäudestruktur grundlegend. Auch die tektonische Struktur bestimmt ein Bauwerk maßgeblich, da der architektonische Ausdruck sehr verschieden ist, je nach dem, ob das Gebäude vorrangig durch massive, tragende Bauteile konstituiert oder als filigrane Skelettstruktur realisiert ist.

Die Körper treten in der Bewegung und im Tanz in vielfältiger Weise mit der Architektur in Beziehung. Sie können in der Bewegung aufgegriffen oder verkörpert werden. Oder indem sie insofern in das Bewegungsrepertoire des Körpers integriert wird, als dass der Körper hier als Äquivalent der jeweiligen Architektur gedacht wird. In diesem Fall wird – um bei dem vorgenannten Beispiel zu bleiben – entweder die Materialität, Tektonik und Physikalität des Körpers genutzt, um mit der Massivität eines Gebäudes in Beziehung zu treten oder aber der Körper wird als raumhaltiges Skelett verstanden und das filigrane Tragwerk des Gebäudes wird im Körper aufgegriffen und die Bewegung wird ausgehend von dieser Tektonik, Fügung oder Struktur des Körpers entfaltet. Der Körper wird als Entsprechung des Gebäudes aufgefasst und die Bewegungen werden von dieser phänomenologischen und somatischen Qualität ausgehend entwickelt, als ob die eigentliche Architektur in Bewegung versetzt würde. In dieser Weise entsteht eine aus der architektonischen Struktur erarbeitete Bewegungsqualität, die dann – wenn sie beispielsweise in einer in-situ Performance der eigentlichen Architektur eingeschrieben wird – ihrerseits mit dem Bauwerk in Beziehung tritt, sobald sie raumgreifend wird und sich der Fokus der Tänzer:innen für die Umgebung öffnet.

Insgesamt ergeben sich aus den verschiedenen Zugängen sehr unterschiedliche Weisen mit der Architektur in Beziehung zu treten, wodurch das Impulsgeben der Architektur seinerseits in vielfältigem Bewegungsmaterial resultiert. Hier ein kurzer Überblick über die wesentlichen Möglichkeiten des Aufgreifens der architektonischen Struktur und der Raumzusammenhänge im Tanz:

##### **BEOBACHTEN**

Ein Score für die tänzerische Auseinandersetzung mit dem Ort kann es sein die architektonische Struktur mit dem gesamten Körper zu beobachten; das heißt den Körper für das somatische Erleben der umgebenden Struktur zu sensibilisieren und das Empfinden ihres Erlebens im Körper zu vergrößern und so mit dem Wahrgenommen in Beziehung zu treten, indem der Körper entsprechend justiert, angepasst und durch das Einwirken der Architektur bewegt wird.

##### **NACHVOLLZIEHEN**

Die Architektur mit dem Körper nachzuvollziehen heißt, ihrer Struktur mit dem Körper zu folgen. Das kann sein, indem sie mit einem Körperteil nachgezeichnet wird, indem der gesamte Körper dieser Bewegung folgt, oder indem sie mit dem Körper aufgegriffen und in die Bewegung integriert wird. In Bezug auf die Raumzusammenhänge kann es deren Durchschreiten oder Abmessen der Räume sein oder das Nachvollziehen der Prinzipien der räumlichen Fügung im Körper. Auch der Charakter der Architektur kann in der Bewegung nachvollzogen werden; die Spannung oder Dynamik eines räumlichen Gefüges, die Weite oder der gedrungene Charakter der Räume oder die Vertikalität und das Aufstreben der architektonischen Struktur können impulsgebend für den tänzerischen Nachvollzug sein. Das Nachzeichnen oder Folgen

der Linien der Struktur, das Aufgreifen der Fügungsprinzipien in der Bewegung oder das Bezugnehmen auf die räumlichen Sequenzen durch das Aufzeigen von Sicht- oder Wegebeziehungen und das Einnehmen der Räume in der Bewegung sind charakteristisch für ihr Nachvollziehen mit dem Körper. Auch hier kann ebenso wie auf die konkret-räumlichen Gegebenheiten der Architektur stattdessen deren somatischem Erleben nachgegangen und dieses in der Bewegung nachvollzogen werden. Das heißt, wie eine architektonische Struktur oder ein räumliches Gefüge auf den Körper einwirkt, wird in der Bewegung aufgegriffen. Ob beispielsweise eine Struktur als geordnet oder asymmetrisch, regelmäßig oder chaotisch erlebt wird, ob Raumzusammenhänge als Kontinuum oder als durch Barrieren zergliedert oder verschachtelt aufgefasst werden, kann ebenfalls durch den Körper und in der Bewegung nachvollzogen werden.

## ENTSPRECHEN

Körper und Bewegung als Entsprechung der Struktur und des Raumgefüges der Architektur aufzufassen heißt, der Form und Gestalt, Struktur und Tektonik, der Raumzusammenhänge und Sequenzen mit dem Körper zu folgen. Das kann sowohl durch die Bewegung des Körpers im Raum geschehen, als auch ausschließlich innerhalb des Körpers durch ein Herstellen von Entsprechungen zwischen den Körperräumen und der Architektur geschehen. Die Raumhaltigkeit des Körpers ist für den Tanz ebenso bedeutsam wie sein Raumgreifen. Dementsprechend können die architektonischen und räumlichen Strukturen auch in den inneren Räumen des Körpers aufgefasst werden, indem beispielsweise die Kompaktheit einer architektonischen Struktur durch ein Komprimieren der inneren Luft- und Hohlräume des Körpers, durch Kontraktion und durch kleinteilige Bewegungen und Verschiebungen in den Gelenken entsprochen werden. So entsteht die Bewegung aus dem Inneren des Körpers, der Körpermitte oder den Gelenken und entfaltet sich von dort ausgehend in den Raum. Die Bewegungsrichtung ist damit umgekehrt zu jener von den Extremitäten ausgehenden Bewegung des Nachzeichnens, Richtungsweisens oder Bezug-Nehmens, wie es im Nachvollziehen der Architektur beschrieben ist.

Sämtlich betreffen diese Weisen des In-Beziehung-Tretens mit der Architektur und des Aufgreifens ihrer Impulse im Tanz nicht nur den einzelnen Körper sondern können stets darüber hinaus auf mehrere Körper ausgeweitet werden. Dann betreffen sie insbesondere die Wechselbeziehungen, Zwischenräume und das gemeinsame Aufgreifen der Struktur und Raumzusammenhänge, wobei mehrere Körper insbesondere die Komplexität räumlicher Gefüge und die räumliche Dimension der Struktur als ein Netzwerk oder System mehrerer Körper mitunter differenzierter aufgreifen kann, als es in der individuellen Auseinandersetzung möglich ist.

## »TRANSPOSITION X PINAKOTHEK DER MODERNE«

Anliegen der Performance »*Transposition x Pinakothek der Moderne*«, die von mir in Zusammenarbeit mit Barbara Galli und *Uncertain Proportions* (Simon Schankula und Nicolas Drösel) als tänzerische und musikalische ortsspezifische Performance im Rahmen des Kunstareal Fests 2019 konzipiert wurde, war es die räumliche Struktur des Eingangsbereichs der Pinakothek der Moderne herauszuarbeiten und durch Musik und Tanz in synästhetischer Weise sinnlich erfahrbar zu machen und zu verstärken. Der überdachte Vorraum bildet die Schwelle zwischen dem Stadtraum der Pinakotheken-Wiese und dem Inneren des Museumsbaus. Durch eine schräg in den außenräumlichen Vorbereich eingestellte Wand wird die Wegerichtung auf die im Zentrum des Gebäudes liegende Rotunde des innenräumlichen Foyers gelenkt. Der Schwellenraum des Vorbereichs wird auf Höhe der Gebäudeoberkante von einem den Vorraum überspannenden, auf schlanken Stützen getragenen Betondachs mit einem oberen Abschluss definiert. Die Rundstützen sind mit einer kreuzförmigen Anschlusskonstruktion in die mit größerem Durchmesser als der ihre ausgeschnittenen Öffnungen in der Decke eingepasst. Durch die schräg in den Raum eingestellte Wand ergibt sich ein trapezförmiger Grundriss, der sich in Richtung der Schmalseite des Gebäudes verjüngt und sich zur Rotunde des innenräumlichen Foyers hin weitet. Die Innenecke dieses Trapezförmigen Grundrisses ist rechtwinklig gebaut. Doch hier fügt eine, durch eine massive Betonwandscheibe begleitete Treppe, die ins Obergeschoss des Museums führt in der vertikalen Raumrichtung ebenfalls eine Schräge ein.

Dieses Wechselspiel orthogonaler und schräger Raumflanken, sowie die Überlagerung dieser unterschiedlichen Richtungen im Raum sind zentrale Themen des Tanzes, der die architektonischen Formen und Elemente nachvollzieht, aufgreift und in durch diesen Impuls initiierte Bewegungen transformiert. Auch die übermäßige Höhe des Raumes und die Filigranität der vergleichsweise schlanken Stützen werden in der Performance thematisiert.

Die musikalische Komposition besteht aus einer Grundstruktur, die der Zahlenlogik des Raumes folgt, die Anzahl und den Rhythmus der Säulen, die horizontale und vertikale Raumproportion aufgreift. Diese wird dann mehrfach überlagert, verschoben und miteinander verschränkt, sodass sich in der musikalischen Struktur - ebenso wie im architektonischen Raum - immer wieder Richtungswechsel, Shiftings und Reibungen ergeben. Auch im Tanz werden diese Themen aufgegriffen: Das Folgen der orthogonalen oder der schrägen Struktur im Raum wird in den Bewegungsrichtungen der Tänzer:innen aufgegriffen. Die Überlagerung der beiden Richtungssysteme und die sich daraus ergebende Reibung initiiert die Tordierung der Körper, die Verdrehung entlang der vertikalen Körperachse, indem Teile des Körpers um diese Achse herum der orthogonalen Struktur folgen, während andere das Richtungssystem der Schräge aufgreifen. Die enorme Höhe des Raumes spiegelt sich in der Aufrichtung der Tänzer:innen ebenso wider wie in den immer wiederkehrenden Blicken nach oben.



Barbara Galli, Katharina Voigt, Uncertain Proportions:  
»Transposition x Pinakothek der Moderne«, Kunstarealfest, 2019.

Performer:innen:  
Machmout Alhussein, Lina Aschenbrenner, Barbara Galli, Inge Engel, Shieran Juma,  
Gunther Henne, Sabine Karb, Kathrin Knöpfle, Luise Lochmann, Daniela Mühlbauer, Lara  
Paschke, Bettina Theil, Charlotte Triebus, Katharina Voigt, Nina Willier.

Foto: Max Richter (oben), Uli Neumann-Cosel (unten).



Neben den verschiedenen Richtungen im Raum war das Thema des Schwellenraums ein zentrales für die konzeptionelle und choreografische Auseinandersetzung mit diesem Ort. Im Prozess der Erarbeitung stellte sich immer wieder die Frage, wie dieser Raum des Dazwischen von Stadtraum und Museumsarchitektur in seiner doppelten Wirkung als Durchgangs- und Grenzbereich mit musikalischen und tänzerischen Mitteln herausgearbeitet werden kann. In der Musik wurde dieser Aspekt durch unterschiedliche Rhythmen und Pausen als ein kurzes Innehalten im Musikfluss interpretiert. Im Tanz wurden die Themen der Grenze, des Übertritts und des Dazwischen einerseits durch die physische Auseinandersetzung der Tänzer:innen mit den Grenzen des Raumes und andererseits durch die intensive Arbeit mit den Zwischenräumen der Körper ausgehandelt. Nähe und Distanz - zwischen den Körpern der Tänzer:innen ebenso wie in deren Verhältnis zur Raumkontur und den architektonischen Elementen - wurden im Erarbeitungsprozess oft wie ein in sich verschiebbares und justierbares System gedacht, in dem alle Beteiligten ein Netz oder Koordinatensystem im Raum aufspannen, das es erfordert, dass sobald sich eine Person bewegt, alle anderen sich dazu verhalten und das systemische Gleichgewicht wiederherstellen.

Doch nicht nur auf dieser eher übergeordneten räumlichen Ebene, sondern auch in Bezug auf die unmittelbaren Zwischenräume und die räumliche Beziehung der Tänzer:innen standen der Zwischenraum und das Aushandeln unterschiedlicher Richtungen im Raum sowie der Regulation von Nähe und Distanz im Zentrum. So entstanden zwischen einzelnen Performer:innen Duette und Trios, deren Themensetzung stets die aktive Auseinandersetzung mit den sich in der Bewegung ergebenden und mit jeder neuen Bewegung wandelnden und verschiebenden Zwischenräumen war. So entstanden Konstellationen, die aus der eng umschlungenen Berührung heraus langsam den Zwischenraum der Körper ausweiteten, bis sich schließlich mit weit ausgestreckten Armen nur noch die Fingerspitzen beider Hände berührten und schließlich auch diese sich von einander lösten und zwischen diesen für einen Moment ein gehaltener Binnenraum bestand. In anderen Konstellationen wurde der Zwischenraum der Körper eher von außen her eingegrenzt, indem die Performer:innen auf die Ferne auf einander Bezug nahmen und so eine Verbindung miteinander aufbauten, durch welche sie den Raum zwischen ihnen immer stärker verdichteten, je mehr sie sich einander annäherten. In anderen Konstellationen griffen die Performer:innen weniger die Zwischenräume ihrer Körper auf als jene, die sich zwischen ihnen und den architektonischen Elementen ergaben. Hier wurde mitunter die Architektur zum Pendant eines Partnerings, wie es eigentlich in der Kontaktimprovisation als ein Miteinander menschlicher Körper intendiert ist.



### IV.1.3 ARCHITEKTONISCHES GEFÜGE UND MATERIALITÄT

Ebenso wie die Struktur und die Raumzusammenhänge eines Bauwerks oder Stadtraums mit tänzerischen Mitteln akzentuiert werden können, gilt dies auch für das architektonische Gefüge, die Art der konstruktiven Fügung und Materialität der Architektur, die als impulsgebend für den Tanz aufgegriffen, durch den Körper in Bewegung nachgeformt und verkörpert werden können. Dabei kann das Maß der Involvierung von Baukörper und menschlichem Körper unterschiedlich stark sein und von dem Aufgreifen des einen im anderen, über das eher distanzierte Miteinander-in-Beziehung-Treten bis hin zur physischen Interaktion reichen.

In Bezug auf das architektonische Gefüge eines Bauwerks können es ausgewählte Elemente, bestimmte Fügungsweisen und konstruktive Eigenheiten – wie das stumpfe Stoßen, das Überplatten, das Miteinander-Verschränken oder die Filigranität der Elemente – kann die Machart des Bauwerks im Tanz aufgegriffen werden. Auch die Raumeigenschaften des architektonischen Gefüges – wie das Ineinander-Fließen von Räumen, das räumliche Ausbilden von Schwellen, die Vertikalität, Weite oder der gedrungene Charakter der Räume sowie die Überlagerung, Verschränkung oder bewusste Trennung einzelner Räume – können als Themen des Tanzes aufgegriffen werden. Gleiches gilt für die phänomenologischen Eigenschaften der Textur oder Beschaffenheit der Materialität der Architektur. So kann beispielsweise die Porosität, Weichheit, Härte oder Glattheit des Materials die Bewegungsqualitäten im Tanz beeinflussen.

Die Weise, wie die Körper im Tanz mit dem Gebäude in Beziehung treten kann die Eigenschaften des architektonischen Gefüges und der Materialität aufgreifen und verkörpern, mit diesen in Korrespondenz treten oder die Physikalität des Bauwerks – wie sonst einen anderen menschlichen Körper – im Partnering in den Tanz integrieren.

#### VERKÖRPERN

Die architektonische Struktur zu verkörpern heißt die Physikalität des Körpers mit der materiellen Beschaffenheit der Architektur in Beziehung zu bringen. Dabei können bestimmte Fügungsprinzipien oder Charakteristiken des architektonischen Gefüges durch den Körper aufgegriffen werden. So mögen etwa aus langen, feingliedrigen Elementen gefügte Bauten etwa in einer ebenfalls durch lange Linien und eine Bewegungsqualität der Filigranität geprägte Bewegungen im Tanz aufgegriffen werden. Oder durch Massivität und Schwere charakterisierte Bauwerke sich in ebensolchen Bewegungsweisen niederschlagen. Die Architektur zu verkörpern bedeutet den menschlichen Körper als eine Entsprechung des Bauwerks aufzufassen und dieser durch den Körper zu gleichen. Das gilt für die physische Beschaffenheit der Architektur und des Körpers ebenso wie für die durch diese umschlossenen Räume.

Das Verkörpern architektonischer Räume kann sich beispielsweise in einer aus den Körperinnenräumen entwickelten tänzerischen Bewegungsqualität niederschlagen; aus dem Kontrahieren oder Ausdehnen der inneren Räume des Körpers – dem Brustkorb, dem Bauchraum, dem Becken, den Hüften oder den Gelenken können so Bewegungen und Gesten entfaltet werden, bei denen der Körper diesen innenräumlichen Justierungen und Bewegungen folgt und diese so vergrößert und verstärkt. In dieser Arbeitsweise überlagern sich so mitunter die Machart und die Anmutung der Räume in der Weise, wie sie durch das Aufgreifen in den Körperräumen im Tanz aufgegriffen werden: Die Kontraktion der inneren Räume des Körpers geht mit einem somatischen Empfinden von Dichte, Bewegungseinschränkung, Kompaktheit oder Enge einher. Die Bewegung begrenzende architektonische Räume, die vielleicht ihrerseits beengend wirken mögen, finden so eine Entsprechung in der durch ihre Verkörpern ausgelösten somatischen Wahrnehmung des Körpers selbst. Gleichermaßen können auch das Raumgreifen der Körper und ihre Ausdehnung im Raum mit dem architektonischen Raum in Beziehung treten, indem weite Räume zum Schweifen, zu ausladenden Bewegungen oder zu schnellen Bewegungen einladen.

Gerade im Zusammenspiel mehrerer Körper können Aspekte der architektonischen Fügung anklang finden. Die Weise, wie Körper physisch miteinander in Kontakt oder auf Distanz sind, wie sie ineinander verschlungen oder neben einander, miteinander verschränkt oder gegen einander gelehnt sind, kann aus

Függungsprinzipien der Architektur abgeleitet sein. Im Zusammenhang mit der Materialisierung des Bauwerks kommt auch der materiellen Beschaffenheit des Tänzer:innenkörpers eine zentrale Bedeutung zu. Gewicht, Schwere, Masse, Kraft oder Widerstand aber auch Feingliederigkeit, Filigranität, Leichtigkeit, Zartheit oder Fluidität sind Themen der Materialisierung von Architektur, die im Tanz aufgegriffen werden und verkörpert werden können. In dieser Weise kann sich der Charakter des Bauwerks in der Bewegungsqualität niederschlagen, indem die qualitativen Eigenschaften der Materialisierung des Gebäudes eine Entsprechung in den Material- und Bewegungsqualitäten der Tänzer:innen finden.

Insgesamt knüpft das Verkörpern der Architektur im Tanz oft an sehr konkreten Elementen oder Phänomenen des Bauwerks an und nimmt meist eine eins zu eins Übersetzung des in der Architektur Vorgefundenen durch den Körper vor. Das kann sein, indem ein oder mehrere Körper die Elemente, Függungsprinzipien oder Raumcharakteristika der Architektur nachbauen, oder indem ihre qualitativen Eigenschaften – und insbesondere ihre Wirkweisen und die Anmutung ihrer Räume – durch den Körper nachgeformt und aus den inneren Räumen oder der materiellen Beschaffenheit des Körpers in unterschiedliche Bewegungsqualitäten übertragen werden. Doch das Bezug-Nehmen auf die Architektur und ihr Aufgreifen als Impulsgeberin für den Tanz muss keineswegs mit einer so direkten Übersetzung einhergehen, sondern kann mit dem Transfer in den Tanz abstrahiert und in veränderter Weise aufgegriffen werden.

## KORRESPONDIEREN

Im Tanz mit der Architektur zu korrespondieren heißt Aspekte ihrer Machart oder Wahrnehmungsweisen des gestalterischen Ausdrucks eines Bauwerks als Ausgangspunkt für die Entwicklung des tänzerischen Materials zu nehmen. Das muss nicht zwingend bedeuten, diese – wie vorbeschrieben – eins zu eins zu verkörpern, sondern kann auch darin resultieren, dass diese entweder impulsgebend für bestimmte Bewegungsweisen sind, die sich jedoch im Prozess immer weiter von diesen lösen. Es kann bedeuten, dass der Körper mit dem architektonischen Gefüge oder der Materialität des Bauwerks physisch in Beziehung tritt, indem im Tanz gegen den Widerstand des Materials der Wände oder des Bodens im Tanz angearbeitet wird, indem die Räume durchwegt oder verschiedene Materialien berührt und die sensorischen Empfindungen dieser taktilen Eindrücke durch den Körper vergrößert und im Bewegungsmaterial des Tanzes aufgegriffen werden.

Architektur und Körper treten in Dialog indem Charakteristika des Gebäudes im Tanz aufgegriffen und durch die Bewegung im Raum mit dem Gebäude in Beziehung gebracht werden. Das Aufnehmen von Phänomenen, Prinzipien oder Qualitäten des Gebäudes im Körper steht in unmittelbarer Verbindung mit dem Gebäude selbst, indem diese Bewegung dem Raum eingeschrieben wird, dessen Gestaltung, Anmutung und Ausdruck sie entstammt. Indem sie der Architektur selbst eingeschrieben und mit dieser in Relation gebracht werden, eröffnen sie auch neue Wahrnehmungsmöglichkeiten für das Bauwerk selbst, die ihrerseits in die weitere tänzerische Erkundung überführt werden können. Bauwerk und Bewegung, Materialität und Gefüge der Architektur und die Körper der Tänzer:innen begegnen einander im Dialog; sie sind einander Frage und Antwort, Impuls und Resonanz, Eindruck und Ausdruck, Aktion und Reaktion.

## PARTNERING

Der Begriff des Partnering beschreibt im Tanz grundsätzlich das zusammen Tanzen von zwei Personen. Im Standardtanz oder dem klassischen Ballett folgen die Tanzpartner:innen vorgegebenen choreografischen Folgen und tänzerischen Folgen, die im Zusammenspiel beider Partner:innen geformt werden, wobei meist eine Person – klassischer Weise der Mann – eine eher unterstützende Rolle inne hat, während die andere Person – klassischer Weise die Frau – dadurch ein erweitertes Spektrum der Bewegungsmöglichkeiten zur Verfügung hat – durch Hebungen, Stabilisierung der Balance oder die Unterstützung beim Sprung. Insgesamt gilt es im Partnering eine Harmonie beider Körper und miteinander koordinierte Bewegungen zu realisieren, die idealer Weise nicht erkennen lassen, welche der beiden Personen diese initiiert, führt oder folgt. Im zeitgenössischen Tanz gibt es diese Basis festgelegter Positionen und Figuren nicht, sondern das Partnering ist hier – insbesondere in der Kontaktimprovisation – stets eine Frage des Aushandelns. In der Kontaktimprovisation ergeben sich die Entscheidungen zu folgen und zu führen,

Gewicht abzugeben und aufzunehmen, Spannung aufzubauen oder loszulassen, auseinander zu ziehen oder zusammen zu kommen, Kontraktion und Ausdehnung aus dem Zusammenspiel der Tänzer:innen und werden mit jeder Bewegung und jeder Berührung der Körper ausgehandelt.

In eben dieser Weise kann auch die Architektur als Tanzpartnerin aufgefasst werden und mit jeder Bewegung und Berührung neu entschieden werden, welcher Impuls daraus aufgegriffen wird; ob der Bewegungsrichtung weiter gefolgt und der Körper in die Architektur eingepasst wird oder ob aus dem Hineinsinken des Körpers in das Material der Architektur und durch das Abgeben des Körpergewichts ein Impuls resultiert, der den Körper davon wegdrückt, zu einer schnellen, kraftvollen Bewegung oder zum Sprung führt. Spannung oder Release, Zug oder Druck, Gewicht oder Kraft, Impuls oder Hemmung, Dynamik oder Stillstand werden im Dialog des Partnering zwischen Baukörper und Tänzer:in ausgehandelt.



Barbara Galli, Katharina Voigt:  
»Espaço. Som. Corpo«, Open House Lisboa, 2018.

Performerinnen: Barbara Galli, Katharina Voigt.  
Foto: David Hugo und Dennis Liang.

## »ESPAÇO.SOM.CORPO«

Die Performance »*Espaço.Som.Corpo*« (Raum.Klang.Körper), die ich gemeinsam mit Barbara Galli konzipiert und realisiert habe, fand im Rahmen des von den Macher:innen der Trienal de Arquitectura des Lisboa kuratierten Open House Lisboa im September 2018 im *Teatro Thalia* in Lissabon statt. Das historische Theater, das 1843 im neoklassizistischen Stil errichtet wurde, hatte etwa hundertfünfzig Jahre in ruinösem Zustand überdauert, bevor das Ministerium für Bildung und Wissenschaft im Jahr 2008 beschloss die Wiederherstellung, Restaurierung und Instandsetzung des Gebäudes in Auftrag zu geben. Barbas Lopes Arquitectos entwickelten ein Konzept zur Sicherung des historischen Bestands, der – soweit möglich – in dem vorgefundenen Zustand belassen wurde. So ist die Erosion des über Jahrzehnte der Witterung ausgesetzten Innenraums des Theaters in dem auch heute wieder als Aufführungsort genutzten Saal anhand des porösen, teilweise ausgebrochenen Mauerwerks erkennbar, das als rohe Konstruktion den Zerfall des Gebäudes überdauert hat. Die Gebäudekubatur, die aufgrund des fehlenden Dachstuhls und teilweise eingebrochenen Wände zum Beginn der Planung nur noch zu erahnen war, haben *Barbas Lopes Arquitectos* durch einen Betonausguss der Abstraktionsform der historischen Gebäudekubatur wiederhergestellt, sodass das Theater sich heute nach außen als ein sandfarben eingefärbter Betonsolitär in Gestalt eines Hauptbaukörpers mit Satteldach und einem, zu einer orthogonalen Abstraktionsform reduzierten Vorbau auf der nordwestlichen Giebelseite zeigt. Die südöstliche Giebelseite wird hingegen von dem recht gut erhaltenen historischen Portikus flankiert, dessen Gestaltungssprache in der dahinerliegenden Fassade durch abstrahierte Elemente des historischen Vorbilds aufgegriffen wird, die mit steinernen Gesimsen und Einfassungen der Fassadenöffnungen die Gliederung des ursprünglichen Fassadengestaltung aufgreift. Durch die als filigrane Stahl-Glas-Konstruktionen realisierten Ergänzungsbauten, welche sich als Winkel um den durch sie gerahmten Hof vor der nordwestlichen Giebelseite legen und diesen straßenseitig fassen und zur angrenzenden Parklandschaft des *Jardim Zoológico* öffnen, wird der historische Gebäudebestand durch Räume weiterer Funktionen – wie Café, Foyer, Technik und Backstage – ergänzt und die Erschließungsrichtung des Hauses dadurch umgekehrt, dass der neu entstandene Hof heute als Entrée und außenräumliche Erweiterung des Foyers genutzt wird. Die repräsentative historische Eingangsfassade ist damit heute in ihrer einstmaligen Bedeutung geschwächt und das Bauwerk von beiden Giebelseiten aus zugänglich, wobei die neu geschaffene Eingangssituation aufgrund der stärkeren Praktikabilität der Nutzung durch die ergänzten Funktionen die ist, welche im Alltag vorrangig genutzt wird.



Barbara Galli, Katharina Voigt:  
»Espaço. Som. Corpo«, Open House Lisboa, 2018.

Performerinnen: Barbara Galli, Katharina Voigt.  
Foto: David Hugo und Dennis Liang.



Eben diese Überlagerung und Doppelseitige Ausrichtung des Gebäudes galt es in der Performance zu thematisieren und herauszuarbeiten. Dabei wurde das Format der tänzerischen Exploration gewissermaßen zu einer Architekturführung mit architektonischen Mitteln - die zusätzlich durch kurze Einschübe einer klassischen, verbalisierten Architekturführung durch das Open House Team ergänzt wurde, welche über die historische Genese des Hauses und die zeitgenössische architektonische Sicherung, Sanierung und Ergänzung des Bestandes informierte. Anliegen für diese Performance war es, mit den architektonischen Elementen physisch in Beziehung zu treten, sie im Tanz aufzugreifen und so bestimmte Charakteristika herauszustellen und somit das Augenmerk mit tänzerischen Mitteln auf bestimmte Aspekte der Architektur zu lenken. Dabei war es markant die Vielfalt räumlicher Situationen in der Abfolge der Durchwegung des architektonischen Gefüges herauszustellen.

Sehr früh im Konzeptionsprozess gaben wir uns den Leitsatz, durch unsere tänzerische Intervention eine Gleichwertigkeit der Haupt- und Nebenräume des Gebäudes herzustellen. Mit der Aufgabe eine tänzerische Exploration an einem Ort zu realisieren, der in der alltäglichen Nutzung ebenfalls als Aufführungsort fungiert, interessierte uns besonders, wie es gelingen kann die performativen Potenziale der ansonsten als Ergänzungs- und Nebenräume aufgefassten Gebäudeteile herauszustellen und insbesondere die Überlagerung der entgegengesetzten historischen und heutigen Erschließungsrichtung aufzuzeigen und die Charakteristiken und Unterschiede beider Wege durch das Gebäude herauszuarbeiten. So zog sich die Performance zuerst von dem heutigen Eingang durch das gesamte Gebäudegefüge bis zum Vorhof des historischen Portikus. Dort wurde die tänzerische Exploration durch eine kurze Beschreibung der Geschichte und Genese des Bauwerks durch einen Architekten des Open House Teams unterbrochen, wobei das Gesagte im anschließenden Teil der Performance mit einem besonderen Augenmerk auf die historischen Elemente, deren Materialität, Gestalt und Machart aufgegriffen wurde. Erst nach dieser Erfahrung und tänzerischen Exploration beider Erschließungsrichtungen wurde das Publikum durch die Tänzerinnen in den eigentlichen Aufführungsraum geführt, in dem die Performance damit ihren Abschluss fand, dass die Tänzerinnen durch den schmalen Gang des Bühnenausgangs in den Eingangshof hinaustraten und sich somit der Kreis des Durchreitens der gesamten Gebäudes schoss.

Tänzerische Themen im Eingangshof waren zu Beginn der Performance das Verkörpern der räumlichen Dimensionen, das Herausarbeiten der Spannung zwischen den unterschiedlichen Baukörpern, die Bezugnahme auf die enorme Höhe des Hauptbaukörpers und das In-Beziehung-Treten mit den spiegelnden Fassaden der neubaulichen Ergänzung. Im Foyer und dem daran anschließenden, längs gerichteten Erschließungsgang der Mantelbebauung ging es einerseits darum den durch die schmale seitliche räumliche Begrenzung und die enorme Tiefe des Raumes entstehenden Sog durch die Dynamik und Richtung der Bewegung herauszuarbeiten und andererseits - quer zu dieser dominanten Richtung - durch das Einpassen, Einspannen und Hin-und-Her-Bewegen in dem schmalen Zwischenraum des Gangs die Körper in die Architektur einzupassen, sie zu vermessen und dort, wo sie in ihrer Dimension dem menschlichen Maßstab angenähert ist, aktiv das Maß des Körpers mit den Abmessungen des Raums in Beziehung zu bringen. Im Vorbereich des Saaleingang wurden die unterschiedlichen Formen und Materialien der architektonischen Elemente aufgegriffen; die gekrümmte Wand, die der Rundung des Grundrisses des Theaterraums folgt, der sich aus einem nahezu quadratischen Rechteck und einem damit verschränkten Kreisform der Apsis zusammensetzt, der Rhythmus der stählernen Fassadenstützen, das Lineament und die Spiegelung der Deckenverkleidung, die glatte Politur der unterschiedlichen Materialien und ihre verschiedene Anmutung und die unterschiedlichen Richtungen im Raum, die in je verschiedener Weise materialisiert sind. In dem anschließenden Raum der historischen Eingangshalle liegen sich aufgrund des Höhenversprungs im Gebäude zwei baugleiche Podest und Stufenanlagen gegenüber, die diesen Überbrücken. Hier entstand eine Bühnensituation zwischen den Tänzerinnen und Publikum. Im Tanz wurden die im Eingangshof etablierten Themen der Spiegelung, des Kopierens, der Dopplung und Nachformung aufgegriffen, die hier in dem Gegenüber der baugleichen räumlichen Situation ebenso eine Entsprechung fand wie in der Synchronität und spiegelgleichen Entsprechung der Tänzerinnen und in dem Gegenüber von Tänzerinnen und Publikum.

In der Säulenhalle des historischen Portikus wurden die baulichen Elemente in ihrer Struktur, Materialität und räumlichen Ordnung im Tanz aufgegriffen. Das diagonal zur orthogonalen Ausrichtung des Gebäudes liegende Schachbrettmuster der Pflasterung des Hofes bot die Gelegenheit die Überlagerung verschiedener räumlicher Struktur, Richtung und Logik - die Thema der gesamten tänzerischen Exploration und die Essenz der Gestaltung des architektonischen Gefüges ist - anhand konkreter Linien im Raum noch einmal exemplarisch herauszustellen. Das tänzerische Herausarbeiten der Materialität, Fügung, Konstruktion und Gestalt der einzelnen Bauelemente in der historischen Vorhalle verändert für den Rückweg im Gebäude die Schwerpunktsetzung, sodass die bereits auf dem Hinweg durchschrittenen Räume nun noch einmal unter anderen Gesichtspunkten durch die Körper der Tänzerinnen erkundet werden.

Dieses Mal sind es sehr konkrete Aspekte der Architektur - die Textur einer Oberfläche, die Fügung eines Details, die Materialität und insbesondere die taktile Empfindung der Berührung unterschiedlicher Materialien -, die durch den Tanz hervorgehoben werden.

Im Inneren des Saals ging es darum bewusst beide Raumteile - den mit nahezu quadratischem, rechteckigen Grundriss und den von der gekrümmten Wand gefassten Teil kreisförmigen Grundrisses - gleichwertig zu bespielen und möglichst zu verhindern, dass in dem einen oder dem anderen eine Bühnensituation zwischen den Tänzerinnen und dem Publikum entsteht. Hier wechselte der Fokus im Tanz zwischen der Bezugnahme auf den Raum - die enorme Deckenhöhe, die besondere Oberfläche des porösen, erodierten Sichtmauerwerks, die Glattheit des Bodens oder die Verschränkung der rechteckigen und runden Form im Grundriss - und der Bezugnahme der Tänzerinnen auf einander hin und her zu wechseln. Durch das tänzerische Herausarbeiten der Körperzwischenräume entstanden so immer wieder flüchtige, durch ihre Körper gefasste (Zwischen-)Räume im Raum.



#### IV.1.4 KONVENTIONEN

Nicht nur die vorbeschriebenen physischen, materiellen und strukturellen Aspekte der Architektur können im Tanz aufgegriffen, verkörpert und transformiert werden, sondern auch immaterielle Charakteristiken der Architektur sind impulsgebend für den Tanz und die tänzerische Architekturexploration. Das können flüchtige Phänomene der Erscheinung der Architektur sein – wie Temperatur, Licht und Schatten, Geruch und Geschmack, Klang oder die Charakteristiken unterschiedlicher Tages- und Jahreszeiten – aber auch – und darauf richtet sich hier das Augenmerk – sozial- und handlungsräumliche Aspekte der Architektur.

Räume geben durch ihren Charakter, ihre Atmosphäre, die Weise, wie sie gestaltet sind und durch architekturtypologische Merkmale Indizien dafür wie sie zu nutzen, auf welche Art sie angeeignet oder wie mit ihnen in Interaktion getreten, darin gehandelt und gelebt werden kann und soll. Das Erleben dieser Konventionen und Indizien für das Handeln in Räumen sind zutiefst subjektiv konnotiert und werden je nach Erfahrungshintergrund der jeweiligen Person sehr unterschiedlich empfunden. So erscheinen etwa Räume, in denen sich manche Menschen empowert und in ihrer Seinsweise, Weltsicht und Art zu handeln bestärkt fühlen, für andere als einschüchternd, exponierend und unwirtlich. Wenngleich also bestimmte Handlungsimpulse und Verhaltensindikationen der Architektur weitgehend universell lesbar und erkennbar sein mögen, so bedeuten sie doch zumeist für unterschiedliche Personen verschiedenes.

Auch die Konventionen und Indikationen für bestimmte Handlungsweisen, die durch die Gestaltung, Anmutung und den gestischen Ausdruck der Architektur vermittelt werden, können im Tanz und der tänzerischen Architekturerkundung in unterschiedlicher Weise aufgegriffen werden.

#### FOLGEN

Handlungsimpulse der Architektur zu beobachten und wahrzunehmen, birgt die Möglichkeit diese im Tanz aufzugreifen und ihnen zu folgen. Das kann aus der eigenen Perspektive ebenso geschehen, wie aus der Perspektive unterschiedlicher Rollen. So kann eine Treppe beispielsweise dazu einladen ihrer alltäglichen Nutzung zu folgen und sie hinauf und hinab zu steigen. Doch sie kann ebenso mit der Verspieltheit eines Kindes erkundet oder mit den akrobatischen Fähigkeiten von Parcoursläufer:innen überwunden werden. Sie kann eine Bewegungseinladung sein, aber auch als eine Gelegenheit zum Verweilen aufgefasst werden. Ebenso kann sie als architektonische Form jenseits ihrer intendierten Funktion aufgefasst und mit dem Körper vermessen und erkundet werden, indem dieser in der Bewegung in das Maß der Stufen eingepasst wird, diese überbrückt oder durch den Körper nachformt. Um den Bewegungsimpulsen der Architektur folgen zu können, gilt es diese zu beobachten und nach möglichen Handlungsweisen zu suchen, die durch diese initiiert werden.

#### WIDERSETZEN

Das Erkennen von bestimmten, durch die Architektur vorgegebenen Handlungseinladungen ermöglicht es außerdem, sich diesen bewusst zu widersetzen, sich also dagegen zu entscheiden ihnen zu folgen und stattdessen in anderer, mitunter konträrer Weise auf sie zu reagieren. Stattdessen wird sich dem beobachteten Bewegungs- oder Handlungsimpuls widersetzt, indem entweder nicht gehandelt und reagiert – also nicht auf diesen Impuls eingegangen wird – oder indem der aufgegriffene Impuls in etwas anderes – in sein Gegenteil, in eine anderer Interpretation oder in eine als davon unabhängige Bewegung – transformiert wird. Um bei dem gegebenen Beispiel der Treppe zu bleiben, kann das beispielsweise bedeuten, diese bewusst nicht zu betreten und jede Bezugnahme darauf im Tanz zu vermeiden. Oder es kann bedeuten ganz neue Wege zu finden, diese Treppe in der Bewegung zu erschließen; vielleicht möglichst ineffiziente Wege zu finden, um sich über sie hinweg zu bewegen, sie als Einladung aufzugreifen, sich in kantiger Weise zu bewegen, abgehackt und isoliert von einander die Bewegungen an einander zu reihen oder es kann ein bestimmter Rhythmus des Stufenmaßes sein, der in der Bewegung aufgegriffen, modifi-

ziert, wiederholt, unterbrochen oder frei interpretiert wird. Es kann also entweder das konkrete architektonische Element sein, das im Tanz aufgegriffen wird, indem es negiert, in sein Gegenteil verkehrt oder anderweitig interpretiert und transformiert wird, oder es kann auf einer Metaebene thematisch oder strukturell transformiert werden.

## KONTERKARIERE

Ein probates humoristisches Mittel ist es, die eigentlichen Gegebenheiten einer Situation zu überspitzen und dadurch zu konterkarieren. So lassen sich auch die wahrgenommenen Impulse und Konventionen des Raums in intensivierter und übersteuerter Weise aufgreifen, um so die Auffassung einer bestimmten Situation übermäßig herauszustellen und dadurch zu exponieren. Das kann bedeuten, mit tänzerischen Mitteln die Perspektive einer von einer architektonischen Situation eingeschüchterten Person durch ein Überzeichnen der verkörperten Ausdrucksformen von Unsicherheit oder Angst aufzugreifen oder den imposanten Gestus repräsentativer und mit Macht assoziierter Orte durch übermäßiges verkörpertes Machtgebaren in der performativen Auseinandersetzung mit dem Ort zu konterkarieren.

Diese Arbeitsweise der tänzerischen Erkundung und Auseinandersetzung mit dem Ort birgt das Potenzial subtile – insbesondere mit der im Tanz erhöhten Sensibilität für das Wahrnehmen fein nuancierter Unterschiede des Erlebten durch das körperbasierte, sinnliche, somatische und empathische Einfühlen in die Situation – Facetten der Wirkweisen, Machtgefälle oder Exponierungen dieses Ortes aufzuspüren und herauszuarbeiten, um so implizite und mitunter nur vage wahrnehmbare oder diffuse Empfindungen, die mit diesem Ort verbunden sind, aufzuzeigen und explizit zu machen.

Es kann ein politischer Akt sein, die Politiken räumlicher Performanz herauszustellen und die Handlungsimpulse und Konventionen, die insbesondere öffentliche Räume und architektonische Räume des öffentlichen und sozialen Lebens, der Zusammenkunft unterschiedlicher Menschen und Orte mit bestimmter sozialpolitischen Konnotation prägen, in dieser Weise performativ zu untersuchen und die durch sie mitunter manifestierten und verbaulichten oder die durch ihre Wirkweisen im zwischenmenschlichen Handeln initiierten Konventionen und Handlungsrouninen zu enthüllen, bloßzustellen und sie dadurch aufzubrechen oder zu konterkarieren.





Barbara Galli, Simone Lindner, Lara Paschke, Katharina Voigt:  
»playing places«, Max-Joseph-Platz München, 2022.

Uraufführung im Rahmen von »Think Big! - internationales Tanz-, Musiktheater- und Performance-Festival für junges Publikum«.

Performer:innen:

Eléonore Bovet, Wiebke Dobers, Chris-Pascal Englund Braun, Anima Henn, Konstantin Hofmann, Hoyoung Im, Lara Paschke, André Luiz Pereira, Laura Manz, Jawad Rajpoot.

Foto: Lily Erlinger (oben links, unten Mitte und rechts) und Uli Neumann-Cosel.



## »playing places«

Gemeinsam mit Barbara Galli, Simone Lindner und Lara Paschke habe ich mit »playing places« eine ortsspezifische Performance auf dem Max-Joseph-Platz in München konzipiert, die sich mit den Gegebenheiten des Ortes und den Möglichkeiten ihrer Aneignung auseinandersetzt. An einem Ort, der von prominenten Kulturinstitutionen wie dem Nationaltheater, dem Residenztheater und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste gefasst wird, sind wir der Frage nachgegangen, wie dieser öffentliche Platz selbst Kulturort sein und wie er durch den Tanz für eine Zeit eingenommen, erkundet und bespielt werden kann:

*»Der von traditionsreichen Kulturorten gefasste Max-Joseph-Platz im Zentrum der Stadt wird zum schillernden Wechselspiel einer sich neu definierenden Stadtgesellschaft. Bestehende Strukturen und Hierarchien werden infrage gestellt und der Rahmen gesprengt, den sie vorzugeben scheinen. Dort wo sich Tauben täglich im Fliegen üben und sich Stadtbesucher:innen auf der langen Bank vor der Residenz ausruhen, ermutigt playing places dazu mit diesem regen Treiben tänzerisch in Beziehung zu treten und es aus unterschiedlichen Perspektiven zu erleben.«* Galli, Lindner, Paschke, Voigt: Ankündigungstext für *playing places*.

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Auseinandersetzung mit den Fragen nach Agency und den (Selbst-)Verwirklichungsmöglichkeiten unterschiedlicher Akteur:innen im öffentlichen Raum: Welche sozial- und handlungsräumlichen Indizien gibt der Ort vor? Welche Konventionen gelten dort und wie werden diese durch die Architektur vermittelt? Und: Welche Wege gibt es, sich die Gegebenheiten des Ortes in anderer Weise zu Eigen zu machen, als es vielleicht intendiert ist? Wie lässt sich spielerisch und experimentell mit dem umgehen, was der Ort vorgibt, um so mögliche Konventionen infrage zu stellen und aufzubrechen? Wie können durch die performative Intervention diesem öffentlichen Raum in der Stadt neue Spuren eingeschrieben werden, die sich mit den üblichen Verhaltensweisen überlagern und diese mitunter konterkarieren oder sie unterstreichen. Mit der Frage nach der Akteur:innenschaft war zwangsläufig die Frage nach den Rollen der unterschiedlichen Beteiligten verbunden. Performer:innen, Menschen, die absichtlich als Publikum für die Performance an den Ort gekommen sind und Passant:innen, die zufällig zu der Performance dazu gestoßen sind bis hin zu Personen, die ebenfalls an diesem Ort sind, sich aber bewusst der Performance entziehen, formen miteinander einen heterogenen *Social Body* unterschiedlicher Interessen und Rollen. Die besondere Herausforderung für die Tänzer:innen bestand darin, im Laufe der Performance immer wieder zwischen einer Rolle als Performer:innen, die für alle sichtbar mit der Architektur des Stadtraums in Beziehung treten und eine alltäglichen Rolle der Menschen, die an diesem Ort zusammenkommen, ihn erkunden und sich dort begegnen hin und her wechseln, um entweder als Performer:innen vor einem Publikum oder als Teil dieser Gruppe zu agieren.



## IV.2 WECHSELBEZIEHUNGEN ZWISCHEN ARCHITEKTUR UND TANZ

Die Wechselbeziehungen zwischen Architektur und Tanz reichen weit über den Aspekt des Aufgreifens der räumlichen Gestik im Tanz und der Architektur als Impulsgeberin für den Tanz hinaus. Sie betreffen auch die Orte des Tanzes ebenso wie die Raumbezogenheit der tanzenden Körper, die Entsprechungen zwischen Architektur und Körper oder die räumlichen Beziehungen der Körper im Tanz. Wie bereits aus den vorangegangenen Betrachtungen ausgewählter choreografischer Arbeiten deutlich wird, ist Sasha Waltz mit Nichten die einzige Choreografin, die sich auf die Architektur und den Raum bezieht, in-situ Arbeiten und ortsspezifische Performances realisiert oder die Architektur und das choreografische Denken in Beziehung bringt.<sup>970</sup> Und doch zeichnet sich ihre Arbeit in besonderer Weise durch die Beziehung zur Architektur – und die Vielfalt der aufgegriffenen Aspekte der Wechselbeziehungen zwischen Architektur und Tanz – aus, da diese alle Bereiche ihres Wirkens und Werkes durchzieht. Neben dem Bezugnehmen auf die Architektur als Impulsgeberin für den Tanz sind es folgende Aspekte, welche deren Wechselbeziehungen in besonderer Weise auszeichnen:

Architektur und Körper, Raum und Tanz, können – wie im vorherigen Kapitel angesprochen – als einander entsprechend gedacht und herausgearbeitet werden. Dabei steht entweder – in Bezug auf Materialität, Struktur und andere Phänomene – die Architektur der Körper im Vordergrund, das heißt, die Körper werden als tektonische Struktur, Skelett und Hülle, als raumhaltig, als räumliche Gefüge oder als Sammlung einzelner Elemente aufgefasst, oder – in Bezug auf die Bewegung und das In-Beziehung-Treten der Körper mit dem umgebenden Raum – die Raumbezogenheit der Körper, das heißt ihr Ausgreifen in den Raum, die Raumbezogenheit ihrer Bewegungen und Gesten, die sich im Tanz ergebenden Zwischenräume der Körper, die Raumbeziehungen der Körper, sowohl in Bezug auf das System des eigenen Körpers als auch bezogen auf andere Körper.

Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied darin, ob die Körper im Tanz der Architektur in Bezug auf deren Materialisierung – ihre Struktur und Tektonik oder Materialität und Textur, ihre Schwere, Dichte und Massivität oder ihre Feinheit, Leichtigkeit und Filigranität usw. – entsprechen oder ob sie auf die Räume der Architektur – ihre Raumhaltigkeit, die Schwellen und Übergänge, das innenräumliche Gefüge oder die Dynamik und Bewegung, welche das Erschließen der Räume erfordert – Bezug nehmen. In ersten Fall sind es Themen wie Gewicht und Schwere, Materialität und Physikalität oder Spannung und Balance, die das tänzerische Material und die Ausdrucksweisen der Körper prägen. Im zweiten Fall sind es Aspekte wie Leichtigkeit, Durchlässigkeit, fließende Bewegungen oder die inneren Räume des Körpers und das Raumgreifen der Bewegungen und Gesten, die im Vordergrund stehen. Beide gehen mit grundsätzlich verschiedenen Körpervorstellungen einher und bringen verschiedene Bewegungsqualitäten und unterschiedliches Bewegungsmaterial hervor:

Selbst gleiche Bewegungsintensionen, wie beispielsweise das Einnehmen einer bestimmten Position oder das Ansetzen zum Sprung artikulieren sich in grundlegend unterschiedlicher Weise, wenn sich die Bewegung durch die eine oder die andere Qualität geprägt entfaltet. Wenn sie beispielsweise von der Schwere des Körper, dem Abgeben von Gewicht, dem Hineinsinken des Körpers in den Boden und der Materialität und Physikalität des Körpers her entwickelt ist, nutzt der Körper seine eigene Physis und sein Gewicht, um daraus die Kraft zu gewinnen, die es braucht, um eine bestimmte Dynamik zu erzeugen. Der Körper sinkt in den Boden, um so die Kräfte für den Sprung zu bündeln. Ein Körper gibt sein Gewicht an einen anderen Körper ab und aus der Spannung dieser Berührung entsteht die Energie und Dynamik für die weiteren Bewegungen dieses Partnerings. Oder die Tektonik und Architektur des Körpers wird durch das Anspannen und die Straffung des gesamten Körpers, einer statischen Konstruktion vergleichbar, aufgebaut, wobei das Austarieren des Gewichts und das Zentrieren um das jeweilige Gravitationszentrum und den Schwerpunkt des Körpers herum es ermöglicht dieses statische System immer weiter aufzuzie-

---

<sup>970</sup> Vgl. hierzu insbesondere III. PERSPEKTIVEN DER KÖRPER.

hen und immer stärker raumgreifende Balancen zu finden. Bewegungen ausgehend von der Räumlichkeit und Raumbezogenheit des Körpers zu entfalten, geht mit ganz anderen Qualitäten einher; hier steht weniger die Physikalität des Körpers im Fokus, sondern die Aufmerksamkeit richtet sich vielmehr auf seine Ausdehnung und Beweglichkeit. Den inneren Räumen des Körpers kommt dabei besondere Bedeutung zu, da wenn sie als Pendant der architektonischen Räume gedacht und mit diesen in Beziehung gebracht werden. Kontraktion und Expansion des Körpers resultieren im Zusammenziehen und Ausdehnen der Bewegungen; die Extremitäten folgen den aus dem Inneren schöpfenden und durch die Veränderungen der inneren Räume des Körpers initiierten Bewegungen. Schwere und Gewicht sind zentrale Themen des zeitgenössischen Tanzes, die ihn grundlegend vom klassischen Tanz unterscheiden. Denn, wie Peter Weibel sagt, »Der Tanz der Vergangenheit war stärker vertikal ausgerichtet: Die Tänzerinnen und Tänzer wälzen sich oder kriechen auf dem Boden«. <sup>971</sup>

Es zeigen sich unterschiedliche Richtungen der Raumbeziehungen im Tanz: Einerseits jene der Räumlichkeit und Raumbezogenheit des Körpers selbst, der diesen selbst als Architektur oder als eine Entsprechung des Bauwerks auffasst. Andererseits – insbesondere für ortsspezifische in-situ Arbeiten im Tanz – die dialogische Beziehung zwischen Körper und Architektur, bei der sich die Körper in vielfältiger Weise mit dem Bauwerk in Dialog treten und so die Architektur zur Impulsgeberin für den Tanz wird. <sup>972</sup> Außerdem ist das Hervorbringen von Räumen und Konstellationen ein zentrales Thema der Choreographie – insbesondere dann, wenn mehrere Tänzer:innen miteinander in Beziehung treten und ihren Zwischenräumen besondere Bedeutung zukommt und die Wechselbeziehung der Tänzer:innen und die Weise wie sie mit den Räumen zwischen ihnen essentiell für die choreografische Arbeit ist.

Anders als in der Architekturdiziplin sind die Räume im Tanz – besonders in diesem letzten Sinne der räumlichen Konfigurationen im Tanz – flüchtig und in permanentem Wandel begriffen. Als temporäre Konstellationen entstehen sie, verändern sich und lösen sich wieder auf. Der Tanz ist dadurch eng mit Raum und Zeit verbunden, da jetzt Bewegung stets eine räumliche und zeitliche Dimension hat. In Beziehung mit der Architektur schreibt der Tanz dieser die gegenwärtige Zeitlichkeit des Erlebens, Durchwegens und Handelns in den Räumen des Gebäudes ein, während die Architektur selbst vielmehr langfristigen Zeitdimensionen der Dauerhaftigkeit und Beständigkeit zugeordnet ist oder ihre Veränderung sich über längere Zeiträume und Zyklen, wie den Rhythmus von Tag und Nacht oder den Wechsel der Jahreszeiten erstreckt.

Die Zeitdimension des Tanzes hat Peter Weibel in seiner Reflexion und Verortung des Werkes von *Sasha Waltz & Guests* »Zwischen performativer und installativer Wende« zur Ausstellung »Sasha Waltz. Installationen, Objekte, Performances« besonders deutlich herausgearbeitet:

»Der Tanz ist nicht nur eine Architektur, in der Körper und Raum verschmelzen. Das ist der ästhetische Reiz des Tanzes. Der Tanz ist mehr als die Sprache des Raumes und die Sprache des Körpers. [...] Der Tanz braucht zwar als Medium den Körper, doch seine eigentlichen Medien sind Raum und Zeit. Raum und Zeit artikulieren sich für den Menschen durch das Medium des Körpers. Das ist die Botschaft des Tanzes bei Sasha Waltz. Der Tanz verkörpert buchstäblich Raum und Zeit beziehungsweise die Einheit von Raum und Zeit«. <sup>973</sup>

Das ist die Essenz des Tanzes. Erst daran anschließend spielen dann Geste oder Zeichenhaftigkeit der Bewegung eine Rolle, wie Peter Weibel weiter ausführt, da der Tanz wie er sagt, »nicht nur eine räumliche und zeitliche Dimension [hat], sondern auch eine geistige«. <sup>974</sup> Das heißt, »der Tanz als Erkundung von Raum und Zeit durch den Körper bildete« – im Laufe der Tanzgeschichte ebenso wie im choreografischen Aufbau und insbesondere der Elaboration von in-situ Performances – »die erste Grammatik, welcher die Grammatik der Zeichen folgte«. <sup>975</sup> Um also die Raum- und Zeitbeziehungen des Tanzes – und den insbesondere für die Architektur relevanten Teil seines Wissens – herauszuarbeiten, gilt der Blick insbesondere diesen essentiellen Relationen des Körpers in Bewegung zu Raum und Zeit. Die Zeichenhaftigkeit, Sinngebung oder Deutungsebene des Tanzes wird also in der folgenden Betrachtung ausgewählter Arbeiten

<sup>971</sup> Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 11.

<sup>972</sup> Vgl. hierzu IV.1 ARCHITEKTUR ALS IMPULSGEBERIN FÜR DEN TANZ.

<sup>973</sup> Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 11f.

<sup>974</sup> Ebd., S. 12.

<sup>975</sup> Ebd.

von Sasha Waltz & Guests weitgehend vernachlässigt, oder nur hinsichtlich ihrer Beziehung zu Raum und Zeit – als abstrakte Dimensionen oder konkrete Atmosphäre und Geschichte der Bauwerke – berücksichtigt. »Um die Konstellation des Tanzes innerhalb der installativen Wende der Kunst zu verstehen, ist es von Vorteil, für den Tanz eine vierstellige Matrix zu entwerfen«, so Peter Weibel, »bestehend aus Körper, Bewegung, Raum und Zeit«. <sup>976</sup> Durch das Hinzufügen oder Wegnehmen einzelner Komponenten entsteht hingegen die Matrix anderer Kunstformen:

»Wenn man aus dieser Matrix zwei Elemente entfernt, nämlich Bewegung und Zeit, und stattdessen Statik und Stillstand einführt, entsteht die Matrix der Skulptur. Werden die Elemente Objekt, Sprache, Musik und Bild (Projektion oder Bühnenbild) zur Matrix des Tanzes addiert, entstehen Theaterstücke, theatrale Tanzstücke, multimediale Installationen oder Tableaux vivants, inszenierte lebendige Bilder. Sasha Waltz & Guests bewegen sich innerhalb dieser variablen Matrix. [...] Die Kunst von Sasha Waltz besteht gerade darin, den Tanz als variable Matrix zwischen Bühne und Museum, zwischen Szene und Installation am deutlichsten elaboriert zu haben.« <sup>977</sup>

Bei *Sasha Waltz & Guests* finden sich neben der Medialität des tanzenden Körpers für die Dimensionen von Raum und Zeit sowie den konkret-räumlichen Dialogen zwischen Tänzer:innen und Bauwerken weitere Wechselbeziehungen von Tanz und Architektur in der Arbeitsweise und den Arbeitsprozessen und dem Schaffen neuer Räume und Orte für den Tanz:

Es besteht eine hohe Affinität und Ähnlichkeit zwischen den Konzeptions- und Realisierungsprozessen architektonischen und choreografischen Denkens. Diese macht sich in der Arbeitsweise von Sasha Waltz sowohl anhand der grafischen Mittel der Notation – Skizze, Zeichnung, Montage – als auch an der Entwicklung der Bühnenräume im Modell fest oder betrifft die konzeptionelle und kompositorische Arbeit, die von übergeordneten Raumzusammenhängen bis hin in sehr konkrete Bezugnahmen auf Materialität, Führung und Details der Architektur und der Körper im Tanz reicht. Die choreografische Konzeption schließt stets ein Entwerfen räumlicher Beziehungen und Gefüge ein.

Eine weitere raumbezogene Besonderheit in der Arbeit von Sasha Waltz – und ihrer engen Zusammenarbeit mit ihrem Projekt- und Lebenspartner Jochen Sandig – liegt in dem Schaffen und Erschließen neuer Orte für den Tanz; zunächst mit Gründung der *Sophiensæle*, dann mit der kuratorischen Leitung der *Schaubühne am Lehniner Platz* im Kollektiv mit weiteren Künstler:innen und schließlich die Gründung des *Radialsystem V* am Holzmarkt als ein Zentrum für interdisziplinäre Zusammenarbeit, ein »Ort der Künste und des gemeinschaftlichen Handelns« an dem »unterschiedliche Kulturtraditionen und Wissensformen in Dialog [treten]«. <sup>978</sup> Seit 2006 ist es Arbeits- und Aufführungsort der Compagnie *Sasha Waltz und Guests* sowie Arbeits-, Residenz- und Gastspielort für andere Künstler:innen aller Sparten.

---

<sup>976</sup> Ebd.

<sup>977</sup> Ebd., S. 22f.

<sup>978</sup> Radialsystem, online: <https://www.radialsystem.de/de/venue/uber-uns/>, abgerufen am 07.05.2023.



#### IV.2.1 KÖRPER- UND RAUMBEZIEHUNGEN IN WIRKEN UND WERK VON SASHA WALTZ & GUESTS

»Räume sind für Sasha extrem wichtig. Ich würde sie die Architektin unter den Choreografen nennen. Sie schafft natürlich auch choreografische Räume, aber für sie sind echte, materielle Räume, denen Geschichten eingeschrieben sind – wie die *Sophiensæle*, aber auch moderne Räume, wie das *Jüdische Museum* – nicht nur wichtige Orte; nicht nur der Inspiration, sondern der Kreation. Sie reagiert auf Räume. Sie setzt sich mit Räumen auseinander. Sie tritt mit Räumen in einen Dialog.«<sup>979</sup>

Die Arbeit und das choreografische Werk von Sasha Waltz sind in vielerlei Hinsicht mit der Architektur und dem Raum verbunden. »Ich denke an den Raum, noch bevor ich an Bewegung denke«, beschreibt Sasha Waltz 2008 im Gespräch mit Michaela Schlagenwerth ihre Arbeitsweise.<sup>980</sup> »Der Raum muss für mich die Essenz des Stückes in sich tragen«, so Sasha Waltz weiter, »er ist der Ausgangspunkt, der Träger der Atmosphäre.«<sup>981</sup> Die Compagnie *Sasha Waltz & Guests* feiert damals fünfzehnjähriges Bestehen. Die zentrale Bedeutung der Räume besteht bis heute und durchzieht seit Anbeginn das gesamte choreografische Werk von Sasha Waltz. Das betrifft sowohl das Schaffen von Orten für den Tanz als auch die Auseinandersetzung und den Umgang mit konkreten Architekturen im Rahmen der ortsspezifischen Arbeit der Dialoge-Projekte, als tänzerische Erkundungen der Bauwerke. Darüber hinaus betrifft es das Schaffen von räumlichen und objekthaften Installationen im Bühnenraum und das Gestalten von Kostümen als architektonische Körpergehäuse der Körper. Mit dem »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« entstanden erstmals individuelle in-situ Arbeiten der Tänzer:innen, die das choreografische Material unterschiedlicher Stücke in den privaten Wohnräumen der Tänzer:innen verorten und mit der Architektur in Beziehung bringen. Bemerkenswert ist, dass es sich dabei – anders als bei den Dialoge-Projekten – nicht um öffentliche Gebäude sondern um private Wohnräume und architektonische Alltagssituationen handelt. Es wird damit ein Bogen geschlagen zu den frühen Arbeiten, wie die »*Travelogue*«-*Trilogie* oder »*Allee der Kosmonauten*«. Hier waren es in den 1990er-Jahren profane architektonische Situationen und Räume des Alltags, die im Bühnenraum aufgegriffen und nachgebildet wurden und auch das Bewegungsrepertoire war alltäglichen Gesten und Bewegungsabläufen entlehnt. Tanz- und Architektursprache entstammten hier den gleichen Kontexten. Im Gegensatz dazu waren es im »*Tanztagebuch*« vor allem die späteren Arbeiten, die der tänzerischen Architekturforschung in Kulturbauten wie dem *Jüdischen Museum* oder dem *Neuen Museum* in Berlin, dem MAXXI in Rom, oder der *Elbphilharmonie* und anderen entstammten und in Produktionen mit abstrakteren Räumen und Raumbeziehungen im Tanz resultierten, als es in den frühen Arbeiten der Fall ist.

Die im Bühnenraum geschaffenen Installationen und Objekte wurden in der Ausstellung »Installationen, Objekte, Performances«, die von Sasha Waltz und Peter Weibel kuratiert wurde und vom 28.09.2013–30.01.2014 am *ZKM – Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe* anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Compagnie und des fünfzigsten Geburtstags der Choreografin zu sehen war, unabhängig von ihrem jeweiligen Entstehungskontext der Bühnenstücke gezeigt. Damit wurden hier erstmals die mit dem Werk von *Sasha Waltz & Guests* entstandenen architektonischen Objekte und räumlichen Installationen sichtbar, die verdeutlichen, dass es nicht nur die Architektur erkundende, aufzeigende und rezipierende oder die Körperzwischenräume der Tänzer:innen betreffende Arbeitsweisen sind, die das choreografische Oeuvre von Sasha Waltz prägen, sondern auch konkret raumkonstituierende und architektonisch gestaltende Aspekte. Peter Weibel macht im Kontext dieser Ausstellung deutlich, dass in der jüngsten Kunstgeschichte eine Tendenz zur performativen Wende der bildenden Künste und einer installativen Wende der darstellenden Künste besteht, die in einer verstärkten Durchmischung künstlerischer Felder, Praktiken und Medien zum Ausdruck kommt und eine Intensivierung der disziplinübergreifenden Zusammenarbeit mit sich bringt. Die Arbeit von Sasha Waltz lässt sich in dieser Entwicklung der installativen Wende veran-

<sup>979</sup> Sandig, Jochen: Interview, in: Brigitte Kramer: Garten der Lüste. Choreographer Sasha Waltz, in Ebd.: *Sasha Waltz: A Portrait*, 2014, Min. 18:50ff.

<sup>980</sup> Waltz, Sasha im Gespräch in: Schlagenwerth, Michaela (Hrsg.): 2008, S. 11.

<sup>981</sup> Ebd.

kern und zeichnet sich sowohl durch das aufgreifen bildnerischer Arbeitsweisen in der Choreografie, als auch durch die intensive Zusammenarbeit mit bildenden Künstler:innen aus.

»Die bildende Kunst zeigt einen Hang zur Handlung und die Handlungskünste zeigen einen Hang zur bildenden Kunst. Aufführungen werden zu Ausstellungen, Ausstellungen zu Aufführungen. Die Arbeit von Sasha Waltz steht in dieser Tradition. Auch sie arbeitet mit zeitgenössischen Musikern, Malern und Medien, nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Museum.«<sup>982</sup>

Für Sasha Waltz ist es eine »Gratwanderung zwischen Tanz, Installation, Performance und Objekt oder Skulptur«, die mit dieser Ausstellung untersucht wird.<sup>983</sup> Darüber hinaus bildet sie gewissermaßen ein Gegenstück zur Arbeitsweise der Dialoge-Projekte; während Waltz in den Dialogen oft in musealen Räumen gearbeitet und deren räumliche Besonderheiten durch den Tanz herausgestellt hat, sind es hier nun die Objekte, architektonischen Gehäuse und räumlichen Installationen aus ihrer choreografischen Arbeit, welche die Gestaltung der Museumsräume prägen und so die Ausstellungsarchitektur um Auszüge aus dem raumschaffenden Anteil des Werkes von Sasha Waltz ergänzen. Die Performances, die temporär die Installationen der Ausstellung aktivieren, bespielen und komplettieren, treten hier nicht mit dem Bauwerk der Museumsarchitektur in Beziehung, sondern schreiben diesem Sequenzen aus Choreografien der Bühnenstücke ein oder fokussieren das In-Beziehung-Treten explizit auf den Dialog mit den Installationen, Objekten und Skulpturen aus dem Werk der Choreografin. »Installationen im Museum zu kreieren interessiert mich seit Jahren«, sagt Sasha Waltz. »Ich habe mehrere Projekte im Museumsraum realisiert und sie Dialoge genannt«, so Waltz weiter, und hat im Kontext der Ausstellung am ZKM erstmals Gelegenheit im musealen Kontext mit den, aus ihrer eigenen Arbeit entstandenen Raumsegmenten in Dialog zu treten.<sup>984</sup>

Das Raumschaffen im architektonischen und choreografischen Sinne zeigt sich in der Arbeit von Sasha Waltz anhand des Raumgebens für den Tanz, der tänzerischen Raumforschung und des In-Dialog-Tretens mit unterschiedlichen Bauwerken und Gebäudetypologien sowie in deren Aufgreifen und Transformation in der Bühnenarchitektur und den architektonischen Elementen und Gehäusen des Bühnen- und Kostümbilds. Mit dem »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« und der stadträumlichen Adaption von »*In C*« mit der im letzten Jahr realisierten ortsspezifischen Performance »*In C – Marler Partitur*« unter der Beteiligung von Tänzer:innen der Compagnie und Laientänzer:innen unterschiedlicher Generationen in Marl wird zudem eine sozialräumliche und interaktive Auseinandersetzung mit Alltagsräumen des privaten und öffentlichen Lebens deutlich, in der sich ebenfalls Themen architektonischen und choreografischen Denkens überlagern.

## RAUMGEBEN

Das Schaffen von Räumen für den Tanz ist ein zentraler Aspekt des Werkes von Sasha Waltz. So durchzieht beispielsweise das Eröffnen neuer Orte für den Tanz in Berlin die gesamte gemeinsame Tätigkeit von Sasha Waltz und Jochen Sandig. Ebenso steht die Auseinandersetzung mit dem Raum oder das Schaffen räumlicher Situationen und Objekte am Anfang eines jeden tänzerischen Projektes – sei es in Bezug auf die Raumkonzeption für die Bühnenstücke oder in der Auseinandersetzung mit der Architektur als Startpunkt der in-situ Projekte. Zwischen den Proben- und Aufführungsräumen und den Raumkonzepten der jeweiligen Entstehungszeit besteht überdies eine enge Verwandtschaft; nicht zuletzt, da die jeweiligen Orte stets mit einem Dialoge-Projekt eröffnet und eingeweiht wurden und grundsätzlich eine Tendenz besteht Aspekte der Dialoge-Projekten in den darauffolgenden Produktionen zu integrieren.

Als Sasha Waltz Anfang der 1990er-Jahre nach Berlin kommt, arbeitet sie zunächst an unterschiedlichen Orten in der Stadt. Während ihrer Zeit als *Artist in Residence* im Künstlerhaus Bethanien erarbeitet sie das erste Dialoge-Projekt, das den Beginn einer bis heute andauernden Serie der transdisziplinären Zusammenarbeit, des Experimentierens und der tänzerischen Erkundung von Architekturen und der choreografischen Raumforschung markiert. Das Schaffen von Räumen für den Tanz in Berlin beginnt zunächst mit der Tanznutzung in einem Loft am Hackeschen Markt, in dem die Compagnie probte und des-

<sup>982</sup> Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 22.

<sup>983</sup> Waltz, Sasha: Interview, Badisches Tagblatt, 11.09.2013, zit. n. Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 12.

<sup>984</sup> Waltz, Sasha: Interview, Badisches Tagblatt, 11.09.2013, zit. n. Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 12.



sen Architektur zum Teil als naturgetreue Nachbauten in die während dieser Zeit entstandenen Stücke der »*Travelogue*«-Trilogie überführt wurde.<sup>985</sup> Nach der Gründung der Compagnie *Sasha Waltz & Guests*, die seit jeher als eine offene Gemeinschaft von Künstler:innen und wie Sasha Waltz sagt, als »ihr erweiterter Körper« gedacht und gelebt ist.<sup>986</sup> »Wir sind eine Art Kollektiv, ein Atelier, das zusammen an Bewegungen arbeitet«,<sup>987</sup> beschreibt Sasha Waltz die Zusammenarbeit der Compagnie. Das erste Stück, das nach Gründung der Compagnie entsteht und gleichzeitig die Einweihung der von Sasha Waltz und Jochen Sandig gemeinsam betriebenen Produktions- und Aufführungsstätte der *Sophiensæle* bildet, ist 1996 »*Allee der Kosmonauten*«. Ein Stück, dem zahlreiche Raum- und Ortsrecherchen, Befragungen und Interviews in Berlin-Marzahn, der einst größten Plattenbausiedlung Europas, vorangegangen sind und das Lebensrealitäten, alltäglichen Räumen und Bewegungen die Bühnenarchitektur und das Bewegungsmaterial des Stücks extrahiert werden.

Mit »*Dialogue II/99 – Jüdisches Museum*« realisiert Sasha Waltz 1999 in dem soeben fertiggestellten, von dem Architekten Daniel Liebeskind entworfenen Bauwerk, das erste Dialoge-Projekt in musealen Räumen, dem in nächsten Jahrzehnten eine Vielzahl weiterer Arbeiten dieser Art folgen sollten, die häufig Eröffnungs- oder Initiationsveranstaltungen waren, in denen die Tänzer:innen der Compagnie die Bauwerke kurz nach Fertigstellung – und oft noch bevor die eigentlichen Exponate Einzug in die Räume hielten – im Tanz erkundeten, bespielten und so mit ihnen in Dialog traten. Im gleichen Jahr werden Sasha Waltz und Jochen Sandig Mitglieder der Leitung der *Schaubühne am Lehniner Platz*. Damit wechselt einerseits die Compagnie *Sasha Waltz & Guests* an ein bestehendes Haus und andererseits wird die Schaubühne dadurch zu einem Haus, das maßgeblich durch den zeitgenössischen Tanz geprägt wird und an das sie Choreograf:innen und Tänzer:innen aus der ganzen Welt einladen, die damals mitunter noch am Beginn ihrer Karriere standen, von denen aber viele heute sehr erfolgreich und weltbekannt sind:

»Mit der Verpflichtung von Sasha Waltz und Jochen Sandig im Herbst 1999 als Mitglieder der künstlerischen Leitung war die Schaubühne am Lehniner Platz das erste Ensemble- und Repertoiretheater in Deutschland, das den zeitgenössischen Tanz als gleichberechtigten Partner des Schauspiels etablierte.«<sup>988</sup>

Die großmaßstäblichen Proben- und Aufführungsräume der *Schaubühne* nehmen Einfluss darauf, in welcher Weise Sasha Waltz künftig Architektur und Raum in ihrer Arbeit aufweist. Von den konkreten architektonischen Elementen, Möbeln und Alltagsgegenständen entwickelt sich ihre Raumauffassung nun hin zu abstrakteren Formen, reduzierten Elementen im Bühnenbau und der Konzeption eigener Raumentwürfe, die sie in Zusammenarbeit mit Architekt:innen und Künstler:innen realisiert. Auch die Erfahrung der Architekturerkundung im *Jüdischen Museum* schlägt sich in den neuen Arbeiten wider; mit der Körper-Trilogie entwickelt Sasha Waltz über drei Jahre hinweg eine Serie von Stücken, welche die ihr bisheriges Werk prägenden Raum- und Körperauffassungen infrage stellt, in ihren Grundfesten erschüttert und durch ein erweitertes Spektrum der Raum-, Körper- und Seinszustände erweitert.<sup>989</sup>

Das Raumgeben für den Tanz an der *Schaubühne* ist nicht mit dem Hervorbringen und Schaffen eines gänzlich neuen Ortes für den Tanz verbunden, sondern es handelt sich dabei vielmehr um ein verstärktes Einbringen und Etablieren des zeitgenössischen Tanzes im institutionellen Kontext bestehender Tanz- und Theaterhäuser. Doch auch an der Schaubühne setzt sie die dialogische Auseinandersetzung mit dem Proben- und Arbeitsort der Compagnie fort und realisiert »*Dialogue –17-25/4*« im Jahr 2001 eine tänzerische Erkundung, Bespielung und Aktivierung der Schaubühne, die sich durch das gesamte Gebäude erstreckt. Sasha Waltz bespielte »den gesamten Innen- und Außenraum des Mendelsohn-Baus am Lehniner Platz«. <sup>990</sup> Ebenso wie viele der Erfahrungen des Dialoge-Projekts im *Jüdischen Museum* in den künstlerischen Prozess der Erarbeitung von »*Körper*« eingeflossen sind, ist auch die tänzerische Exploration der Architektur der *Schaubühne* impulsgebend für die Erarbeitung der darauffolgenden Produktion; »das aus dieser Recherche entstandene Stück »*noBody*« (UA 2002) bildete den Abschluss einer Trilogie über

<sup>985</sup> Vgl. hierzu: V.2.1 RAUM- UND KÖRPERERLEBEN IM TANZ, GESRPÄCH MIT TAKAKO SUZUKI.

<sup>986</sup> Waltz, Sasha, in: Schlagenwerth, Michaela (Hrsg.): 2008, S. 41.

<sup>987</sup> Ebd., S. 47.

<sup>988</sup> Sasha Waltz & Guests: »1999–2004: Schaubühne am Lehniner Platz«, online: <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 11.06.2023.

<sup>989</sup> Für meine Reflexion und Betrachtung der Körper-Trilogie, insbesondere der Werke »*Körper*« und »*noBody*« vgl. Voigt, Katharina: 2020, S. 107–121; 101–169.

<sup>990</sup> Sasha Waltz & Guests: »1999–2004: Schaubühne am Lehniner Platz«, online: <https://www.sashawaltz.de/ueber-sasha-waltz-guests/>, abgerufen am 11.06.2023.

den Menschen und seinen Körper«. <sup>991</sup> Die Thematik der Wechselbeziehung von Innen- und Außenraum sowie Gegensatzpaare oder einander wechselseitig bedingende Pendants wie Einschließen oder Entgrenzen, Physikalität oder Immaterialität, Enge oder Weite, Abgeschlossenheit oder Öffnung, Konkretion und Diffusität treten hier erstmals als Themen des Tanzes im choreografischen Werk von Sasha Waltz in Erscheinung und tauchen fortan in vielen der nachfolgenden Produktionen als Aspekte der Ambivalenz, des Kontrasts oder der Wechselseitigkeit auf.

Im Jahr 2004 machen sich Sasha Waltz und Jochen Sandig mit der Compagnie *Sasha Waltz & Guests* wieder von der Schaubühne unabhängig. Ein Jahre später begründen Jochen Sandig und Folkert Uhde abermals einen neuen Ort für zeitgenössischen Tanz und die interdisziplinäre Vernetzung der Künste in Berlin. Im ehemaligen Pumpenwerk an der Spree entsteht das *Radialsystem – Space for Arts and Ideas*, »als offener Raum für den Dialog der Künste« <sup>992</sup> und wird fortan zur neuen Proben- und Aufführungsstätte für *Sasha Waltz & Guests*, die bis heute besteht. Abermals geht der Ortswechsel mit einer Veränderung in Werk und Arbeitsweise einher und mit »*Dido & Aeneas*« entsteht 2005 die erste choreografische Oper, der in den Folgejahren zahlreiche weitere multidisziplinäre Projekte der Inszenierung unterschiedlicher Opernkompositionen. Während der letzten fast zwanzig Jahre der Arbeit am Radialsystem sind zahlreiche weitere Bühnenstücke und choreografische Opern entstanden sowie vielfältige Dialoge-Projekte, die im Kontext unterschiedlicher öffentlicher Bauten, wie dem *MAXXI* in Rom, dem *Neuen Museum* in Berlin oder der *Elbphilharmonie* in Hamburg, oder in den Räumen des Radialsystems verortet waren.

Heute reicht das Raumgeben für den Tanz in der Arbeit von Sasha Waltz insofern über den konkret-räumlichen Kontext des Radialsystems heraus, als dass sie in vielfältigen Kollaborationskonstellationen mit Künstler:innen aus der ganzen Welt zusammenarbeitet. Das »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*«, das während der Lockdowns der Corona-Pandemie als Online-Format entstanden ist, hat verdeutlicht, wie vielfältig und weit über den Globus die Lebenskontexte der in der Compagnie beteiligten Tänzer:innen sind. Projekte wie »*In C – Marler Partitur*« erweitern die Tänzer:innenschaft zusätzlich unter Beteiligung von Laien unterschiedlicher Altersstufen, die vor Ort mit den Tänzer:innen zusammenarbeiteten. Auch zeichnet sich eine Tendenz zur vermehrten Arbeit im öffentlichen Raum ab, die sicher ein Stück weit den politischen Beschränkungen des Kulturbetriebs während der Corona-Zeit geschuldet sein mögen, aber darüber hinaus auch von einem Erschließen neuer Räume für den Tanz und einem erneuten Aufbrechen von Schwellen der Zugänglichkeit und Teilhabe aufbricht. Ebenso wie die Dialoge-Projekte einen besonderen Zugang zur Architektur Erfahrung und ein wechselseitiges Sich-Bestärken der unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen – Architektur, Musik, Tanz – befördert haben Architektur- und Museumsinteressierte für den zeitgenössischen Tanz begeistert haben und Tanzbegeisterte mit Künstler:innen und Interessent:innen anderer Kunstformen in Beziehung gebracht haben, eröffnen die Projekte im öffentlichen Raum – wie »*In C – Pop Up*« an der *Neuen Nationalgalerie* oder »*In C – Marler Partitur*« neue Zugänge zum Tanz und ermöglichen es Laientänzer:innen und der Stadtbevölkerung mit der Arbeitsweise und dem Werk von *Sasha Waltz & Guests* in Berührung zu kommen, gegebenenfalls an dem Entstehungsprozess der Performance beteiligt zu sein und sich so Zugänge zur tänzerischen Erkundung der eigenen Stadt zu erschließen, wie in Marl geschehen. Während es zu Beginn vorrangig die Räume für das eigene Schaffen waren, die Sasha Waltz und Jochen Sandig ins Leben gerufen, gegründet und gestaltet haben, sind es heute eher zwischenmenschliche Begegnungen und temporäre durch den Tanz geschaffene sozialräumliche Gefüge, die durch die Arbeit von Sasha Waltz in Projekten wie »*In C – Marler Partitur*« entstehen.

## RAUMFORSCHUNG

Die Weise, wie Sasha Waltz sich in ihrer Arbeit der räumlichen und architektonischen Dimension annimmt, reicht über eine ortsspezifische tänzerische Arbeitsweise hinaus. Weit mehr als das Aufgreifen der Architektur im Tanz, geht es um einen tatsächlichen, wechselseitigen Dialog – zwischen Bauwerk und Körper, Architektur und Tanz sowie um einen grundsätzlichen Dialog unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen. Architektonisches und choreografische Denken treten in der Arbeitsweise von Sasha Waltz in Beziehung. Eben hierin liegt der besondere Wert der Auseinandersetzung mit ihrem Oeuvre für die Architekturdisziplin.

---

<sup>991</sup> Ebd.

<sup>992</sup> Radialsystem, online: <https://www.radialsystem.de/en/venue/uber-uns/>, abgerufen am 11.06.2023.

lin. Vermittelt durch die Tänzer:innenkörper im Tanz bietet sich im Zuge der Dialoge-Projekte für die Besucher:innen die Gelegenheit für ein empathisches Einfühlen in deren tänzerische Exploration und Erkundung der Bauwerke. So werden die im Tanz herausgestellten Wirkweisen der Architektur in doppelter Weise erfahrbar; durch das Erleben der Architektur selbst und durch das Wahrnehmen und Bezeugen der Bewegungen der Tänzer:innen und der durch sie vermittelten Zugänge zum sinnlichen Erleben dieser Räume und Orte. Die intensive Auseinandersetzung mit den Bauwerken im Rahmen der Dialoge-Projekte resultiert weiter in einem Aufgreifen architektonischen Denkens in der choreografischen Konzeption. In gleicher Weise, wie Sasha Waltz Aspekte der Architektur Erfahrung im Tanz herausarbeitet, schafft sie architekturräumliche Situationen – in der Weise, wie die Tänzer:innen in den Choreografien miteinander und in Bezug auf den eigenen Körper raumbildend agieren und darin, wie Sasha Waltz die Objekte, Installationen und Kostüme der Bühnenstücke als Raumfassungen und Gehäuse der Körper konzipiert.

## DIALOGE

Die Dialoge-Projekte sind ein experimentelles Format zur Begegnung unterschiedlicher Künstler:innen und transdisziplinärer Zusammenarbeit. Sasha Waltz nutze sie immer wieder um bezüglich möglicher neuer Kollaborationen mit Künstler:innen verschiedener Disziplinen zu experimentieren.

»Die interdisziplinären Dialoge-Projekte bilden kreative Kraftzentren für die Arbeit von Sasha Waltz. Der Dialog findet auf vielen Ebenen statt, im Mittelpunkt steht der freie Geist der Improvisation und die Lust am Experiment.«<sup>993</sup>

Es ist ein Format, in dem sie Einblick in das Arbeitslabor ihres Schaffens gibt, Teile des Entstehungsprozesses der oft aus der Inspiration und den Impulsen der Dialoge-Projekte schöpfenden nachfolgenden Bühnenproduktionen für das Publikum zugänglich macht.

Während die Dialoge-Projekte zu Beginn explizit für die Begegnung von Künstler:innen verschiedener disziplinärer Felder gedacht waren, hat sich seit dem Dialoge-Projekt im *Jüdischen Museum* eine Tendenz abgebildet, dass diese häufig einen starken Architekturbezug aufweisen und als Einweihungsveranstaltungen neu errichtete Bauwerke eröffnen. Dabei sind es die Themen der Gebäude, die taktgebend sind für die inhaltliche Schwerpunktsetzung. Sehr frei sind auch weiterhin die in diesem Kontext entstehenden Kooperationen mit unterschiedlichen Musiker:innen. Es sind tänzerische und klanglich-musikalische Explorationen der Gebäude, die bestimmte Gestaltungsmerkmale oder die Historie oder thematische Ausrichtung der Bauten aufgreifen, hervorheben und bestärken.

Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Gebäude, sind auch die Arbeitsweise und die choreografischen und tänzerischen Zugänge zur Erkundung und Bespielung dieser Räume sehr verschieden. Anhand einiger markanter Dialoge-Projekte lässt sich exemplarisch nachzeichnen, welches Spektrum unterschiedlicher Facetten der Architektur aufgegriffen wird und wie Sasha Waltz mit diesen in ihrer choreografischen Auseinandersetzung in Dialog tritt. Dabei lassen sich drei verschiedene Zugänge charakterisieren, nämlich das Aufgreifen der Architektur im Tanz, das Herausarbeiten der Themen des Ortes oder bestimmter Wirk- und Wahrnehmungsweisen der Architektur durch den Tanz oder das Einschreiben tänzerischer Sequenzen in den Raum.

»*Dialoge II/99 – Jüdisches Museum*« ist besonders stark von der intensiven Einwirkung des Bauwerks auf den Körper geprägt. Die in dem Gebäude omnipräsente Thematik des Holocaust und das verkörperte Nachvollziehen dieser Traumata sind zentrale Themen des tänzerischen Dialogs. Reglose und leblos erscheinende Körper lagern übereinander gestapelt in den Sälen und Gängen der Museumsarchitektur. In anderen Sequenzen kommt in dem hektischen Stakkato der Bewegungen eine Zerrissenheit und Haltlosigkeit der Körper zum Ausdruck. Mal sind Körper eingezwängt in enge Nischenräume, an anderer Stelle verlieren sie sich regelrecht in der Weite und Leere der überdimensionierten Ausstellungssäle. Das physische Einwirken des Gebäudes ist in der starken physischen Präsenz der Körper permanent spürbar.

Ganz anders die Arbeitsweise in »*Dialoge 01 – 17-25/4*«, dem Dialoge-Projekt zur Exploration des Gebäudes der *Schaubühne am Lehniner Platz*. Hier wird nicht ein neuer Museumsbau eingeweiht und in

---

<sup>993</sup> Waltz, Sasha (Hrsg.): 2007, S. 88.

seiner gestalterischen Eigenart herausgestellt, sondern hier steht die Auseinandersetzung mit dem neuen Arbeits- und Probenort der Compagnie im Fokus. Eine Spielstätte des Theaters und des Tanzes wird weit über die Bühnengrenzen hinaus im Tanz erkundet und von den Tänzer:innen der Compagnie damit in gewisser Weise eingenommen und zu eigen gemacht. An einem Ort, der eigentlich den Raumpolitiken klassischer Aufführungsstätten folgt, werden durch diesen Dialog alle Räume des Hauses erschlossen und für das Publikum zugänglich gemacht. Die Nebenräume des klassischen Spielbetriebs werden plötzlich zu Aufführungsorten. Indem Teile der Performance vor dem Gebäude stattfinden, öffnet sich der Theaterbau zur Stadt und die Wechselbeziehung von Innen und Außen, aber in übertragenem Sinne auch das Zusammenwirken von Stadtöffentlichkeit und Kulturort werden im Tanz aufgegriffen, ausgelotet und aufgebrochen.

»*Dialoge 06 – Radiale Systeme*« ist ebenfalls ein Projekt zur Erkundung einer neuen Arbeits- und Spielstätte der Compagnie. Doch aufgrund der Namensgebung des Hauses werden hier auch assoziativ Aspekte der Radialität und der systemischen Zusammenhänge im Tanz aufgegriffen. Auch hier werden Innen- und Außenraum der Architektur tänzerischer erforscht, erkundet und eingenommen. Doch dieser Dialog dient nicht nur das Ankommen und Sich-Einfinden der Tänzer:innen an diesem neuen Handlungs-ort der Compagnie, sondern gibt auch den Zuschauer:innen Gelegenheit die kurz vorher fertiggestellte Architektur des neuen Tanz- und Kulturorts im alten Pumpenwerk zu erkunden und so mit dem Ort, der seitdem Wirkungsstätte von *Sasha Waltz & Guests* ist in Beziehung zu treten und diesem neuen Kontext zu begegnen.

»*Dialoge 08 – MAXXI*« unterscheidet sich insofern stark von den anderen Dialoge-Projekten, als dass das von Zaha Hadid errichtete Bauwerk sich durch eine sehr eigene Architektursprache auszeichnet. Die ineinander fließenden Räume und die organischen Formen der architektonischen Elemente, schlagen sich im Tanz nieder und dieses Dialoge-Projekt ist geprägt von Dynamik und Liquidität der Bewegungen im Raum. Tänzer:innen und Zuschauer:innen treten über die mehrere Geschosse verbindenden Lufträume miteinander in Beziehung. Das Verwoben-Sein der Räume im architektonischen Gefüge dieses Gebäudes findet seine Entsprechung in den durch das Verflechten ihrer Haare miteinander verbunden Tänzer:innen. Das In-einander-Fließen der Räume und ihr Verbunden-Sein durch zahlreiche Lufträume wird durch eine Windinstallation mit großen Ventilatoren zusätzlich verstärkt, welche die Luft im Gebäude in Zirkulation bringen und auf die Bewegungen der Tänzer:innen einwirken. Klirrend schlittern von den Tänzer:innen in Bewegung versetzte Keramikteller eine Rampe hinunter und ergeben – je nach dem, wie weit sie gleiten – wechselnde Anordnungen und Konstellationen im Raum. Die Verschränkung der Räume, ihr In-einander-Greifen und ihre Überlagerung klingen in Duetten eng umschlungener Körper an, in denen die Körper der Tänzer:innen sich gleichsam um einander zu ranken und in einander zu verschlingen scheinen.

Die im selben Jahr realisierten »*Dialoge 09 – Neues Museum*« anlässlich der Einweihung des von David Chipperfield Architects rekonstruierten, sanierten und innenräumlich ergänzten *Neuen Museums* in Berlin unterscheiden sich – wie die Verschiedenheit der Bauwerke bereits ahnen lässt – stark von dem Dialoge-Projekt im *MAXXI*, und auch zu den vorangegangenen Dialoge-Projekten sind sie verschieden. Im Neuen Museum verschmelzen erstmals die Themen des Gebäudes, der künftigen Ausstellung und des Tanzes: Auf einem Gesims der Architektur verkörpern die Tänzer:innen den ursprünglich dort befindlichen Wandfries eines figurativen Halbreiefs, auf den Konsolen der Ausstellungsarchitektur nehmen sie die Position der Exponate ein. In anderen Sequenzen treten die Tänzer:innen physisch mit dem Gebäude in Dialog; sie verkörpern die Elemente der Architektur – formen Stützen, Kapitelle, Bögen und Gewölbe durch ihre Körper nach – oder bauen ihre Körper in Nischen und Auslassungen der Architekt ein. In anderen Sequenzen folgen sie den Mustern der Ornamentik oder schreiben den leeren Museumsräumen die Spuren ihrer Bewegung als eine weitere Schicht der Ornamentierung ein.

Zwar nicht als Dialoge-Projekt betitelt, aber doch in ähnlicher Weise konzipiert, ist »*Figure Humaine*« anlässlich der Eröffnung der von Herzog & de Meuron Architekten auf der Basis eines alten Kaispeichers errichtete Elbphilharmonie in Hamburg. Auch diese als »choreographische Installation« erdachte »künstlerische Inauguration der Elbphilharmonie-Foyers«, die von Sänger:innen und Instrumentalist:innen der Hamburger Philharmonie und den Tänzer:innen der Compagnie realisiert wird, steht in engem Dialog mit der Architektur des Bauwerks und ermöglicht es den Zuschauer:innen das Gebäude durch die musikalische und tänzerische Aktivierung und Erkundung mit einer besonderen Sensibilisierung für das sinnliche Erleben zu erfahren.

## BÜHNENRAUM

Das Denken in Räumen und das Gestalten räumlicher Situationen – im Tanz und durch den Tanz – stehen im Zentrum der choreografischen Arbeit von Sasha Waltz. Während sie mit den Dialoge-Projekten die Gestaltung, Machart und Wirkweise der jeweiligen Architektur als impulsgebend für den Tanz aufgreift, ist es mit dem Überführen der Einsichten dieser Recherchen in die Bühnenstücke zumeist die Weise, wie die Körper mit der Architektur in Beziehung treten, die aufgegriffen wird. Die Frage scheint zu sein, welche Elemente, Charakteristiken oder Phänomene der Architektur müssen im Bühnenraum vorhanden sein, um die Essenz der Bewegungsqualitäten oder des choreografischen Materials beibehalten zu können? Die räumlichen Installationen sind aus dem choreografischen Denken von Sasha Waltz heraus entwickelt und in Zusammenarbeit mit Architekt:innen und Künstler:innen konzipiert und realisiert worden, wobei dieses wiederum durch die räumlichen Gegebenheiten der Architekturen des Experimentier- und Recherchefelds der Dialoge-Projekte entstammen und durch die Erfahrung der Architekturen inspiriert sind. »Sasha Waltz setzt im ersten Schritt den Akzent auf das Bühnenbild. Sie schafft Raumbilder, lebende Tafelbilder. Dann werden die installativen Elemente, die Geräte und Objekte, verabsolutiert.«<sup>994</sup>

In den anfänglichen Stücken der Travelogue-Trilogie sind es sehr konkrete bauliche Elemente und ganze architektonische Situationen, die im Bühnenraum nahezu baugleich repliziert werden. Auch einige Möbelstücke der Entwicklungs- und Probenzeit fließen eins zu eins in die Bühnengestaltung ein. Die Abmessungen und die Machart der nahezu in einander schlagenden Türen im Loft schlagen sich im Bühnenbild nieder. Farbigkeit und Materialität werden aufgegriffen. Da die Stücke bis heute als Gastspiele weltweit aufgeführt werden besteht ein Teil der reproduzierten Architektur der Anfangszeit bis heute fort. Es sind die Elemente der Architektur und die konkrete Ausgestaltung des Mobiliars, die hier in den Tanz einfließen, indem die Tänzer:innen ihre Körper mit diesen in Beziehung bringen, sich mit ihnen bewegen und in sie einpassen. Auch die nachfolgenden Stücke »*Allee der Kosmonauten*«, 1996, »*Zweiland*«, 1997, und »*Na Zemlje*«, 1998, sind durch diese konkreten Architekturbezüge geprägt. Die Stücke dieser Anfangszeit sind Tanztheater-Stücke, deren Bühnenästhetik mitunter an jene der Stücke von Pina Bausch denken lässt. Es sind durch konkrete Objekte ergänzte Alltagsräume, die hier assembliert und durch die Requisite von Alltagsgegenständen ergänzt werden. So sind es in der Travelogue-Serie Tisch und Stühle, eine Kommode oder ein Kühlschrank, die selbstverständlich Teil der Bühnenausstattung werden, in »*Allee der Kosmonauten*« steht unter anderem ein rotes Sofa, das Sasha Waltz auf dem Flohmarkt gefunden hat, im Zentrum des Stücks. Sasha Waltz arbeitet mit der Künstlerin Barbara Steppe oder dem Architekten und Bühnenbildner Thomas Schenk zusammen, um die räumliche Gestaltung der Bühne zu realisieren.

Im Rahmen der Körper-Trilogie entstehen erstmals räumliche Installationen und architektonische Objekte im Bühnenraum, welche gewissermaßen die gestalterische Essenz der vorangegangenen Architekturerkundungen der Dialoge-Projekte zum Ausgangspunkt nehmen, aber ausgehend von dieser Anregung eigenständige Entwürfe der Installationen und Objekte des Bühnenraums umsetzen. Es sind abstrakte Elemente, die mitunter im Verlauf des Stücks ihren Charakter oder ihre Positionierung im Raum verändern, sodass sie verschiedene räumliche Situationen ausbilden. In Zusammenarbeit mit dem Architekten und Bühnenbildner Thomas Schenk entstehen hier erstmals Bühnenobjekte, die nicht mehr aus konkret-räumlichen Referenzen heraus entwickelt sind, sondern die Essenz der Charakteristika und Phänomene der Ursprungsarchitektur herausarbeiten und aufgreifen. In ähnlicher Weise arbeiten Sasha Waltz und Thomas Schenk über Jahre zusammen.

So gibt es in »*Körper*« eine hohe, senkrecht stehende schwarze Scheide, welche den Bühnenraum der *Schaubühne* in zwei teilt, um im Laufe des Stücks dann kippt und schließlich zu Boden fällt, wo sie als rechteckige Fläche in der Rundung des Bühnenraums gewissermaßen einen Raum im Raum markiert. Aus den Proben in den leeren Museumsräumen der vorangegangenen Dialoge-Projekte ist überdies die Idee entstanden, die Körper – musealen Exponaten vergleichbar – in Vitrinen auszustellen. Die Vitrine in »*Körper*« ist gewissermaßen die räumliche Fassung eines Tableau-Vivant in dem die Tänzer:innenkörper möglichst kompakt zusammen kommen und so miteinander eine Körpersammlung bilden, die einen zwingt

<sup>994</sup> Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 23.

genau hinzuschauen, um erfassen zu können, wo der eine Körper aufhört und der nächste anfängt.<sup>995</sup> In »noBody« ist das markante Element im Bühnenraum ein mit Luft gefüllter, weißer textiler Ballon, der große Teile des Bühnenraums ausfüllt. Gegenüber dieser großmaßstäblichen Rauminstallation gibt es hier auch architektonisch-räumliche Elemente in Dimension der Körper der Tänzer:innen; die Holzkleider bilden ein direktes Gehäuse der Tänzer:innenkörper, in das diese hineinschlüpfen, durch das ihre Bewegungen eingeschränkt, gehemmt und so in besonderer Weise durch diese architektonische Form beeinflusst werden, und aus denen sich die Tänzer:innen – einem Kokon vergleichbar – schließlich wieder hinauszwingen und in ihrer eigentlichen Körperlichkeit und Bewegungsweise entpuppen.

»insideout« macht das architektonische und raumbezogene Denken von Sasha Waltz besonders deutlich. Gemeinsam mit Thomas Schenk realisiert Sasha Waltz hier ein architektonisches Gefüge unterschiedlicher Räume und Installationen.

»Sasha Waltz realisiert mit »insideout« einen lang gehegten Traum. Bereits seit zehn Jahren verfolgt sie die Idee eines Stücks, das sich die Zuschauer durch eine uneingeschränkte Bewegungsfreiheit im offenen Bühnenraum, wie in einer Ausstellung, auf ganz persönliche Art und Weise selbst erschließen können.«<sup>996</sup>

Auch war es ihr ein Anliegen – nach den großen Gruppen-Choreografien der letzten Produktionen – nun »wieder den einzelnen Tänzer in den Mittelpunkt ihrer aktuellen Arbeit [zu] stellen«.<sup>997</sup> Bemerkenswert ist hier, dass in jedem räumlichen Segment eine ganz eigene Welt entsteht, die durch eine spezifische Gestaltungssprache, die mit architektonischen, choreografischen und tänzerischen Mitteln gleichermaßen realisiert ist, zum Ausdruck kommt.

Mit »Impromptus« entsteht 2004 erstmals eine choreografische Auseinandersetzung mit einem bestehenden musikalischen Werk. Aus der intensiven Arbeit mit der Komposition von Franz Schubert entsteht »eine intime und tänzerische, in erster Linie auf die Bewegung in den Körpern und im Raum angelegte Choreographie«.<sup>998</sup> Es ist überdies das Stück, in dem die Vielfalt unterschiedlicher Kunstformen, die in dem Werk von Sasha Waltz stets ineinander fließen, im Rahmen einer Bühnenproduktion mit hoher gestalterischer Konsistenz zusammenkommen. Choreografie, Tanz, Bühnenarchitektur, Skulptur und Malerei überlagern sich.

Diese intensive Disziplinen- und spartenübergreifende Zusammenarbeit und das Aufgreifen bestehender musikalischer Kompositionen setzt sich dann in »Dido & Aeneas« – und allen darauffolgenden choreografischen Opern – fort.

Insgesamt ist mit dem Gestalten von Bühneninstallationen und -objekten, welche mit dem Tanz in Beziehung stehen, eine Arbeitsweise geboren, die sich sukzessive im Prozess der ersten Jahre entwickelt hat und bis heute fortbesteht. Immer wieder begibt sich Sasha Waltz gemeinsam mit Architekt:innen und Künstler:innen auf die Suche nach neuen Möglichkeiten, um die Choreografie und den Tanz mit den baulichen, skulpturalen und räumlichen Dimensionen der Architektur in Beziehung zu bringen. Diese Suche führt immer wieder zu neuen räumlichen Phänomenen, die aus bestimmten choreografisch-tänzerischen Anliegen heraus initiiert sind oder in bestimmter Weise in das Bewegungsrepertoire hineinwirken. So ermöglicht es das Wasserbecken in »Dido & Aeneas« beispielweise, schwimmende und tauchende, vom Wasser getragene oder ihre Bewegung gegen den Wasserwiderstand formende Körper auf der Bühne zu zeigen. Die Interpretation des japanischen Nô-Theaters »Matsukaze« ermöglicht es den Tänzer:innen und Sänger:innen durch das von der aus Japan stammenden Künstlerin Chiharu Shiota gestaltete, aus unendlich vielen schwarzen Fäden gesponnene Geflecht, sich vom Bühnenboden zu lösen und in dieser Struktur weit empor zu steigen. Textile Gewebe und Gewölke finden sich ebenso in »Kreatur«, wo sie jedoch – anders als in »Matsukaze« nicht den gesamten Bühnenraum ausfüllen, sondern die Tänzer:innen unmittelbar einhüllen.

Die in diesem Fall in Zusammenarbeit mit Iris van Herpen konzipierten Kostüme knüpfen an einen weiteren Aspekt der Raumbezogenheit der Körper im Werk von Sasha Waltz an, nämlich das räumliche Umformen, Einhausen und Erweitern der Körper. Körpererweiterungen durch Haarteile, Stangen oder Kostüme finden sich in vielen der Arbeiten von Sasha Waltz. Diese stehen stets in enger Verbindung mit dem Be-

<sup>995</sup> Vgl. Voigt, Katharina: S. 107–121

<sup>996</sup> Sasha Waltz & Guests: »insideout«, online, <https://www.sashawaltz.de/produktionen/#>, abgerufen 12.06.2023.

<sup>997</sup> Ebd.

<sup>998</sup> Sasha Waltz & Guests: : »Impromptus«, online, <https://www.sashawaltz.de/produktionen/#>, abgerufen 12.06.2023.

wegungsmaterial. Sie vergrößern und erweitern die Bewegungsmöglichkeiten der Körper oder nehmen durch ihre Materialität oder die durch sie gegebenen Einschränkungen und Beeinflussungen der Bewegung Einfluss auf die Bewegungsqualität und Bewegungsmaterial.

In »Kreatur« sind die Körper der Tänzer:innen zunächst vollständig eingehüllt in die »Wolken« aus metallischem Gewebe. Wie eine materielle Erweiterung der Haut, eine semipermeable, räumliche Schicht, welche den Umraum der Tänzer:innen ausfüllt, weben diese wolkenartigen Strukturen die Körper der Tänzer:innen ein. Sie bilden so einen diffusen Kokon um die Körper, aus welchem sich diese im weiteren Verlauf des Stücks immer stärker herauschälen. Zuerst sind es nur eine Hand oder ein Arm, die aus der Wolkenstruktur herausgreifen; schließlich sind es die gesamten Extremitäten die aus dieser Hülle herausgreifen und auch die Köpfe kommen zum Vorschein, sodass diese zunächst vollständige Umhüllung der Körper immer mehr zu einem voluminösen Gewand wird. »Gestalt Entwölkerung« heißt es in dem Begleitheft zur Aufführung.<sup>999</sup> Zunächst sind es kleine und vorsichtige Bewegungen, mit denen die Tänzer:innen diese wolkenartigen Hüllen von innen heraus ausdehnen und zusammenziehen. Mit dem Durchstoßen der Hülle und dem darüber Hinausgreifen werden die Bewegungen zunehmend entschiedener und klarer. Aus der Hülle des materialisierten Körperumraums tritt immer mehr die Gestalt der Tänzer:innenkörper hervor.

In einer anderen Szene erscheint eine Person in einem Kostüm, das über und über mit langen Nadeln oder Stacheln übersät ist. Die Anmutung eines Seeigels kommt bei der Betrachtung in den Sinn. Anders als die Umwölkung der Körper – welche die Gestalt und Bewegung der Tänzer:innen diffus werden lässt – hebt dieses Kostüm die Bewegung der Körper besonders hervor. Jede noch so kleine Krümmung oder Aufrichtung der Wirbelsäule wird durch die weit auskragenden Stäbe um ein Vielfaches vergrößert und resultiert in einer deutlich sichtbaren Aufrichtung oder Krümmung dieser stacheligen Kreatur.

Mit der Ausstellung »Sasha Waltz: Installationen, Objekte, Performances« am ZKM – Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe werden viele der Objekte und Raumsegmente der Bühnenbilder in den Museumsraum überführt, sodass in den Räumen des Museums ein »Theater der Dinge und Körper« entsteht, wie es Peter Weibel beschreibt, das nur durch temporäre performative Interventionen aktiviert, bespielt und mit der ursprünglichen Nutzung durch die Tänzer:innen in Beziehung gebracht wird.

»Die Körper der Tänzer werden ausgelassen und durch mediale Bilder substituiert. Sie verabsolutiert Schlüsselszenen ihrer Choreografien zu Installationen. Sie definiert den Raum nun durch Geräte und Dinge und dadurch als Ausstellungsraum. Zum klassischen Dialog von Körper und Raum, dem Tanz, treten neue Dialoge zwischen Objekt und Raum, zwischen Realität und Reflexion in den Medien hinzu. Sie schafft Handlungsplattformen statt Bühnenbildern.«<sup>1000</sup>

Anders als im Bühnenkontext – wo diese Objekte und Rauminstallationen meist aus einer festgelegten Publikumsposition, die oft eine frontale Ansicht ist, wahrgenommen werden – sind sie in der Ausstellung allseitig erfahrbar. Dadurch tritt der Objektcharakter der Elemente, welche die Bühnenräume konstituieren in besonderer Weise hervor, denn »im Gegensatz zu Bühnenbildern sind Objekte multiperspektivisch angelegt«.<sup>1001</sup>

<sup>999</sup> Pomplun, Sibah; Wagner, Anne (Hrsg.): Begleitheft Sasha Waltz & Guest: Begleitheft Kreatur, 2017, S. 53.

<sup>1000</sup> Weibel, Peter, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 23.

<sup>1001</sup> Offert, Fabian, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): 2014, S. 61.

## TANZTAGEBUCH

Ausgelöst durch die im Hinblick auf die Corona-Pandemie getroffenen, politischen Regularien und Einschränkungen des Kulturbetriebs, entsteht 2020 das »Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch«, als Online-Serie von tänzerischen Arbeiten, die in den Wohnräumen, Kellern, Gängen, Höfen und Gärten der privaten Lebenskontexte der Tänzer:innen der Compagnie realisiert und gefilmt wurden. Mit dieser aus der Not heraus geborenen Arbeitsweise werden zwei zentrale Aspekte der bisherigen in-situ Arbeitsweise der Dialoge-Projekte umgekehrt:

Während es sich bei den Dialoge-Projekten stets um Erkundungen der Architektur und die dialogische, tänzerische Auseinandersetzung mit dem Bauwerk handelte, werde in den *Beiträgen zum »Tanztagebuch«* Bewegungsfolgen der festgelegten Choreografien oder Arbeitsweisen und Themen aus den Improvisationen der Bühnenstücke den Räumen eingeschrieben. Der Tanz wird im Raum verortet. Daraus kann ein bewusster Dialog mit der Architektur entstehen oder Tanz und Raum können – ohne eine aktive Auseinandersetzung mit deren In-Beziehung-Treten – nur durch ihre gleichzeitige Präsenz miteinander verbunden sein.

Doch besonders interessant wird es da, wo das tänzerische Material mit dem Kontext in Beziehung tritt und wo insbesondere Sequenzen, die als Gruppen-Choreografien oder Duette angelegt sind, die Architektur in das Partnering einbeziehen. So greift im 28. Kapitel des Tanztagebuchs etwa Alessandra Defazio eine Sequenz aus »noBody« auf, die sie mit dem Stamm eines Baums in Beziehung bringt, durch den Teile der Bewegung verdeckt werden, um den sie ihren Körper herumlegt und der ihr zum Teil – einem Tanzpartner gleich – Stabilität und Halt in der Bewegung gibt. Mit dem Blick entlang des Stamms bis in die Krone des Baums öffnet sie den Körper in eine Rückbeuge, die den Brustkorb zum Himmel öffnet und eines der zentralen Elemente in »noBody« ist, das im Verlauf des Stücks in der Wahrnehmung changiert zwischen Körpern die sich aufrichten, Körpern die sich neigen, Körpern die im Raum schweben oder Körpern die fallen. Eben dieser Aspekt findet sich auch in der »noBody«-Adaption von Sofia Pintzou, die im 43. Kapitel des Tanztagebuchs in der Rückbeuge – zwischen Schweben und Fallen – die Räume ihrer Wohnung erkundet, gefilmt aus der Untersicht, mit dem Blick gegen die Zimmerdecke. In jedem Raumwechsel sieht man die Tänzerin am Fenster stehen, vor einem dunklen Hintergrund, das Haar leicht im Wind bewegt, das Gesicht von Tageslicht erhellt. Die Weite des Außenraums wird durch die Geräusche von Vogelgezwitscher und Wind zusätzlich verstärkt, während in den Innenraumsequenzen nur die Bewegung der Schritte und gelegentlich das Poltern von durch die Bewegung zu Fall gebrachten Gegenständen im Raum zu hören ist.

## PARTITUR

Das Einschreiben eines vorgegebenen choreografischen Materials in unterschiedliche ortsspezifische Kontexte, wie es mit dem »Tanztagebuch« erstmals realisiert wurde, setzt sich in den Folgejahren mit der Arbeit an »In C« und den in-situ Adaptionen des Stücks fort. Diese choreografische Partitur, bestehend aus dreiundfünfzig tänzerischen Phrasen, die der Struktur der zugrundeliegenden musikalischen Partitur von Terry Riley entspricht, eröffnet die Möglichkeit die einzelnen Sequenzen einerseits miteinander in Beziehung zu bringen und andererseits durch diese mit dem umgebenden Raum zu interagieren.

Was Sasha Waltz ursprünglich als ein Geflecht der miteinander in Beziehung tretenden Bewegungsfolgen für den Bühnenraum entworfen hat, entfaltet so ein Potenzial für ein vom Tanz ausgehendes In-Dialog-Treten mit dem Raum. Die Frage ist nicht länger, was sind die Themen des Ortes und der Architektur und wie können diese choreografisch herausgearbeitet und im Tanz aufgezeigt werden, sondern die Frage ist: Wie kann das tänzerische Material an den Ort gebracht, diesem eingeschrieben und mit diesem in Beziehung gebracht werden? Und daran anknüpfend auch: Wie kann der Tanz auf den Ort einwirken, die Wahrnehmung des Ortes beeinflussen und Sozial- und Handlungsräume der Begegnung, der Zusammenkunft und des gemeinsamen Tanzens im Kontext der konkret-räumlichen Rahmung des Ortes schaffen?

Anhand von »In C – Marler Partitur« wird deutlich, dass diese sequenzielle Arbeitsweise der Reihung eigenständiger choreografische Phrasen es außerdem erlaubt, dass professionelle Tänzer:innen und



Laien gleichermaßen Teile oder die Gesamtheit des tänzerischen Materials erlernen und sich mit dieser in die gemeinsam im Moment und am Ort geschaffene Choreografie einbringen können. In dieser Weise wird die Erfahrung des verkörperten In-Beziehung-Tretens mit dem Ort und der Architektur – die in den Dialoge-Projekten zumeist dadurch zum Ausdruck kommt, dass dem Publikum die Gelegenheit gegeben ist sich empathisch in die Bewegung und Erkundung der Tänzer:innen einzufühlen – für ein breiteres Spektrum von Personen zugänglich.

Während es in den bisherigen Dialoge-Projekten die Raum- und Körpererfahrungen waren, deren Erleben im Mittelpunkt dieses Ereignisses stand, eröffnet die strukturelle Kleinteiligkeit der einzelnen Bewegungssphrasen von »In C« plötzlich Gelegenheit, die Arbeitsweise von Sasha Waltz aufzugreifen und sich dadurch ein Bewegungsrepertoire für die in-situ Performance und die damit verbundene tänzerische Erkundung des Ortes zu Eigen zu machen.

## ARBEITSWEISE

Körper- und Raumbeziehungen und ein Verweben architektonischen und choreografischen Denkens finden sich nicht nur in sämtlichen Formaten und Ergebnissen des Werkes von Sasha Waltz wieder, sondern zeigen sich auch im Prozess und der Arbeitsweise, die zu deren Entstehung führen: Wie anhand der Skizzenbuch-Einblicke im Rahmen der Ausstellung am ZKM in Karlsruhe deutlich wird, finden sich zahlreiche Ansätze bildnerischen und raumkonstituierenden Gestaltens in der Arbeitsweise von Sasha Waltz wieder. In Skizzen, Zeichnungen und Plangrafiken werden bestimmte Konstellationen der Tänzer:innen, Bewegungsqualitäten und Ausdrucksweisen, Gesten und assoziativ mit der Intension einer bestimmten choreografischen Sequenz oder Raumsituation verbundene (Sinn-)Bilder grafisch herausgearbeitet und entwickelt. Schlagworte, Begriffe und die Benennung bestimmter Wahrnehmungs-, Erlebnis- oder Empfindungsqualitäten – die Sasha Waltz häufig als Anregungen und Themen für die Improvisation nutzt – sind durch markante, oft auf wenige Linien reduzierte und abstrakte Zeichnungen ergänzt. Gemeinsam fügen sie sich zu einem notierten Gesamteindruck, der die gestalterische Essenz einer bestimmten Szene, einer einzelnen Bewegung oder manchmal die Leitidee eines gesamten Stücks in ästhetischer Weise vermittelt.

Der Einblick in diese Skizzenbücher verdeutlicht, dass Sasha Waltz weit mehr ist als Choreografin und Tänzerin und offenbart, dass sie ein breites Spektrum künstlerischer Praktiken und Medien ausschöpft, um in bildhauerischer, zeichnerischer, malerischer, architektonischer, materieller, räumlicher oder körperbezogener Weise ganzheitlich ästhetische Erfahrungswelten und Ereignisse zu konzipieren und zu realisieren.

## WERKÜBERSICHT

Die nachfolgenden Grafiken zeigen die Übersicht aller Werke, die im dreißigjährigen Schaffen von *Sasha Waltz & Guests* entstanden sind. Die linke Spalte zeigt alle Bühnenstücke und choreografischen Opern, die Opern zur Kenntlichmachung in eckige Klammern gesetzt, Die zweite Spalte zeigt die Dialoge-Projekte. Ganz rechts sind die Arbeitsorte der Compagnie benannt, deren Bezug jeweils den Beginn einer neuen Werk-Phase benennt.

In der zweiten Grafik sind die besonders offenkundigen thematischen Verknüpfungen zwischen Dialoge-Projekten und Bühnenstücken durch Verbindungslinien eingetragen. Außerdem ist ein zusätzlicher Layer eingefügt, der die Beiträge des »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« umfasst und diese im Kontext der Stücke und Dialoge-Projekte verortet, deren choreografischem Material diese entstammen.

Jahr	Produktion	Dialoge – Projekte	Arbeitsstätte
1992		Dialogue – Künstlerhaus Bethanien I-IV	Künstlerhaus Bethanien
1993	Bungalow		Hackesche Höfe
1994	Travelogue I. – Twenty to eight		Tacheles
	Travelogue II. – Tears break fast		
1995	Travelogue III. – All ways six steps		
1996	Allee der Kosmonauten		Sophiensæle
1997	Zweiland		
1998	[Rötung – work in progress]		
1999		Dialoge I/'99 Sophiensæle	Schaubühne am Lehniner Platz
2000	Körper	Dialoge II/'99 Jewish Museum	
	S	Dialogue – La chapelle des Pénitents blancs	
2001		Dialoge – Schaubühne am Lehniner Platz	
		Dialogue – Bombay	
2002	noBody	Dialoge – 17-25/4	
2003	insideout	Dialogue – Les grandes Traversées	
		Dialogue 04 – Paris	
2004	[Impromptus]	Dialogue 04 – Elisabeth I-IV	
		Dialogue 04 – Palast der Republik	
2005	[Dido & Aeneas]	Dialogue 05 – Happy Day	Radialsystem V
	<b>Gezeiten</b>	Dialogue 06 – Bologna	
2006	[Fantasie   Fugue à trois]	Dialogue 06 – Freiburg	
	[Solo für Vladimir]	<b>Dialogue 06 – Radiale Systeme</b>	
2007	[Medea]	Dialogue 07 – Bangalore	
	[Romeo & Juliette]	Dialogue 07 – Pergamonmuseum	
2008	[Jagden und Formen]	Dialogue 08 – Carlo Scarpa	
2009	[From ... to]	Dialogue 09 – Neues Museum	
		Dialogue 09 – MAXXI Rome	
2010	<b>Continu</b>		
	[Passion] [Métamorphoses]		
2011	[Matsukaze]		
2012	gefaltet		
2013	[Sacre]	Dialogue 13 – Kolkata	
		Dialogue 13 – Festival d'Avignon	
2014	[Tannhäuser]		
	[Orfeo]		
2015	precarity positions		
	40.000 centimetri quadrati		
2016	UN/RUHE Festspiel 2016		
	<b>Figure Humaine</b>		
2017	Kreatur		
	Women		
2018	EXODUS	[Dialogue 18 – Wirbel]	
2019	rauschen		Intendanz Berliner Staatsballett
2020	remains	Dialogue 2020 – Relevante Systeme I	
		Dialogue Roma 2020 – terra sacra	
2021	In C	Dialogue 2020 – Relevante Systeme II	
		Dialogue 2021 – Ludwigsburg	
2022	SYM-PHONIE MMXX	In C – Pop Up Neue Nationalgalerie	
	In C – Marler Partitur		
2023	Beethoven 7		

Jahr	Produktion	Dialoge – Projekte	Arbeitsstätte
1992		Dialogue – Künstlerhaus Bethanien I-IV	Künstlerhaus Bethanien
1993	Bungalow		Hackesche Höfe
1994	Travelogue I. – Twenty to eight		Tacheles
1994	Travelogue II. – Tears break fast		
1995	Travelogue III. – All ways six steps		
1996	Allee der Kosmonauten		Sophiensæle
1997	Zweiland		
1998	[Rötung – work in progress]		
1999		Dialoge I/’99 Sophiensæle	Schaubühne am Lehniner Platz
2000	Körper	Dialoge II/’99 Jewish Museum	
2000	S	Dialogue – La chapelle des Pénitents blancs	
2001		Dialogue – Schaubühne am Lehniner Platz	
2001		Dialogue – Bombay	
2001		Dialogue – 17-25/4	
2002	noBody		
2003	insideout	Dialogue – Les grandes Traversées	
2004	[Impromptus]	Dialogue 04 – Paris	
2004		Dialogue 04 – Elisabeth I-IV	
2004		Dialogue 04 – Palast der Republik	
2005	[Dido & Aeneas]	Dialogue 05 – Happy Day	Radialsystem V
2006	Gezeiten	Dialogue 06 – Bologna	
2006	[Fantasie   Fugue à trois]	Dialogue 06 – Freiburg	
2007	[Solo für Vladimir]	Dialogue 06 – Radiale Systeme	
2007	[Medea]	Dialogue 07 – Bangalore	
2008	[Romeo & Juliette]	Dialogue 07 – Pergamonmuseum	
2008	[Jagden und Formen]	Dialogue 08 – Carlo Scarpa	
2009	[From ... to]	Dialogue 09 – Neues Museum	
2010	Continu	Dialogue 09 – MAXXI Rome	
2011	[Passion] [Métamorphoses]		
2011	[Matsukaze]		
2012	gefaltet		
2013	[Sacre]	Dialogue 13 – Kolkata	
2014		Dialogue 13 – Festival d'Avignon	
2015	[Tannhäuser]		
2015	[Orfeo]		
2015	precarity positions		
2016	40.000 centimetri quadrati		
2016	UN/RUHE Festspiel 2016		
2017	Figure Humaine		
2017	Kreatur		
2018	Women		
2018	EXODUS	[Dialogue 18 – Wirbel]	
2019	rauschen		Intendanz Berliner Staatsballett
2020	remains	Dialogue 2020 – Relevante Systeme I	Privaträume der Tänzer:innen
2020		Dialogue Roma 2020 – terra sacra	Tanztagebuch
2021	In C	Dialogue 2020 – Relevante Systeme II	
2021		Dialogue 2021 – Ludwigsburg	
2022	SYM-PHONIE MMXX	In C – Pop Up Neue Nationalgalerie	
2022	In C – Marler Partitur		
2023	Beethoven 7		



## IV.2.2 DIALOGISCHE BEZIEHUNGEN

Der Aspekt des Dialogischen steht im Zentrum der in-situ Arbeitsweise von Sasha Waltz. Sie schöpft dabei – dem dialogischen Moment eines Gesprächs vergleichbar – das gesamte Spektrum der Möglichkeiten aus, die für einen solchen Dialog bestehen:

### FRAGE UND ANTWORT

Architektur und Tanz stehen bei diesen experimentellen Erkundungen oft durch Frage und Antwort miteinander in Beziehung: Das Bauwerk gibt bestimmte Themen und Gestaltungsprinzipien vor, die im Tanz befragt werden. Aber auch der Tanz schreibt einem Bauwerk Spuren ein, mit denen dieses insofern responsiv in Beziehung steht, als dass sie die Erscheinung, Anmutung und Wahrnehmung des Gebäudes beeinflussen und verändern.

### ZUSTIMMUNG UND BESTÄRKEN

Dem Tanz kommt die Möglichkeit zu bestimmte Aspekte des Bauwerks in besonderer Weise herauszustellen, sie herauszuarbeiten – indem sie durch die Körper aufgegriffen oder verkörpert werden oder indem sich die Körper dazu verhalten und so mit diesen in Beziehung treten – und sie dadurch zu verstärken. Aspekte des Gebäudes, die in der alltäglichen Architekturerfahrung nur subtil wahrnehmbar sind, können so durch den tänzerischen Dialog explizit gemacht werden.

### AUSSAGE UND WIDERSPRUCH

Doch die Gegebenheit der Themen des Ortes und der Gestaltungssprache des Gebäudes können durch den Tanz auch infrage gestellt werden. Indem im Tanz Aspekte aufgegriffen werden, die so nicht intendiert sind – durch das Brechen von Konventionen, das spielerische Aneignen oder das bewusste Konterkarieren der baulichen Situation – und neue Wege der Begegnung mit diesem Bauwerk aufzeigen. Durch ein In-Widerspruch-Treten des Tanzes mit der Architektur können aufgrund des erhöhten Kontrasts Aspekte des Bauwerks offenkundig werden, die andernfalls vielleicht unbemerkt geblieben wären.

### GESPRÄCHSFLUSS

In Entsprechung des Gesprächsflusses einer Konversation zeichnen sich auch diese Dialoge zwischen Architektur und Tanz gerade dadurch aus, dass ihre einzelnen Bestandteile verbunden sind, dass sie also nicht isoliert für sich stehen, sondern in Wechselbeziehung miteinander. Die zeitliche und räumliche Dimension des Davor und des Danach wirkt demnach stets in den aktuellen Moment des Erlebens ein und jede räumliche Situation und tänzerische Phrase gliedert sich in das übergeordnete raum-zeitliche, architektur- und körpergestische Gefüge dieses Dialogs ein.



Sasha Waltz & Guests:  
»Dialoge 09 - Neues Museum«, Neues Museum Berlin, 2009.

Fotos: Bernd Uhlig und  
Sebastian Bolesch (oben links und Mitte rechts).

*Sasha Waltz & Guests: »Dialoge 09 – Neues Museum«*

Die Körper der Tänzer:innen in *Sasha Waltz & Guests' »Dialoge 09 – Neues Museum«*, der Performance anlässlich der Einweihung des Museums, treten in vielfältiger Weise mit dem Bauwerk in Dialog. Aus der Betrachtung dieser Arbeit wird exemplarisch die Vielfalt unterschiedlicher choreografischer und tänzerischer Arbeitsweisen des In-Beziehung-Tretens und Aufgreifens der Architektur deutlich:

Auf einem der hoch oben im Raum liegenden Gesimse, das einst von einem als Halbrelief aus Stein gefertigten Fries einer Personengruppe gekrönt wurde, bilden die Tänzer:innen diesen Fries nach und verkörpern das ursprüngliche Bild des historischen Bauteils. An gleicher Stelle wechseln sie die Rolle und treten mit ihren Körpern – als Maßstab und Messerwerkzeuge – mit dem überhohen Raum in Beziehung, indem die Körper ihrer vollen Länge nach ausgestreckt an der Kante des Gesimses hängen, bis sie sich schließlich – einer nach dem anderen – aus dieser Berührung mit der Architektur lösen und den Raum in der Bewegung füllen.

An anderen Stellen im Gebäude werden die architektonischen Elemente verkörpert: die Wölbung eines Bogens, die Linearität oder die statische Tragfähigkeit einer Stütze werden durch die Körper nachgebildet. Die Bewegungsfolge des Treppensteigens wird aufgegriffen und in neuer Ausrichtung im Raum verortet. Das Schrittmaß der Treppe in der Haupthalle wird so entlang der Wände nachvollzogen. Mit der Bewegung des Hinaufsteigens wird außerdem die vertikale Ausrichtung und enorme Höhe dieses Raumes herausgestellt. An anderen Stellen nehmen die Tänzer:innen Nischen und Hohlräume der Architektur ein und bauen ihre Körper in die Hohlräume des Gebäudes ein. Abermals treten das Maß des Körpers und die Abmessung der Architektur in Beziehung. Doch auch Aspekte der Materialität und Physikalität und tänzerische Themen von Masse, Gewicht und Kraft – also das Überkommen von Schwerkraft und physischen Grenzen der Körper und ihrer Belastbarkeit – klingen hier an.

Doch es findet nicht nur eine physische Auseinandersetzung mit der Materialisierung, Gestaltung und Machart der Architektur statt, sondern auch die räumliche Dimension der Architektur wird im Tanz erkundet. So werden Themen der Sequenz, der Abfolge und der räumlichen Verschränkung – die zentrale Themen der Gestaltung dieses Bauwerks sind – im Tanz aufgegriffen. Die Tänzer:innen umschlingen einander, folgen sich in der Bewegung und greifen Muster und Strukturen der Ornamentik des Gebäudes in den Spuren auf, die sie diesem durch ihre Bewegungen und Gesten einschreiben. Die Körperräume und die Räume der Architektur treten miteinander in Beziehung indem raumgreifende Bewegungen die Weite der Räume erkunden oder indem Tänzer:innen auf Elementen der Architektur exponiert stehen und deren Struktur, Machart oder Anmutung im Tanz aufgreifen.





## V. DIALOGE DER KÖRPER

Der Aspekt des Dialogischen durchzieht das gesamte Werk und Schaffen der Choreografin Sasha Waltz und die Arbeitsweise der Compagnie *Sasha Waltz & Guests*. Sehr konkret, in den Dialoge-Projekten und dem unmittelbaren In-Beziehung-Treten mit der Architektur. Aber auch in der Organisation und Zusammenarbeit der Compagnie, der Wechselbeziehung von Recherche – oft im Rahmen der Dialoge-Projekte – und Erarbeitung der Produktionen stehen Dialoge im Sinne eines Anknüpfens an das Bisherige, einem Aufgreifen des in den Dialogen Erarbeiteten in den Bühnenstücken und das Überführen der ortsspezifischen Arbeitsweise in den Bühnenraum statt. Auch werden Teile oder Aspekte der Architekturen im Bühnenbild, den Installationen und Objekten aufgegriffen, sodass eine architektonische Beziehung zwischen den Raumerkundungen der Dialoge-Projekte und den Bühnenräumen besteht.

Körper und Räume, Räume und Räume, Körper und Körper treten in Dialog. Die Tänzer:innen treten in der ortsspezifischen Arbeitsweise der Dialoge-Projekte körperlich mit der Architektur in Beziehung. Indem sie einerseits wahrnehmend das Gebäude aufnehmen, erkunden und im Tanz auffassen und andererseits ihre Körper, Bewegungen und Gesten der Architektur einschreiben. Die Architektur wirkt auf den Körper ein. Diese Erfahrung und das Erleben dieser Eindrücke werden durch die Körper ausgedrückt. Charakteristika der Architekturen finden sich in mehr oder weniger konkreter oder abstrakter Übersetzung in den Räumen und Objekten der Bühne wieder. Die Tänzer:innen treten mit der Substanz der Gebäude in Beziehung und interagieren mit diesen genauso wie sie miteinander im Partnering zusammenarbeiten. Die Architektur ist nicht nur Kontext und Verortung des Tanzes, sondern wird zur Partnerin oder Impulsgeberin für den Tanz. Architektonische und menschliche Körper treten miteinander in Beziehung. Und auch die choreografischen Beziehungen der Tänzer:innen untereinander sind stark aus dem architektonischen Denken heraus konzipiert; Zwischenräume, Schwellen und Übertritte, das Aufziehen oder Komprimieren von Raum, statische räumliche Gefüge oder dynamische räumliche Konstellationen wechseln sich ab. Die Innen- und Umräume der Körper werden im Tanz erkundet. Die Körper durch die Verbindung mehrere Körper – wie beispielsweise die Zentauren in »noBody« – oder räumlich erweitert – durch Haarteile, Gestänge, Gehäuse oder Kostüme. Auch die unterschiedlichen Arbeits-, Proben- und Aufführungsorte der Compagnie.

Anknüpfend an diese vielfältigen dialogischen Momente in Werk, Prozess und Arbeitsweise von *Sasha Waltz & Guest* geht dieser Teil – der seinerseits größtenteils aus Dialogen besteht – der Frage nach den Dialogen von Körper und Architektur nach. Es wird die Rezeptionsperspektive aufgegeben und die Wahrnehmung anderer und deren Blick auf das Werk von Sasha Waltz & Guests reflektiert. Die Choreografin Sasha Waltz kommt selbst zu Wort und gibt im Gespräch Einblick in ihre Arbeitsweise und die Anliegen ihrer Arbeit, ihr Interesse an der Auseinandersetzung mit der Architektur und dem Schaffen von Räumen – im Tanz und für den Tanz. Takako Suzuki, die von Anfang an mit Sasha Waltz zusammenarbeitet und bis heute Teil der Compagnie ist, gibt Einblick in die Handlungsperspektive und die körperliche, sinnliche und räumliche Erfahrung der tänzerischen Erkundung von Architekturen und der Körpererfahrung des In-Beziehung-Tretens mit dem Raum. Sofia Pintzou beschreibt aus einer weniger intensiv mit der Compagnie involvierten Perspektive ihre Erfahrung der In-Berührung-Kommens mit dem choreografischen Repertoire von Sasha Waltz und die Möglichkeiten seiner Erweiterung in der eigenen Auseinandersetzung – wie beispielsweise im »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*«. Beide Tänzer:innen teilen im Gespräch ihre sehr persönliche Wahrnehmung und Auffassung von Architektur, Raum und Tanz, die sie mit der Arbeits- und Denkweise von Sasha Waltz in Beziehung bringen. Das Gespräch mit Sasha Waltz führte ich im Mai 2022 über Zoom, während sie für die Proben zu »*Dialoge 2021 – Ludwigsburg*« in Ludwigsburg war. Takako Suzuki und Sofia Pintzou traf ich im August 2022 in Berlin; mit Takako sprach ich am Holzmarkt, in unmittelbarer Nähe zum Radialsystem, Sofia traf ich in einem Café am Savignyplatz. Bemerkenswert ist bei allen drei Gesprächen die Offenheit und die Freude am Austausch zu den Dialogbeziehungen von Architektur und Tanz, Bauwerk und Körper, Raum und Bewegung, für die ich ihnen außerordentlich dankbar bin.

Das Sprechen *über* Körper und *über* Tanz ist stets mit der Herausforderung verbunden, verkörperte Erfahrungen verbalisieren zu müssen. Benennen und beschreiben zu können, was mit dem Körper erlebt und unmittelbar durch den Körper zum Ausdruck gebracht wird, erfordert ein Überführen des verkörperten und impliziten Wissens in die Sagbarkeit. Eben diese Schwierigkeit formuliert Judith Butler in der Eröffnung ihres Gastbeitrags zu Sasha Waltz' Buchpublikation *Cluster*, die anlässlich des fünfzehnjährigen Bestehens der Compagnie 2007 erschien:

»Ich möchte damit beginnen, über die Bedingungen unseres Gesprächs nachzudenken, eines Gesprächs über Körper, darüber, ob Körper als solche erkannt und anerkannt werden, und an welchem Punkt, unter welchen Umständen sie nicht als Körper wahrgenommen werden. Wir sprechen, aber wir sprechen über Körper und dies stellt bereits ein Paradox dar. Wir können es nicht durch unser Sprechen darüber auflösen. Denn wir sprechen, jedoch sitzend. So stellen wir uns bis zu einem gewissen Grad still, machen uns unbeweglich, um zu sprechen. Wir zeigen uns, aber wir bewegen uns nicht miteinander. Wir sprechen miteinander. Was ist dieses Sprechen? Stellt es auch eine Bewegung des Körpers dar? Und ist dieses Sprechen miteinander eine Art und Weise des sich miteinander Bewegens? Wenn dies so ist, gelingt uns die gemeinsame Bewegung? Sollte das möglich sein?«<sup>1002</sup>

Diese Fragen haben auch mich während der Vor- und Nachbereitung und insbesondere im eigentlichen Dialog der nachfolgenden Gespräche beschäftigt. Im Hinblick auf die in dieser Arbeit immer wieder in den Vordergrund gestellte situativ-subjektiven verkörperten Erlebnisebene, war es mir ein Anliegen, meine Gesprächspartnerinnen einzuladen zu den sinnlichen Eindrücken und Wahrnehmungen zurückzukehren, die sie im konzeptionellen Schaffen, in der tänzerischen Exploration der Architektur und im Tanz erlebt und empfunden haben. Die Fragen richten sich dabei auf bestimmte Wahrnehmungsmomente des Erkundens, Erlebens, Verkörperns und im Tanz zum Ausdruck Bringens:

Wenn Sie an die Bühnenstücke zurückdenken, gibt es da einen bestimmten Moment, der Ihnen in Erinnerung kommt, in dem Sie den Eindruck hatten, in besonders ausgeprägter Weise mit dem Raum in Beziehung zu treten? Oder gibt es in diesem Zusammenhang Erinnerungen daran, dass Sie ihren Körper oder gerade die Verbindung der Körperinnenräume und des Umraums der Architektur besonders stark in Beziehung erlebt haben? Wie erleben Sie die Raumhaltigkeit, Räumlichkeit und Raumbezogenheit Ihres Körpers und sein In-Beziehung-Treten mit dem Architektonischen Raum? Diese Frage gilt insbesondere auch für die Dialoge-Projekte und die tänzerische Exploration der Gebäude im Rahmen dieser in-situ Projekte. Hier ist weiterhin die Frage: Gibt es Momente, in denen Sie die Architektur und den Raum auf besondere Weise in Beziehung mit der Räumlichkeit Ihres Körpers erlebt haben? Gibt es Aspekte des Bauwerks, die Sie konkret in Ihrem oder durch Ihren Körper gespürt haben? Inwiefern können Sie Momente aus der Erfahrung der Dialoge-Projekte benennen, in denen Sie eine Resonanz zwischen Ihrem Körper und der Architektur erlebt haben; in denen die Wahrnehmung des Gebäudes in Ihrem Körper wiederhallt?

Die Fragen richten sich also stets sowohl an die Körper- als auch an die Raumbezogenheit und schließlich an deren Wechselbeziehung anhand von Resonanzen, dem Impulsgeben des einen für das andere oder dem verstärkten Erleben des einen durch das andere.

Im Folgenden werden anhand der Gespräche und meiner abschließenden Reflexion drei unterschiedliche Dimensionen und Zeitlichkeiten des künstlerischen Prozesses umrissen: Konzeption, Konkretion und Perzeption sowie Rezeption. Das heißt, die Absichten, Vorstellungen und der konzeptionellen Entwicklung der choreografischen Perspektive, die Handlungsperspektive der Realisierung und Umsetzung, aber auch des sinnlichen Erlebens und Empfindens im Tanz und schließlich die Wahrnehmungsperspektive der Rezipient:innen unter Einbezug unterschiedlicher Quellen von Reflexionen und Kritiken zum Werk von Sasha Waltz & Guests, als auch in Bezug auf die besondere Weise der Integration und die spezielle Rolle des Publikums – insbesondere in den Dialoge-Projekten – sowie mein eigenes Erleben.

---

<sup>1002</sup> Butler, Judith, in: Waltz, Sasha: 2007, S. 73.

## V.1 KONZEPTION

Im Zentrum des Gesprächs mit Sasha Waltz steht die Konzeptionsperspektive der Choreografin. Es sind ihre Fragen an die Architektur und den Tanz, die Bauwerke und die Körper, denen wir im Dialog nachgehen. Mein besonderes Interesse gilt dabei den Dialoge-Projekten und der Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen den Gebäuden, ihrer tänzerischen Erkundung, den im Tanz aufgegriffenen Aspekten und der Weise, wie die Erkenntnisse aus dieser in-situ Arbeitsweise schließlich in die nachfolgenden Produktionen der Bühnenstücke und choreografischen Opern übernommen werden.

Ich wollte von Sasha Waltz erfahren, wie sie sich den Bauwerken annähert, welche Aspekte der Architektur sie in ihrer Arbeitsweise besonders beschäftigen und wie sie die Themen und Wahrnehmungsweisen mit den Dialoge-Projekten tänzerisch sowohl aus dem Gebäude herausarbeitet und durch den Tanz der Architektur einschreibt.

Dass die Dialoge-Projekte als Disziplinen übergreifende Experimentierfelder zwischen Architektur, Tanz, Musik, Kostüm, Installation und Objekt verschiedene Perspektiven zusammenbringen und stets im Sinne dieses Laborcharakters gedacht und intendiert waren, ist offenkundig. Sehr bemerkenswert finde ich jedoch, dass sich hier nicht nur verschiedene Disziplinen in ihrer je spezifischen Denk- und Arbeitsweise begegnen, sondern dass die Methoden architektonischen, räumlichen, choreografischen, kompositorischen, musikalischen, objekthaften, skulpturalen, textilen, installativen oder bildhaften Denkens und Arbeitens ineinander fließen, sich durchmischen und wechselseitig befruchten.

Wie Sasha Waltz die Gestalt, das Erleben und die Wahrnehmungsweisen der Architektur in den Dialoge-Projekten herausarbeitet, weist viele Parallelen zur architektonischen Ortsaufnahme, dem Herausarbeiten der gestalterischen und raumkompositorischen Elemente, der phänomenologischen Anmutung und der qualitativen Aspekte der Wahrnehmungs- und Wirkweisen von Gebäuden auf. Es sind Aspekte wie die Tektonik und Fügung von Bauteilen, räumliche Sequenzen, Schwellen und Übergänge, Aspekte sinnlichen Erlebens – wie eine spezifische Materialität, Textur, Farbigkeit und die qualitativen Charakteristiken und Phänomene des Gesamteindrucks eines Bauwerks – die Sasha Waltz in der tänzerischen Erkundung herausarbeitet und durch die Interaktion der Tänzer:innen mit dem Gebäude und die spezifische Weise, wie sie mit diesem in Dialog treten, herausarbeitet und dadurch aufzeigt und verstärkt. Überdies sind es Themen des Ortes, die mitunter in der Auseinandersetzung mit den Bauwerken in den Vordergrund treten und oft sowohl in der Machart und Erscheinung der Architektur als auch in den tänzerischen Dialogen zum Ausdruck kommen. So sind es im *Jüdischen Museum* in Berlin Themen des Holocaust, der Misshandlung, Ermordung, Entfremdung und Auslöschung der Körper, die in der tänzerischen Auseinandersetzung aufgegriffen werden und die sowohl durch die thematische Ausrichtung und Nutzung des Bauwerks als auch durch sein intensives physisches Einwirken auf die Körper und die enorme körperliche Anstrengung, welche die Arbeit in diesen herausfordernden Räumen darstellt, initiiert werden. Der von Daniel Libeskind entworfene Museumsbau macht Aspekte der Orientierungslosigkeit, des Verloren-Seins, der Konfrontation, des Einwirkens übermächtiger äußerer Einflüsse, des Bedrückt- und Gedrungen-Seins, des Gefangen-Seins oder des Ausgeliefert-Seins durch die Art und Weise wie das Gebäude entworfen, gestaltet und gemacht ist, körperlich erfahrbar. Auch als Besucher:in kann man sich diesem Einwirken des Gebäudes auf den Körper nur schwer entziehen. »*Dialoge '99/II – Jüdisches Museum*« geht eben diesem Einwirken des Gebäudes, den mit seinem Erleben und dem Wissen um die Themen dieses Ausstellungsortes verbundenen Empfindungen nach, sodass durch das In-Dialog-Treten der Tänzer:innen mit dem Ort seine genuine Wirkweise zusätzlich verstärkt und sowohl durch die Architektur als auch verstärkt durch ein Mitfühlen mit den Tänzer:innen erlebbar wird. Im *Neuen Museum* in Berlin sind es hingegen die Zeitschichten des Gebäudes, der Aspekt der Überlagerung unterschiedlicher räumlicher Schichtungen und die Arbeit mit der kontinuierlichen Refiguration der Ausrichtung im Raum und der Weise, wie auf die architektonische Fassung der unterschiedlichen Räume Bezug genommen wird, welche die tänzerische Erkundung, Auseinandersetzung und das In-Dialog-Treten mit dem Bauwerk motivieren.

So ergeben sich wechselseitige Dialog-Beziehungen zwischen Architektur und Tanz, Raum und Körper, die es dem Publikum ermöglichen durch den Tanz neue Wahrnehmungsweisen und ein empathisches und sinnliches Mitfühlen mit den Tänzer:innen zu erfahren. Bestimmte Aspekte der Architektur und des Architekturlebens werden tänzerisch herausgearbeitet und dadurch herausgestellt. Es ist bemerkenswert wie stark dieses dialogische Moment der Wechselwirkung von Architektur und aus dem Impulsgeben des Bauwerks und des Ortes angeregten performativen Interventionen ist. Insbesondere im Tanz – aber auch in der Musik und in der Weise, wie Kostüm, Requisite oder Objekte gestaltet sind – wird einerseits deutlich, in welcher Weise die Architektur aufgegriffen und welche Aspekte des Bauwerks thematisiert werden, aber es zeigt sich andererseits ebenso wie sich das Architekturleben selbst dadurch verändert, dass sie im Dialog mit dem Tanz, der Musik und dem Gesamteindruck der Inszenierung der Dialoge-Projekte steht.

Im Gespräch mit Sasha Waltz hat es mich besonders interessiert die Linien der Verknüpfungen und Bezugnahmen zu verfolgen, die ihr gesamtes Werk durchziehen und zu verstehen, inwiefern und in welcher Weise die explorativen und experimentellen Arbeiten der Dialoge-Projekte sich im Weiteren in den Produktionen der Bühnenstücke und choreografischen Opern niederschlagen. Mir war es ein Anliegen mit Sasha Waltz darüber zu sprechen, wie die intensive Auseinandersetzung mit architektonischen Räumen sich in den raumbezogenen Aspekten der Choreografie, den Räumen des Körpers, der Gestaltung von architektonischen Fassungen und Gehäusen in Kostüm- und Bühnenbild und dem Bewegungsmaterial und der Arbeitsweise im Tanz niederschlägt.

## V.1.1 IMPULSE ZWISCHEN ARCHITEKTUR UND KÖRPER

### Gespräch mit Sasha Waltz

#### DIALOGE

*Katharina Voigt* Was mich an den Dialoge-Projekten besonders interessiert, ist dass Sie damit die Zuschauer:innen mit dem Tanz einladen, die Architektur und den Raum in besonderer Weise sinnlich zu erfahren. Diese Interventionen im Raum sind synästhetische Verknüpfungen verschiedener Kunstformen, doch das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Tänzer:innen, die mit der jeweiligen Architektur in Resonanz zu treten und somit sehr physische, körperliche Zugänge zu deren Erleben erschließen. Hier würde ich gerne zunächst ins Gespräch einsteigen: Was ist Ihr Interesse oder Ihr Anliegen für die Arbeit mit diesen Resonanzbeziehungen – zwischen Architektur und Tanz, Raum und Körper, sowie zwischen den Tänzer:innen und den Zuschauer:innen? Mich interessiert es insbesondere, mehr darüber zu erfahren, wie Sie mit der Architektur als Impulsgeberin für den Tanz arbeiten.

*Sasha Waltz* In erster Hinsicht sind das Orte, die mich künstlerisch inspirieren. Die also irgendwie zu mir sprechen und die – wenn ich sie begehe – sofort Assoziationen bei mir hervorrufen. Vielleicht, weil sie oft extreme Positionen aufnehmen. Es sind keine einfachen Räume, sondern oft sind sie in irgendeiner Weise vielschichtig; sei es historisch, also dass dort zum Beispiel etwas verwandelt wurde und sie eine ursprüngliche Nutzung hatten, die dann in einen anderen Zusammenhang gerückt wurde. Dazu zähle ich zum Beispiel das *MAXXI* in Rom aber auch das *Neue Museum* in Berlin. Auch wenn das *Neue Museum* seit jeher ein Museum war, hatte es, dadurch dass es so stark zerstört wurde, eher den Charakter eines Monuments oder eines Denkmals. Durch die Beschädigung und Verletzungen trägt das Gebäude unsere Geschichte und die Geschichte des Krieges in sich und bildet gleichzeitig ein Gefäß für Zeit und Geschichte, indem es den unterschiedlichen Kulturen Raum gibt, deren Exponate dort ausgestellt werden. An den Gebäuden interessiert mich jedoch nicht nur ihre Geschichte, sondern auch die Form der Architektur und wie das Gebäude gemacht ist. Zum Beispiel im *Neuen Museum* die Treppe oder bestimmte Nischen oder unterschiedliche besondere Materialien, die einen entweder einladen oder in Kontrast zum Körper stehen. Ich finde es spannend, wenn man zum Beispiel eine harte poröse Materialität hat oder ein glattes Metall und diesem die Verletzlichkeit des Körpers gegenüberstellt. Das Besondere im *MAXXI* waren die weißen, gigantisch großen Räume, die den Körper in sehr besonderer Weise hervorheben und herausstellen. Hier wurden die Körper der Tänzer:innen im Kontext des Museums ebenfalls zu Exponaten.

Die Themen sind von Gebäude zu Gebäude verschieden und auch die Aspekte, auf die ich meinen Fokus richte, variieren. Bei der Architektur von Zaha Hadid war es der fließende Raum, der mich interessiert hat; dass alles ineinander übergeht, dass man nahtlos von einer Etage in die andere gelangt und dass es Durchblicke gibt, die von ganz oben bis in die unterste Etage reichen, sodass alle Räume im Gebäude mit einander verbunden sind. Es ist ein liquider Raum, den ich sehr spannend fand; besonders weil liquide Zustände etwas sind, das mich auch im Tanz sehr interessiert. Jeder Raum hat einen anderen Fokus und manchmal ist die Thematik eines Ortes noch dominanter als der Raum an sich: Im *Jüdischen Museum* in Berlin war das für mich so; hier war ich stark beeinflusst von der Geschichte, die das Gebäude trägt und den Geschichten, die in diesen Räumen erzählt werden sollen.

Oft ist es ein Zwischenzustand, in dem ich in Dialog mit der Architektur trete: Die Gebäude haben ihre Bauphase hinter sich, sind aber noch nicht in der endgültigen Bestimmung angekommen. Die Dialoge-Projekte liegen zumeist in diesen Zwischenräumen, bevor dann eine Ausstellung stattfindet oder die Räume in ihrer eigentlichen Nutzung eröffnet werden. Dieser Zustand ist

für mich deshalb so interessant, weil sich daraus ein Freiraum ergibt, der dann mit den Körpern gefüllt wird.

Der Tanz ist etwas sehr ephemeres und wir sind dadurch sehr stark im Moment verankert. Diese temporäre Dimension des Tanzes steht in starkem Kontrast zu jener der Architektur. Wenn wir über Körper sprechen, sprechen wir immer auch über Zeitlichkeit; dieses Im-Moment-Sein steht im Widerspruch zum dauerhaften Bestehen der Architektur und des durch sie materialisierten, längerfristigen Zeitbegriffs. Architektur ist für lange Perioden gebaut und wird dadurch zu einem Geschichtsinstrument, indem sie unterschiedliche Zeiten überdauert: Wir lesen Geschichte an Architekturen und Räumen, nicht an Körpern. Über die Körper kommen wir dagegen ins Jetzt und zu uns selbst. Auch der Raum erhält durch die Körper eine neue Präsenz und wird dadurch in anderer Weise erfahrbar. Mit den Körpern werden die Räume modern; auch alte Gebäude oder solche, die etwas Bestimmtes transportieren, werden über die Körper zu uns gebracht – auch in unser Verständnis. Wobei das nicht intellektuell ist, sondern ganz physisch erfahrbar, dadurch dass wir den Tänzer:innen in der Bewegung zuschauen oder auch den Musiker:innen. Für mich macht es hier keinen Unterschied, welche Rolle die Körper einnehmen und womit sie den Raum füllen; ob mit der Bewegung des Körpers im Tanz oder mit dem Klang der Musik. Es ist das, was mich herausfordert und wo ich denke: Ich möchte über die Körper noch andere Ebenen sichtbar machen – sowohl räumlich als auch inhaltlich.

## BEZIEHUNG ZUM RAUM

*KV* Aus Perspektive der Architektur interessiert mich besonders die Vielfalt unterschiedlicher Aspekte des Raums, auf die Sie Bezug nehmen. Ich habe da verschiedene Dialoge-Projekte vor Augen: Denke ich beispielsweise an die »*Dialoge '99/II – Jüdisches Museum*«, wo für mich ein Zum-Ausdruck-Bringen des Einwirkens der Architektur auf den Körper im Vordergrund steht. Bei »*Dialoge 09 – Neues Museum*« scheinen es eher Themen wie das Einnehmen oder Füllen des Raums und das Aufgreifen bestimmter Aspekte der Architektur und der baulichen Elemente im Tanz zu sein. Ich hatte da an einigen Stellen den Eindruck, als begegneten die Körper dem Material und den Elementen des Raums in sehr physischer Weise, wie etwa einem anderen Körper im *Partnering*. Bei »*Figure humaine*« zur Eröffnung der *Elbphilharmonie* oder bei »*Dialoge 09 – MAXXI*« in Rom habe ich vielmehr den Eindruck, dass das Sprengen von Grenzen oder das Aufzeigen von Möglichkeitsräumen, das Ausweitern der Nutzung und die Aneignung des Raums, durch das Aufgreifen von Sichtbeziehungen, das Brechen mit Schwerkraft usw. im Zentrum stehen. Ich finde es bemerkenswert, wie breit in Ihrer Arbeit das Spektrum unterschiedlicher Herangehensweisen und Zugänge zum Raum ist.

Gibt es bestimmte Prinzipien, nach denen Sie arbeiten oder eine gewisse Prozess-Ähnlichkeit zwischen den unterschiedlichen Dialoge-Projekten? Oder vollzieht sich in jedem Gebäude ein ganz neues Sich-Einlassen und ein neues In-Beziehung-Treten mit der Architektur? Konkret gefragt, gibt es besondere Aspekte des Raums oder der Materialität der Architektur, die für Sie in Ihrer Arbeit bedeutsam sind?

*SW* Ja, ich habe schon eine gewisse Art des Prozesses, wie ich an Dialoge herangehe, aber die Gewichtungen sind sehr unterschiedlich, je nach dem wie der Ort ist: Ist es ein kleiner Ort, ist es ein fließender Ort, sind es abgegrenzte Räume ... das bestimmt sehr stark wie ich arbeite; und auch, wie ich beispielsweise mit Musik umgehe. Wenn die Musik parallel hörbar ist, wenn der Raum so liquide ist und alles ineinander fließt, ist es eine ganz andere Situation, als wenn es abgeschlossene Räume gibt und damit die Möglichkeit besteht eine lineare Abfolge zu konzipieren, die das Publikum dann nacheinander abläuft. Ist es parallel, findet Unterschiedliches gleichzeitig statt, sodass die Zuschauer:innen entscheiden müssen, in welche Richtung sie gehen. Das sind konzeptuelle Entscheidungen, die ich vorher fälle. Dabei gibt es sehr unterschiedliche Möglichkeiten: Manchmal greife ich auf bereits bestehendes Material zurück, manchmal erarbeite ich alle neu.

Im *Neuen Museum* oder im *Jüdischen Museum* habe ich alles von Grund auf neu entwickelt. Im *MAXXI* war das anders, da es hier einerseits Teile gab, die spezifisch in Bezug auf den Raum er-

arbeitet wurden und es andererseits eine Werkschau war, die vorangegangene Arbeiten wieder aufgegriffen und Fragmente dieser Arbeiten neu im Raum verortet hat. Das Zusammenfügen und die Simultanität dieser unterschiedlichen Teile war hier ein großes Thema. In der *Elbphilharmonie* war wiederum alles neu und ganz explizit für diese Räume entwickelt; das war insofern ein sehr anstrengendes Projekt, weil alles explizit für diese spezielle Architektur konzipiert war. Im *Neuen Museum* war der Prozess sehr besonders, denn wir haben drei Monate Zeit, um in diesen Räumen zu arbeiten. Das war natürlich einzigartig und eine solche Gelegenheit bekommt man sonst nie.

## PROZESS UND FORMAT

Die Dialoge-Projekte sind sehr intensive Recherchen mit den Tänzer:innen, mit dem Raum und mit unterschiedlichen Themen, die ich in die Improvisationen einbringe. Einerseits sind das also sehr offene Prozesse, andererseits ist die künstlerische Antwort, die ich suche, sehr spezifisch: Ich schaue mir die Räume sehr genau an und versuche das, was ich erlebe, möglichst genau zu analysieren. Ich versuche dem, was ich erlebe, eine Struktur zu geben und frage mich, wie ich mir das, was in diesen Räumen passiert, vorstelle. Im Anschluss daran geht es in eine Recherche-phase, die von Projekt zu Projekt unterschiedlich lang und intensiv sein kann. Das ist sehr stark davon abhängig, wie lange wir in den Räumen arbeiten können. Ob es Uraufführungen sind, die wir speziell für diese Räume entwickeln, oder ob dort bereits existierende Fragmente erneut zur Aufführung kommen, entscheidet sich ebenfalls daran, wie viel Zeit uns zur Arbeit in den Räumen zur Verfügung steht.

Oft nutze ich die Dialoge-Prozesse um neue Dinge zu untersuchen und sehe sie als Recherche-Phase, um neue Wege zu gehen. Entweder nehme ich diese Gelegenheit wahr, um mit neuen Musiker:innen oder Komponist:innen in Kontakt zu kommen, zu experimentieren und etwas auszuprobieren oder um Tänzer:innen, mit denen ich noch nicht viel gemeinsam gearbeitet habe, besser kennenzulernen und zu schauen, ob wir in Zukunft weiter zusammenarbeiten wollen. Die Dialoge-Prozesse ermöglichen es mir, ganz andere Freiheiten auszuschöpfen, als es mir möglich ist, wenn ich in Produktion gehe, wo ich mit einer fixen Gruppe zusammenarbeite und wo ich mich bereits im Vorfeld für ein bestimmtes Werk oder für spezifische Themen entscheide und dann sehr systematisch vorgehe. Die Dialoge-Projekte sind als Format viel offener, auch wenn sie in den letzten Jahren tatsächlich sehr große Formen angenommen haben.

Als ich damals im *Künstlerhaus Bethanien* mit dieser Arbeitsform begonnen habe, war es mein Anliegen Künstler:innen aus verschiedenen Disziplinen einzuladen, um mit mir zusammen für ein bis zwei Wochen zu arbeiten und danach ein kurzes Showing zu machen, um so wirklich einen Laborcharakter und einen Rahmen für die gemeinsame Recherche zu schaffen. Diese Grundidee habe ich dann weitergeführt in den Bereich der Architektur und es zum Thema gemacht den Dialog mit der Architektur aufzunehmen.

## HANDLUNGSPERSPEKTIVE UND ERLEBEN

*KV* Aus Perspektive der Zuschauer:innen eröffnen die Dialoge-Projekte oft synästhetische Erfahrungen, in denen Raum, Körper und Klang zusammenkommen und zusammenklingen. Mich würde es jedoch interessieren noch mehr über die Handlungsperspektive im Tanz zu erfahren. In einigen der Dialoge-Projekte haben Sie ja selbst getanzt; wie erleben Sie den Raum und die Architektur im Tanz?

*SW* Mit dem Versuch, diese Erlebnisse sprachlich zu übertragen dringt man natürlich in schwierige Gefilde vor ... Für mich ist es so, dass dem eine sehr intuitive Wahrnehmung des Raums und seiner Proportionen zugrunde liegt. Ich gehe dem nach, was der Raum erzählt. Es ist für mich, als ob ich dem Raum zuhöre und dazu dann ein inneres Bild entsteht. Es geht mir dabei sehr stark um das Zuhören, das Erahnen und das Spüren des Raumes, also darum die Architektur wirklich physisch in Bezug zum Körper zu setzen und sie auch mit dem Körper zu berühren.

Wände, Boden und manchmal auch Decke – was immer möglich und erreichbar ist. Das sind natürlich spannende Ansatzpunkte, die den Körper direkt mit dem Raum in Beziehung setzen. Im *MAXXI* beispielsweise war die Dimension der Decke oder des Himmels extrem wichtig, weil die Räume eine irrsinnige Höhe hatten und die Vertikalität da für mich ein zentrales Thema war.

Es geht mir insgesamt darum, die Grenzen auszuloten und die Dimensionen des Raums zu erspüren. Das vollzieht sich sowohl auf einer intuitiven Ebene oder dadurch dass man – wie Sie vorher meinten – den Raum als Partner sieht und im wahrsten Sinne des Dialogs mit ihm in Beziehung tritt, aber auch in systematischer Weise, wenn man die eigene Wahrnehmung des Raums analysiert. Da entsteht vielleicht ein Dialog mit der Wand, mit der Beschaffenheit mit der Oberfläche, eine Auseinandersetzung damit, ob das eine Schräge ist, ein poröses Material oder glatt, vielleicht Metall ... und daraus entwickelt man dann eine Antwort. Erst einmal geht es also um das Erspüren und daraus entstehen dann im nächsten Schritt diese Sequenzen. Es ist wichtig, dass man sich erst einmal dafür öffnet und sich fragt, wie spricht der Raum zu mir?

Und trotzdem gibt es manchmal gewisse Bilder, die für mich bereits klar sind, wenn ich den Raum zum ersten Mal sehe; sicher auch weil ich bewusst bestimmte Ort auswähle. Das können auch ganz kleine Details sein, die vielleicht nicht unbedingt bedeutsam sind, aber dann doch im Fokus stehen. Zum Beispiel in der *Elbphilharmonie* gab es das Geländer auf der Treppe, das ich von vornherein interessant fand und mit dem ich dann auch gearbeitet habe, obwohl ich das vorher so nie gemacht hatte. Es ist natürlich insgesamt ein fantastischer Raum, aber diese Geländer waren so prägnant und haben eine so besondere Möglichkeit gegeben, um den Körper herauszustellen, weil damit eine andere Ebene und mehr Höhe möglich waren und so der Körper der Tänzer:innen aus der Menge des Publikums herausgehoben werden konnte. Absätze, Sockel, Nischen oder Details wahrzunehmen und diese besonders herauszuarbeiten, das schärft den Blick für die Zuschauer:innen, sodass man sie dadurch den gesamten Raum anders erfahren lässt.

## GEHÄUSE UND OBJEKT

*KV* Einige der Sequenzen aus den Dialoge-Projekten tauchen als Fragmente wieder in den Produktionen auf. Was ich dabei besonders spannend finde, ist zu sehen, wie sich manche Sequenzen verändern, wenn sie den Ort wechseln oder wie sie sich weiterentwickeln im Prozess. Und auch das Umformen des Körpers und Raumgeben für den Körper taucht ja in den Produktionen ebenfalls auf; sei es in Elementen des Bühnenbilds, in Objekten auf der Bühne oder auch im Kostüm, wie beispielsweise in »*noBody*« mit der Einhausung der Körper in diesen hölzernen Hüllformen oder mit den unterschiedlichen Textilien in »*Kreatur*«. Auch das sind für mich Gehäuse und räumliche Fassungen des Körpers, die Teil des Tanzes sind.

Denken Sie diese Elemente in ähnlicher Weise wie den Bezug des Körpers zum Raum in den Dialogen? Kann man diese Elemente als Erweiterungen des Körpers beschreiben oder sind sie eher räumlich-architektonische Pendantes des Körpers?

*SW* Nein, als Pendant würde ich es nicht beschreiben. Ich belasse die Architektur in ihrer Einheit. Wenn ich die Architektur als eine Entsprechung des Menschen sehe, dann ist das ein Mensch, der seine Eigenheiten hat und mit dem ich in Dialog trete, weil ich die charakteristischen Eigenschaften sichtbar machen will. Ich will auch nicht den Körper umhauen – das auch nicht. Die Beziehung von den Dialoge-Projekten in die Produktionen hat eher damit zu tun, dass ich die Dialoge-Projekte als eine Forschungsstätte sehe, wo ich quasi über die Architektur Widerstände und Schwierigkeiten bearbeiten muss. Der Raum wird ja durch die Architektur eingegrenzt und definiert. Es ist nicht wie im Theater, wo ich den offenen Raum habe, der durch uns, durch die Bewegung oder durch das Bühnenbild definiert wird, sondern in der Architektur habe ich eine Definition, die ich nicht verrücken kann und mit der ich als Gegebenheit umgehen muss. Da kann ich nicht sagen, jetzt möchte ich hier mal noch zehn Zentimeter mehr oder ich möchte hier eine Schräge usw., sondern die Architektur ist definiert und das ist unverrückbar. Und das finde ich spannend, denn dann muss ich damit umgehen und muss gewissermaßen diese Gleichung lösen. Genau da entstehen oft andere Antworten als die, die wir normalerweise haben. Dadurch wird die



eigene Sprache herausgefordert. Manchmal gibt es bestimmte Aspekte, die mich besonders interessieren und so gibt es manche Situationen, die dann auch als Bühnenbild weiter existieren. Im *Jüdischen Museum* war das zum Beispiel so.

Hier muss ich allerdings noch weiter zurückgehen, um das zu erläutern: Es gab ein Dialoge-Projekt in den *Sophiensælen*, einige Monate bevor wir das Dialoge-Projekt im *Jüdischen Museum* realisiert haben, wo ich die *Sophiensæle* – insbesondere den Durchgang und den Theatersaal – ganz offen bespielt habe, ohne sitzendes Publikum. Hier gab es sowohl zum Garten als auch vorne zur Straße hin Fenster, die doppelt beglast waren und die ich als Triptychon gesehen habe. Meine Assoziation bei diesen Gläsern ging zu Heiligenbildern und so habe ich dann die Tänzer:innen gebeten, sich in diese Scheiben zu platzieren, wie in Altarbildern. Diese Idee habe ich dann weitergeführt im *Jüdischen Museum*, wo es mir dann darum ging, den Körper im Raum zu positionieren. Die Räume des *Jüdischen Museums* sind ja dafür entworfen, dass dort vielfältige Exponate gezeigt werden, die die Geschichte des Judentums und des Holocausts belegen. Doch ich wollte nicht narrativ an dieses Dialoge-Projekt herangehen, sondern ich wollte abstrakter arbeiten und so ist die Idee entstanden die Tänzer:innen und die Körper im Raum quasi als Exponate zu zeigen und hier gab es eine Sequenz in einer Vitrine. Aus diesen beiden Bildern – den Glasscheiben der *Sophiensæle* und der Vitrine im *Jüdischen Museum* – ist dann in der weiteren Ausarbeitung die Vitrine entstanden, die in »Körper« eine so zentrale Rolle hat. Diese große Holzwand, die gewissermaßen eine Weiterführung der Wände im *Jüdischen Museum* war. An diesem Beispiel kann man die Entwicklung sehr gut ablesen. Das ist natürlich nicht immer so stringent. Ich würde sogar eher sagen, dass das außergewöhnlich war. In diesem Fall hatte ich viel Zeit zwischen den einzelnen Projekten, die es mir ermöglicht hat systematisch an den entstandenen Themen weiterzuarbeiten.

Doch es gibt auch Dialoge, die dann einfach vorbei sind und die ich nicht weiter verfolge. Oder sie sind zu eigen, wie es beispielsweise bei »*Dialogue 2021 – Ludwigsburg*« im letzten Jahr der Fall ist. Das war ein Parcours durch den Barockgarten und vor dem Schloss mit einzelnen Stationen. Hier merke ich, dass ich diese Themen bisher noch nicht weiter bearbeiten konnte, weil ich zumindest bisher den Eindruck habe, dass das so spezifisch und eigen war, dass sich nicht ohne Weiteres daran anknüpfen lässt.

## LEERE UND HÜLLE

SW Um auf Ihre Frage der Einhausung zurückzukommen: Es geht mir darum, dass ich – anknüpfend an die Dialoge-Projekte, wo eine konkrete Architektur als Rahmenbedingung gegeben ist, in den Produktionen darauf hinarbeite, dass ich ein ebenso konkretes Objekt schaffe, das auf der Bühne wiederum mit uns als Tänzer:innen agiert, was sich verwandeln kann und damit auch ein Teil der Dramaturgie ist. Das ist mir wichtig, dass auch das Bühnenbild die Dramaturgie »erzählt«, beziehungsweise die Dramaturgie des Stücks in sich trägt; sei es in der Bewegung, die auf das Objekt reagiert, oder in der Aktion des Objekts. Dieses Objekt hat sich über viele Jahre in meinen Bühnenbildern fortgesetzt und war für mich ein mir wichtiges Thema.

So war es beispielsweise auch in »*noBody*«, wo die Idee der Verdrängung des Raums sehr wichtig war; es ging hier um das Nichts. Also ganz konkret um die Frage, wie verkörpere ich das Nichts? Deswegen ist am Anfang ein leerer Raum, dann wird dieser Raum verdrängt und schließlich zerfällt er wieder. Also ein Sinnbild auch für das Leben, da es hier um den Tod ging, um die Auseinandersetzung mit dem Tod und die Frage, was wir über den Tod hinaus sind.

In den letzten Arbeiten bin ich vermehrt auf den leeren Raum zurückgekommen. Sicher auch unter Aspekten der Nachhaltigkeit und weil ich es extrem schwierig finde mit den riesigen Bühnenbildern vieler Produktionen zu reisen.

Das letzte große Stück, das ich gemacht habe, war »*SYM-PHONIE MMXX*« – wobei das eigentlich schon vor zwei Jahren als Repertoire des Staatsballetts gedacht war, jetzt aber nicht mehr Teil des Repertoires sein wird. Hier ist der Raum ganz prägnant definiert, durchaus sehr architektonisch. Doch der Körper tritt nur sehr abstrakt in Beziehung mit dem Raum. Die zweite Wand

trennt beispielsweise den Raum, schiebt sich von einer Seite zur anderen. Sie unterteilt so den Raum in zwei Felder und separiert die Tänzer:innen in zwei Gruppen. Aber anders als in früheren Arbeiten berühren die Tänzer:innen diese Raumtrennung nicht mehr. Sie ist spürbar, gliedert den Raum, drückt von oben nach unten, aber sie wird nicht mehr als physischer Partner einbezogen. Die Beziehung zum Raum ist heute abstrakter als in früheren Arbeiten.

*KV* Eine andere Arbeit, bei der ich den Umgang mit dem Raum als von vorangegangenen Arbeiten verschieden erlebt habe, ist »*Kreatur*«. Hier habe ich den Eindruck, dass es darum geht den unmittelbaren Umraum des Körpers zu erweitern oder in bestimmter Weise zu materialisieren, oder eben auch in der Einschnürung in den transparenten Folien eine ganz kompakte Vorstellung von Raum zu zeigen. Das finde ich interessant, weil in diesem Stück der Raum zum Teil eine so hohe Dichte hat, dass er den Körper beinahe bedrängt und damit eine sehr eigene Bewegungsqualität befördert.

*SW* Ja, das war durchaus eine andere Herangehensweise, da ich wollte, dass der Bühnenraum kein prägnanter Raum ist, sondern dass der Raum durch das Kostümbild definiert wird, da das Kostümbild der engste Raum um den Körper ist. Hier habe ich mit Iris van Herpen zusammengearbeitet, und habe ihr von Anfang an gesagt, dass das Kostüm den Körper mit dem Raum verbindet. Ich hatte auch noch ganz andere Ideen, als die, die wir letztendlich umgesetzt haben; dass zum Beispiel der Körper vom Kostüm her verspannt wird in den Raum.

Die Art und Weise wie wir dann das Kostümbild entwickelt haben, war eher sphärisch gedacht in den Elementen, die wir bearbeitet haben: Diese Wolken, die so etwas wie eine eigene Aura oder eine Bubble um einen selbst kreieren, oder die Spiegelungen, wo der Körper sich gewissermaßen in der Spiegelung auflöst, sich verfremdet oder verzerrt.

Es gab da nur ein Element, das sich anders verhält und bei dem ich das absolute Bedürfnis hatte, das Fragment eines Raumes einzubringen; das ist die Treppe. Sie stellt als Raumfragment einen ganz konkreten Raumbezug her. Diese sehr schmale Treppe vor der Wand, das war ein Bild, das ich sehr gerne in diesen Raum einbringen wollte. Am Anfang war das noch nicht. Ich wollte eigentlich einen ganz leeren Raum, aber im Prozess ist dann die Treppe hinzugekommen und so gibt es noch einmal eine Begrenzung, wo Enge entsteht; auf dem kleinen Raum der Treppe, wo sich all diese Menschen zusammenscharen und da weiterwollen, aber nicht weiterkönnen, weil die Treppe nur für eine bestimmte Anzahl bzw. Menge gedacht war, muss sich die ganze Gruppe dann diesen kleinen Platz teilen. Manche fallen, manche können sich nach oben retten. Assoziationen unterschiedlicher Situationen sind deutlich. Ich persönlich wollte etwas über die Flüchtlingskrise im Mittelmeer erzählen.

## TANZ UND RAUM

Ich würde sagen, dass von Anfang an die Beschränkung oder die Begrenzung des Raumes wichtige Themen in vielen meiner Stücke waren. Bereits in meinem ersten Stück gibt es einen Raum im Raum, die Wände der Küche und die Türen – der Raum löst sich dann immer weiter auf. Raum kann also einerseits Dialog-Partner sein, aber andererseits auch sehr stark eingrenzen und einschränken.

Dazu gehört auch das Thema der Einhausung: Erstmals habe ich das bei »*Travelogue III – Always six steps*« gemacht. Da habe ich ein Duett getanzt mit einem meiner Tänzer, wo er mich beispielsweise in eine Schublade eingepackt und die Schublade in den Schrank geschoben hat. Am Ende wurde ich dann auch in dieses Holzkleid gehüllt und wurde dadurch quasi bewegungslos. Dieses Thema habe ich dann noch einmal weiter entwickelt und daraus entstand die Gruppenchoreografie in »*noBody*«. Da ging es um den Körper als Hülle. Und auch um die Frage, was von uns übrig bleibt. Mir kommt da als Sinnbild auch die Schlange, die ihre Haut ablegt, in den Sinn. Denn auch die Tänzer:innen lösen sich aus diesen Hüllen. Die Hülle bleibt übrig und die Tänzer:innen steigen aus den Hüllen heraus und verschwinden. Es war immer auch die Frage, wie macht man das Verschwinden und das Unsichtbare sichtbar? Dabei ist dieses Thema aufge-

taucht. Und weiter gab es für mich Assoziationen mit Engelsbildern zu diesem Thema. Dieses Element kann man durchaus in Beziehung setzen zu »Kreatur«.

KV Ja, das ist wirklich interessant, wie mit diesem Thema »Kreatur« und »noBody« einerseits verbunden sind und wie stark sich andererseits die Ausdrucksformen dieses Themas in beiden Stücken voneinander unterscheiden.

## ORTE DES TANZES

KV Darüber hinaus haben Sie ja noch in ganz anderer Weise mit Räumen zu tun, da Sie in dieser gesamten Zeit Ihrer Arbeit mit der Compagnie immer wieder neue Räume für den Tanz erschlossen, geschaffen und zur Verfügung gestellt haben. Zuerst interimsmäßig, später dann längerfristig mit den *Sophiensælen* und Ihrem kontinuierlichen Wirken an der *Schaubühne am Lehniner Platz* und schließlich mit dem *Radialsystem. Space for Arts & Ideas* dauerhaft bis heute und unter Einbindung in den Prozess zu deren Gestaltung.

Was sind das für Räume, die Sie für Ihre Arbeit und die Begegnung der unterschiedlichen Künste denken? Gibt es bestimmte Aspekte der Orte und der Räume, die Sie dabei interessiert haben und interessieren, oder waren das vielmehr pragmatische Gründe, die sie zur Entscheidung für diese Orte bewogen haben?

SW Ich würde sagen, in erster Linie waren das pragmatische Gründe. In der Nach-Wende-Zeit war ich zuerst in den Hackeschen Höfen, wo ich eine ganze Etage hatte, die wir als Studio genutzt haben. Da habe ich »*Travelogue I – Twenty to eight*« entwickelt. In manchen Projekten sind tatsächlich die exakten Maße aus den Räumlichkeiten in den Hackeschen Höfen weitergebaut worden. Zum Beispiel zwei Türen sind identisch als Nachbauten in das Stück integriert worden. Da gab es wirklich einen exakten Dialog zwischen dem existierenden Raum und dem Bühnenraum; auch in der Farbgebung hat das Einfluss gehabt. Durch die Rückübertragung dieser Räume aus der Zwischennutzung konnten wir dort jedoch nicht länger bleiben und haben danach noch einmal ein Studio gegründet, wo wir dann allerdings auch wieder raus mussten, weil das verkauft wurde.

Dann wollte ich ein Stück machen, das auch in die Höhe gedacht war; das war dann »*Travelogue III – All ways six steps*«. Dafür waren die klassischen ehemaligen Fabrikräume ungeeignet, die ja eher verfügbar waren und wir mussten uns auf die Suche nach anderen Räumen machen. So kamen wir zu den *Sophiensælen*. Dort gab es dann eben nicht nur einen Raum als Studio, sondern auch den Theaterraum. Dadurch ist überhaupt erst die Idee entstanden ein Theater zu gründen, zusammen mit Jochen Sandig, die sich dann im *Kunsthaus Tacheles* realisierte. Dort gab es die Möglichkeit, Proben-, Büro- und Compagnie-Räume zu schaffen und den bestehenden Theaterraum zu nutzen. Es war ein Theater, das wir hier ins Leben gerufen haben.

Als wir dann an die *Schaubühne* gegangen sind, gab es das alles schon, aber es war insofern für mich eine Herausforderung, weil das alles von den Dimensionen her viel größer war. Damit hat es viel mehr Publikum angesprochen, aber ich musste aufgrund dieser großen Dimensionen auch den Bühnenraum ganz anders entwickeln. Zum einen mit viel mehr Abstand zum Publikum, das heißt, die ganze Sprache auf der Bühne musste viel größer werden und sich dieser Dimension anpassen, zum anderen in Bezug auf die Größe und Klarheit des Bühnenbilds und der Objekte. Diese Entwicklung vom intimeren Raum hin zu einem weiteren großen Raum – die sicher auch mit einer persönlichen und künstlerischen Entwicklung zusammengefallen ist – hat dazu geführt dass meine Arbeit ab diesem Zeitpunkt viel abstrakter wurde. Es ging weg von den Charakteren, wo man sehr gerne nah dran ist, um diese Individuen zu sehen und den Ausdruck mitzuerleben. Es wurde choreografisch viel größer in den Raum gearbeitet und gezeichnet.

Mit dem Weggang von der *Schaubühne* hatten wir dann wieder kein Studio mehr und waren eigentlich vorrangig auf der Suche nach einem Produktions- und Probenort, als wir von dem Architekten angesprochen wurden, der zu diesem Zeitpunkt das *Radialsystem* plante. So sind wir dann

an das *Radialsystem* gekommen, weil er uns gefragt hat, ob wir uns das mal anschauen wollten und uns vorstellen könnten, das Haus als Theater zu bespielen. Die Bauphase dauerte ein Jahr. Jochen Sandig, der künstlerische Leiter und Manager von *Sasha Waltz & Guests*, und Folkert Uhde, der damalige Manager der *Akademie für Alte Musik*, haben dann gemeinsam dieses Konzept für einen Ort für Musik und Tanz entwickelt. Das war naheliegend und stand in einer logischen Abfolge, da wir zuvor mit der *Akademie für Alte Musik* gerade »*Dido & Aeneas*« erarbeitet hatten und die Planung für das *Radialsystem* direkt an diese Phase der Begegnung dieser zwei Ensembles anschloss. Aus dieser Zusammenarbeit heraus ist – um diese Begegnung der Künste weiter zu führen – das *Radialsystem* gegründet worden.

KV Das erscheint mir insofern besonders interessant, weil diese Begegnung unterschiedlicher Künste bis heute im Programm des Radialsystems erhalten ist und Ihr Werk so kontinuierlich und mit einer sehr starken Schlüssigkeit durchzieht.

### SASHA WALTZ & GUESTS' TANZTAGEBUCH

KV Sie hatten es angesprochen, dass die Dialoge-Projekte sich nicht mit Architekturen des Alltags befassen sondern mit den in besonderer Weise gestalteten Räumen öffentlicher Gebäude. Unter den Umständen der Corona-Pandemie ist mit dem »*Tanztagebuch*« nun eine Arbeit entstanden, die eben diese Alltagsräume in den Fokus rückt. Bestimmte Sequenzen, Bewegungsfolgen und Themen aus den Dialoge-Projekten, den Produktionen und choreografischen Opern werden in diese Räume überführt und entfalten mit ihrer neuen Verortung oft eine ganz eigene Ästhetik.

Ganz anders als die Architekturen der Dialoge-Projekte und die sehr präzise entwickelten Objekte und Bühnenbilder der Produktionen, sind es im »*Tanztagebuch*« die eigenen Wohn- und Nutzräume, Gärten und Höfe, mit denen die Tänzer:innen in Dialog treten. Also keine öffentlichen Gebäude, sondern die privaten Räume, die oft die persönlichen Spuren des Wohnens der Tänzer:innen tragen. Oder es sind besondere Orte im Stadtgefüge: Räume der Leere und Weite wie Dachterrassen oder Parkplätze, aber auch geschützte, beinahe intim anmutende Orte wie Höfe, Gärten oder funktional geprägte Räume wie Treppenhäuser oder Keller.

Abgesehen von der besonderen Situation und der Not aus der heraus das »*Tanztagebuch*« entstanden ist, was war Ihr Interesse und Anliegen dabei, die Tänzer:innen im eigenen intimen Raum des Privaten mit Auszügen, Fragmenten oder bestimmten Sequenzen aus dem Werk von *Sasha Waltz & Guests* arbeiten zu lassen?

SW Zunächst einmal war das eine unmittelbare Antwort auf den Lockdown und die sehr prekäre Situation der freien Tänzer:innen. Ich arbeite viel mit freien Tänzer:innen zusammen und habe mich gefragt, wie ich ihnen trotzdem Arbeit anbieten kann, obwohl alle Produktionen und Projekte abgesagt wurden. Dabei habe ich mir auch die Frage gestellt: Was ergibt Sinn, um an die bisherigen Prozesse und Arbeitsweisen anzuknüpfen? Es war mir wichtig, dass das, was da entsteht nah an der Arbeit ist und jeder sein Repertoire noch einmal befragt: Was ist in den letzten Jahren entstanden? Ich habe das als ein Innehalten und eine Art Rückschau empfunden. Doch ich wollte den Blick nicht ausschließlich in die Vergangenheit und auf die Reflexion richten, sondern auch Raum für Neues schaffen. Wenn beispielsweise jemand einen bestimmten Part tanzen wollte, habe ich das ebenfalls unterstützt. Das gab es auch. Ich habe eigentlich nur vorgegeben, dass es an die gemeinsame Arbeit anknüpfen, bestimmte Teile aufnehmen oder diese Arbeit reflektieren soll.

Bei manchen Personen habe ich Vorschläge gemacht, was ich mir vorstellen könnte, worauf sie Bezug nehmen und was sie machen könnten. Aber es kamen auch von den Tänzer:innen Träume, Wünsche und Ideen, was sie gerne machen wollen. Manche haben sich ganz nah bei mir gehalten, manche haben sehr eigene Themen eingebracht: Eine Tänzerin hat entschieden, mit ihrem Mann und ihrer Tochter, die natürlich keine Tänzer:innen sind, gemeinsam ein Stück zu erarbei-

ten. Das fand ich sehr schön, weil man diese Zeit ja ohnehin sehr eng mit der Familie geteilt hat, sodass man dort seine Profession noch stärker als sonst in den Mittelpunkt gerückt und sie das mit dieser gemeinsamen Arbeit thematisiert hat. Jede:r hat das gemacht, was für sie oder ihn in dem Moment Sinn ergeben hat.

In Bezug auf die Räume habe ich es freigelassen, ob das persönliche Räume sind oder Außenräume, Naturräume oder Orte im öffentlichen Raum. Es gab ein paar wenige Beispiele, mit denen ich nicht zufrieden war, und bei denen ich entschieden habe, sie nicht zu zeigen. Da habe ich dann den Tänzer:innen Vorschläge gemacht, noch einmal woanders hinzugehen, andere Räume zu suchen oder ich habe ihnen beschrieben, was mir dabei gefehlt hat und habe sie mit diesen Hinweisen noch einmal auf die Suche geschickt. Der Prozess der Entstehung dieser Beiträge war ein Dialog auf Distanz, wo wir zum Teil hineingewirkt haben, indem wir manche Beiträge noch einmal anders geschnitten oder wiederholt habe. Andere Beiträge sind so bestehen geblieben, wie sie von den Tänzer:innen gemacht waren. Dadurch sind die einzelnen Stücke sehr unterschiedlich, aber sie halten doch zusammen, weil sie alle eine gemeinsame Sprache haben und aus einem gemeinsamen Kontext kommen. In den Beiträgen des »*Tanztagebuchs*« kommen unterschiedliche Perioden meines Werkes zusammen; manches ist Teil aus ganz frühen Stücken, anderes aus den aktuellen.

Ich würde sagen, ich hätte dieses Projekt nicht gemacht, wenn es keine Pandemie gegeben hätte. Aber in dieser Situation und unter diesen Umständen fand ich es eine interessante Auseinandersetzung mit dem eigenen Repertoire. Es war eine *Gelegenheit*, um zu reflektieren: Was ist über die Jahre entstanden und wie kann man das neu befragen? Insgesamt hat es eine Leichtigkeit bekommen, die ich sehr mochte.

Wir waren ja in dieser Zeit gewissermaßen in unserem Umfeld und in der Stadt gefangen; aber in dieser Situation den Blick zu verändern und die Schönheit, die Verspieltheit oder auch den Humor unseres Umfelds sichtbar zu machen, das hat neue Möglichkeiten eröffnet, um sich dieser Situation zu stellen und ihrer anzunehmen. Plötzlich wurde ein Parkplatz zum Wohnzimmer oder ein Dach wurde ein Ort an dem man das Gefühl hatte, dass jemand losfliegt ... Für mich hatte das eine befreiende Komponente: Der Raum wurde aus diesem Alltag ein Stück weit herausgeholt, oder erhoben. Die Situation des Alltags in der Pandemie war zwar da und man war dadurch limitiert, aber diese Bearbeitung war wie eine Befreiung, indem man sich die Situation tänzerisch aneignen und sich darin mit der eigenen Kunstform ausdrücken konnte.

*KV* Ja, das ging mir auch als Zuschauerin so, dass ich insbesondere diese befreienden oder humorvollen Momente von Leichtigkeit als ein zentrales Element des »*Tanztagebuchs*« erlebt habe. Andererseits erschien in vielen der Beiträge auch der Aspekt der Grenzen und Begrenztheit von Raum verhandelt zu werden, die Sie bereits am Beispiel anderer vorangegangener Arbeiten angesprochen haben.

Dieser Aspekt kam für mich dann in »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme II*« noch deutlicher zum Tragen, das ich als eine sehr physische Auseinandersetzung mit Grenzen erlebt habe. Was ich dabei außerordentlich spannend fand, war die Doppeldeutigkeit oder Doppelseitigkeit des Raums zu erleben; dass Architektur einerseits Schutz bietend und bergend ist, solange das Darin-Sein auf Freiwilligkeit beruht, aber dass andererseits – sobald diese Freiwilligkeit nicht mehr gegeben ist und der eigene Bewegungsradius durch äußere Umstände eingeschränkt wird – die Wahrnehmung eben dieses Raumes kippen und er beklemmend, einengend oder klaustrophobisch wirken kann.

*SW* Für mich ist das bei »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme*« im *Radialsystem* sogar noch interessanter als an den Live-Stream Abenden, da es hier einen ganz anderen Umgang mit dem Raum gab als in meinen bisherigen Arbeiten.

Auf der Bühne ebenso wie in architektonischen Räumen gibt es immer gewissermaßen eine Vorderseite und einen Teil, der nicht betreten wird; sei es die Umkleide der Künstler:innen oder ein Green-Room, oder das Backstage. Bei »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme*« gab es das nicht mehr, sondern alle Räume wurden als komplettes Volumen erfahrbar: Man ist außen um das Gebäude herumgegangen und hat nur einen Blick nach innen geworfen, wo es zwei verschiedene

Soli in den Innenräumen gab. Ansonsten hat man den Raumkörper des Gebäudes umgangen und in dieser Weise erlebt.

## RAUMKÖRPER

Mit diesem Thema des Raumkörpers habe ich schon einmal gearbeitet, das war in der Schaubühne »*Dialoge 17–25/4*«. Das Stück war benannt nach einem Flurabschnitt der Schaubühne und war in vielem eine Vorbereitung und Recherche für »*noBody*«, das Bühnenstück, an dem ich im Anschluss daran gearbeitet habe.

»*Dialoge 17–25/4*« war ein wahnsinnig spannendes Raum-Projekt: Da habe ich das gesamte Gelände um die Schaubühne herum bearbeitet, auch auf dem Dach. Das war das einzige Mal, dass die Schaubühne ganz leer war. Man kam vom Kudamm in den Bühnenraum, ging dann durch den gesamten Bühnenraum hindurch und ist auf der Privatstraße wieder herausgekommen. Dann hat man das gesamte Gebäude außen umrundet und ist am Ende schließlich noch einmal in den Saal eingetreten. Das war das bisher einzige Mal, dass ich die Architektur weitgehend leer gelassen und um diesen Raumkörper herum die Performance entwickelt habe.

Bei »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme*« habe ich diese Art des Umgangs mit dem Raum jetzt wieder aufgegriffen. Hier war es außerdem so, dass ich nichts am Raum und den Gegebenheiten verändert habe, sondern dass ich alle Räume so integriert habe, wie sie eben sind. Eigentlich gibt es ja im Theater eine Vorder- und Rückseite; eine, wo der Schein gewahrt wird, dass alles schön aussieht und wo die Öffentlichkeit zuschauen darf und eine andere, die den Backstage-Prozessen zugehörig ist, wo alles vor den Augen des Publikums versteckt und abgeschirmt wird. Wir haben es uns bei »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme*« aber zur Aufgabe gemacht, beide Seiten als gleichwertig zu behandeln. Es gab hier keine Hierarchie des Raumes, dass beispielsweise die Vorderseite wichtiger wäre als die Rückseite.

Denn auch wenn ich den Körper als Analogie zur Architektur betrachte, würde ich hier ebenso wenig sagen, dass meine Vorderseite wichtiger wäre als meine Rückseite, wenngleich mein Mund nach vorne geht oder ich insgesamt in meiner Physiognomie nach vorne ausgerichtet bin. Das heißt, der Körper hat zwar eine Vorder- und eine Rückseite, aber ich würde dazwischen keine Hierarchie angeben. Dementsprechend habe ich auch dieses Projekt angelegt. Dabei war es für mich sehr spannend mit dem zu arbeiten, was am Ort einfach da war und das einzubeziehen: Wir haben die Mülleimer, die Stäbe und alles was dort rumstand integriert, und haben gerade mit den Orten gearbeitet, die eigentlich »neglected« sind, vernachlässigt, und die man am liebsten nicht anschauen will. Besonders interessant war für mich dabei die Frage, wie man diesen Räumen Aufmerksamkeit, Wertigkeit und eine eigene Sprache geben kann und dort den Blick hin zu lenken, wo man ansonsten nicht hinschaut.

Daran hat das angeknüpft, was ich im Anschluss gemacht habe, indem ich »*Sacre du Printemps*« – das normalerweise für die Bühne gedacht und dementsprechend frontal ausgerichtet war – in drei Räume im *Radialsystem* überführt habe; in zwei Außenräume und einen Innenraum. Wobei es im Innenraum recht klassisch dem entsprach, wie das Stück für die Bühne konzipiert war. Im Außenraum entstanden allerdings auf dem Rasen und oben auf dem Zwischenparkett ganz andere räumliche Bezüge. Es gab drei parallele Aufführungen, in denen ich die Charaktere herausgearbeitet habe, die von einer kleineren Gruppe als in der Bühnenfassung aufgegriffen wurden. Auch das Publikum wurde in drei Gruppen geteilt. Das war zunächst einmal eine Vorgabe aufgrund der Corona-Situation, aber ich fand es sehr spannend, mir das zu Eigen zu machen und damit umzugehen.

So ist eine andere Art des Dialogs entstanden: Oft sind die Dialoge ja von der Parallelität und Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Aktionen geprägt, doch aufgrund der Einschränkungen war ich hier gezwungen mit diesen drei unterschiedlichen Publikumsgruppen jeweils individuell umzugehen. Ich habe mich hier sehr intensiv mit der Frage beschäftigt, wie gestalte ich das dramaturgisch und wie ist es möglich für jede Gruppe eine stimmige dramaturgische Abfolge zu entwickeln? Das Gleiche gab es dann ebenso für den »*Boléro*«.

Das sind sehr unterschiedliche Raumerfahrungen, die hier gemacht werden: Auf der einen Seite war das Volumen des Raumes von außen erfahrbar und es wurde von außen in den Bauch des Gebäudes hineingeschaut. Auf der anderen Seite gab es danach für jede Gruppe die Gelegenheit, in diesen Bauch des Gebäudes hinein zu treten und als Zuschauer:innen den Innenraum zu erfahren, den man zuvor von außen erlebt hat. Ich weiß nicht, ob die Zuschauer:innen das genau so erfahren haben, aber ich denke, dass das – bewusst oder unbewusst – etwas mit einem macht, wenn man den Raum zunächst von außen erspürt und ihn dann von innen erlebt. Jede der drei Gruppen hat dann entweder den »Boléro« oder »Sacre« im Innenraum gesehen und ist dort im Bauch der Architektur in die Welt dieser Stücke eingetaucht.

## ANALOGIEN VON ARCHITEKTUR UND TANZ

*KV* Körper und Raum vom Tanz her zu denken eröffnet für mich eine Vielfalt von Körpervorstellungen und Weisen des Körper-Seins, die so in der Architektur nicht verankert sind. Einerseits die Vorstellung des physisch-materiellen Körpers als objekthaft, als von außen und als Form erlebbar, andererseits der Körper als in den Raum ausgreifend und als durchlässig, als eine Hülle, in der innere Räume in der Bewegung, der Atmung oder der darauf gerichteten Aufmerksamkeit erschlossen werden. Die Vielfalt verschiedener Dimensionen des Körpers – sei er geschlossen, objekthaft und physisch, oder offen, durchlässig und raumhaltig, oder dynamisch, bewegt und veränderlich – erscheint mir im Tanz komplexer und vielschichtiger verhandelt und verwoben zu sein als in der Architekturdiziplin.

Für mich liegt hierin ein besonderes Potenzial des Tanzes, um davon für die Architektur in Bezug auf Körper und Raum zu lernen und sich der Ambiguitäten und der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Raum- und Körpertypologien differenzierter anzunehmen. Choreografisches und architektonisches Denken miteinander in Beziehung zu setzen, birgt für mich das enorme Potenzial vielfältige Körperperspektiven im Architekturentwurf zu berücksichtigen und insbesondere auf durchlässige, liquide Körper, sinnlich erlebende Körper und Körper in Bewegung Bezug zu nehmen, und weniger Massekörper, die Maßstäblichkeit oder anatomisches, statisches oder proportionales Vorbild für die Architektur sind, wie wir es beispielsweise aus der Baugeschichte kennen.

*SW* Für mich gibt es hier noch einen weiteren Aspekt, der mich sehr interessiert und mit dem ich schon sehr lange arbeite: Das ist der Fluss des Publikums und die Frage, wie bewege ich das Publikum? Dabei geht es mir um das Choreografieren und dramaturgische Entwickeln von Bewegung im Raum; nicht nur für die Tänzer:innen sondern auch für das Publikum. Mich erinnert das oft an Stadt- oder Verkehrsplanung. Mir ist es dabei extrem wichtig, dass sich das aus dem Kontext ergibt und dass es keine Aufpasser:innen braucht, die dem Publikum sagen, wo es hinzugehen hat oder die Zuweisungen des Publikums zu bestimmten Gruppen, die dann in einer bestimmten Weise gelotst und geleitet werden. Sondern die Bewegung des Publikums muss sich für mich ganz deutlich durch die Dramaturgie und den Fluss der Choreografie ergeben. Und ich muss sagen, das hat auch meistens in meinen Arbeiten funktioniert.

Die Bewegung des Publikums mitzudenken und zu entwickeln, also auch darauf bezogen dramaturgische und choreografische Entscheidungen zu treffen, das ist für mich ein wichtiges Thema bei der Recherche. Ich kann nicht genau sagen, wie ich das konkret erarbeite, aber ich denke dass ich mit der Zeit ein Gefühl dafür entwickelt habe, wie ich Menschen in Räumen dirigiere, bewege und choreografiere. Die Bewegung der Zuschauer:innen durch den Raum ist für mich tatsächlich eine Choreografie des Publikums.

In »*Dialogue 17-25/4*« habe ich das sehr bewusst erlebt und untersucht. Daran anschließend habe ich das Thema der Publikumschoreografie dann in »*insideout*« noch weiterentwickelt: Während ich in »*Dialogue 17-25/4*« mit den Räumen gearbeitet habe, die ich vorgefunden habe, war es für »*insideout*« so, dass ich eigene Räume geschaffen habe, durch die das Publikum dann hindurchgeführt wurde. Um diese Form zu finden und diese Räume entwickeln und konzipieren zu können, habe ich verschiedene Vorbereitungen getroffen und im Vorfeld *Dialogue*-Projekte gemacht, wie beispielsweise »*Dialogue 17-25/4*«. Anhand von großen Modellen haben wir diese Räume im Detail entwickelt und damit auch ausprobiert, wie Menschen sich durch diese Räume

bewegen, wo sie hinschauen, was Blickwinkel sind, die wir vorgeben möchten und welche Einblicke in die Räume wir gewähren wollen. Außerdem haben wir anhand der Modelle überprüft, wie viele Leute sich maximal in diesen Räumen bewegen können, damit es kein Gedränge gibt. Mit diesen Studien habe ich sehr lange Zeit zugebracht und mich sehr intensiv mit dem Raum auseinandergesetzt. Ich habe dabei sehr viel darüber gelernt, wie ich Menschen im Raum organisiere, also wie choreografiere ich sie, damit sie etwas anschauen, an einer bestimmten Stelle stehenbleiben oder den nächsten Schritt irgendwohin gehen. Das ist für mich etwas sehr wichtiges, was sich über viele Jahre hinweg durch meine Arbeit gezogen hat, seit ich die klassische Theaterbühne verlassen habe. In dieser Arbeit an den Modellen habe ich sehr viel gelernt.

*KV* Ich halte es für einen sehr wesentlichen Aspekt Ihres Werks, dass Sie die Bewegung im Raum nicht nur in Bezug auf Dramaturgie und Choreografie des Tanzes sondern insbesondere auch in Bezug auf das Publikum entwickeln. Ich denke, das ist sehr prägend dafür, wie Ihre Arbeit im Raum und wie die Architektur und der Raum dank Ihrer Arbeiten erlebt werden, da die Bewegung für das Erleben von Architektur und Räumlichkeit so essentiell ist. Denn erst in der Bewegung erschließt sich uns der Raum in seiner Dreidimensionalität und Tiefe, nur so lassen sich räumliche Gefüge, Schwellen, Übergänge und räumliche Zusammenhänge begreifen.

Ich danke Ihnen sehr für den Einblick in Ihre Gedanken, Ihre Arbeitsweisen und Ihr Werk, den Sie mir mit diesem Gespräch gewährt haben und für das Eröffnen dieser vielfältigen Perspektiven auf Körper und Raum, die Sie damit für mich sehr eindrücklich nachvollziehbar gemacht haben.



## V.2 KONKRETION UND PERZEPTION

Neben den künstlerischen Absichten und Anliegen der choreografischen Konzeption von Sasha Waltz war es mir wichtig auch die Handlungsperspektive der Tänzer:innen einzubeziehen und mit ihnen über die Konkretion und Umsetzung der Projekte und insbesondere über ihre sinnliche Wahrnehmung und das Körpererleben im Tanz zu sprechen. Mein Interesse in diesen Gesprächen galt vor allem dem situativ-subjektiven Erleben der Tänzer:innen, ihrer Raum- und Körperauffassung in der Zusammenarbeit mit Sasha Waltz und ihrer Wahrnehmung der Arbeitsweise, der Genese und der Charakteristika der Projekte von *Sasha Waltz & Guests*.

Dabei kommen mit den beiden Tänzer:innen Takako Suzuki und Sofia Pintzou sehr unterschiedliche Zeitdimensionen zur Sprache: Während sich aufgrund der jahrzehntelangen Zusammenarbeit mit Sasha Waltz das Gespräch mit Takako Suzuki verstärkt auf die Genese des Werkes und der Arbeitsweise von *Sasha Waltz & Guest* richtet, sind es mit Sofia Pintzou, die erst seit Kurzem mit Sasha Waltz zusammenarbeitet, eher Fragestellungen zu Möglichkeiten des Aufgreifens, Weiterdenkens und Erweiterns des facettenreichen choreografischen und tänzerischen Fundus von *Sasha Waltz & Guests* und die Weise ihrer persönlichen Adaption im Rahmen des »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*«, denen im Gespräch nachgegangen wird. Es sind der Blick zurück in die Geschichte und Entwicklung der Compagnie sowie die Gegenwart der Zusammenarbeit und mögliche Ausblicke für die Zukunft, in die Takako Suzuki mir Einblick gewährt. Im Dialog mit Sofia Pintzou hat sich das gemeinsame Nachdenken und Sprechen über Architektur und Tanz, Bauwerk und Körper, Raum und Bewegung sowohl in Aspekte ihrer gemeinsamen Arbeit mit Sasha Waltz hinein, als auch davon weg und in die Felder ihrer eigenen und persönlichen Auseinandersetzung mit diesen Fragen geführt. In beiden Gesprächen haben mich die Offenheit und das Vertrauen meiner Gesprächspartnerinnen, Ihre Erfahrungen und Sichtweisen in authentischer Weise mit mir zu teilen, sehr berührt und erfreut.

Takako Suzuki, die 1965 in Nara in Japan geboren wurde, arbeitet seit Beginn der 1990er-Jahre eng mit Sasha Waltz zusammen und ist seit Gründung der Compagnie bis heute intensiv in die Arbeit von *Sasha Waltz & Guests* eingebunden. Sie ist in nahezu allen Projekten präsent, ist in vielen Produktionen heute eine der wenigen oder die einzige Person der ursprünglichen Besetzung, die seit der Entwicklungszeit der jeweiligen Arbeit bis heute intensiv in die Genese der Zusammenarbeit und der Werke von Sasha Waltz involviert ist. Mit zunehmender Professionalisierung und kontinuierlicher Vergrößerung und Erweiterung der Strukturen der Compagnie bringt sie sich nicht nur als Tänzerin ein, sondern auch in Choreografie und Probenleitung. Neben der langjährigen Kooperation und Zusammenarbeit mit Sasha Waltz, ist Takako Suzuki als freie Tänzerin und Choreografin in Berlin tätig und entwickelt in wechselnden Konstellationen der Zusammenarbeit mit Künstler:innen aus verschiedenen Tätigkeitsfeldern gemeinsame Projekte und wählt dabei zumeist multidisziplinäre Ansätze.

Sofia Pintzou, die in Athen geboren wurde, lebt und arbeitet derzeit in Berlin und ist in vielfältigen Projekten in ganz Europa und in Seoul als Choreografin, Tänzerin und Schauspielerin in zahlreichen Film- und Bühnenproduktionen tätig. Sie studierte an der Griechischen Staatsschule für Tanz, der Rallu Manu Tanz Schule und der Fakultät für Sport und Wissenschaft der Kapodistrian Universität Athen. Mein Interesse an einem Gespräch mit ihr entstand insbesondere aufgrund ihres Beitrags zum »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« und der Weise, wie sie darin die Raum- und körperbezogenen Aspekte des Fallens, der Schweben und der Auflösung aus »*noBody*« im privaträumlichen Kontext ihrer Wohnung mit der Architektur und der besonderen Situation der räumlichen Beschränkung während der Corona-Zeit in Beziehung bringt und tänzerische sowie filmische Mittel wählt, die diese gewissermaßen als Essenz des ursprünglichen choreografischen Materials des Stücks in den ortsspezifischen Kontext des eigenen Wohnraums überführen.



## V.2.1 RAUM- UND KÖRPERERLEBEN IM TANZ

### Gespräch mit Takako Suzuki

*Katharina Voigt* Sie sind seit Beginn des Bestehens der Compagnie *Sasha Waltz & Guest* dabei, haben den gesamten Schaffensprozess bis heute miterlebt und haben bereits vor der Gründung der Compagnie in 1993 gemeinsam mit Sasha Waltz gearbeitet. Ich freue mich sehr, heute mit Ihnen über diese drei Jahrzehnte der gemeinsamen Arbeit und Entwicklung zu sprechen und bin sehr gespannt darauf, aus Ihrer Perspektive mehr über den Arbeitsprozess, die Handlungs- und Erlebnisperspektive im Tanz und die sehr unterschiedlichen räumlichen Kontexte und raumbezogenen Arbeitsweisen zu erfahren, die über die Jahre entstanden sind. Doch lassen Sie uns zunächst am Anfang beginnen: Wie entstand Anfang der 1990er Jahre Ihre Zusammenarbeit mit Sasha Waltz?

*Takako Suzuki* Ich komme ursprünglich aus Japan, aus Tokio. Dort habe ich begonnen zu tanzen, bei der Butoh-Tänzerin Anzu Furukawa, die selbst auch eine enge Verbindung nach Europa hatte und am Ende ihrer Karriere in Braunschweig an der *Hochschule für Bildende Künste* gelehrt hat. Sie war auch diejenige, die mich am Anfang nach Deutschland gebracht hat.

Seitdem habe ich mich sehr intensiv mit der Verbindung deutscher und japanischer Ausdruckstänzer:innen beschäftigt, die sich seit den 1990er-Jahren ergeben haben. Der sehr bekannte Butoh-Tänzer Kazuo Ono war bereits in dieser Zeit in Berlin, hat in Kreuzberg gelehrt und dort mit Mary Wigmann zusammengearbeitet, und damals bereits deutschen Ausdruckstanz mit Butoh verknüpft. Kazuo Ono studierte ab 1933 bei Baku Ishii, Takaya Eguchi und Misako Miya, die alle Schüler:innen von Wigmann waren. Für mich ist es sehr interessant, dass ich zufällig in Tokyo mit Butoh in Berührung gekommen bin und mich die Nähe zum deutschen Ausdruckstanz und die weitere Entwicklung im japanischen Butoh letztendlich nach Deutschland geführt hat. Wobei sich Butoh auch in Europa und Amerika in der Folgezeit schneller und intensiver weiterentwickelt hat als in Japan.

Ende der 1950er-Jahre lernte Kazuo Ono Tatsumi Hijikata kennen und Ohnos Tanz erreichte einen entscheidenden Wendepunkt. Ihr Treffen schuf einen Stil, der als »Butoh« bekannt ist und im Ausland auch als „Butoh“ bekannt ist. Es war ein Wandel vom modernen Tanz, der stark vom Westen beeinflusst war, hin zum körperlichen Ausdruck, der sich mit den inneren Problemen des japanischen Volkes befasste. Kazuo Ono tanzte Solo und Tatsumi Hijikata führte Regie bei »Admiring La Argentina«, das 1977 uraufgeführt wurde. Dieses Werk ist Ohnos eigenes repräsentatives Werk und es ist auch ein repräsentatives Werk des Butoh.

Die Arbeit von Tatsumi Hijikata habe ich allerdings zu seinen Lebzeiten nie gesehen, weil ich bis dahin noch gar nicht mit Butoh in Berührung gekommen war, denn ich selbst war zu dieser Zeit gerade erst mit der Schule fertig. Anknüpfend an diese ersten Entwicklungen in den 30er und 50er-Jahren haben sich dann die zweite und dritte Generation von Butoh-Tänzer:innen angeschlossen; meine Lehrerin Anzu Furukawa, zum Beispiel, war eine Butoh-Tänzerin der dritten Generation. Aber die Situation in Japan war damals so, dass die Regierung und Kulturpolitik underground- und zeitgenössische Entwicklungen im Tanz und in den Künsten insgesamt nicht gerne unterstützt hat, sondern traditionelle Kunstformen förderte. Heute, etwa in den letzten zwanzig Jahren, ist das anders, aber damals gab es das nicht und die großen Talente sind daher nach Europa oder nach Amerika ausgewandert. Von vielen meiner Kolleg:innen von meiner Lehrerin, wie zum Beispiel Carlotta Ikeda und Ko Moruboschi, die ich nur vom Hörensagen kannte, habe ich dann erst Anfang der 1990er-Jahre, als ich nach Europa kam, Aufführungen gesehen, die weiterentwickelte, eigene Formen gezeigt haben.

*Katharina Voigt* Das ist ja sehr interessant, wie Sie diese intensive Verknüpfung des Ausdruckstanzes in Japan und in Deutschland beschreiben und wie stark sich das japanische Butoh nach dem

zweiten Weltkrieg in Europa und Amerika weiterentwickelt hat. Aber auch der Ausdruckstanz in Europa – und konkret in Deutschland – hat sich ja ebenfalls sehr intensiv verändert. Wie haben Sie diese Entwicklung erlebt?

TS Ja, das stimmt. Da hat es eine extreme Entwicklung gegeben. Besonders nach der Bewegung von Pina Bausch, denn ihre Arbeit ist sehr wichtig für uns alle. Das hat auch mich sehr stark beeinflusst. Meine Lehrerin Anzu Furukawa war immer wieder ins *Künstlerhaus Bethanien* in Berlin eingeladen, um dort Workshops zu geben. Zum ersten Mal Ende der 1970er Jahre und seitdem dann jedes Jahr. Daher kannte sie auch Pinas Arbeit sehr gut und war mit den Entwicklungen im Tanz in Deutschland vertraut. Und auch ihre eigene Arbeit wurde durch diese Erfahrungen beeinflusst. Und das zu einer Zeit, in der allgemein der Tanz und das Leben in Japan noch sehr traditionell waren. Die Arbeitsbeziehungen im Studio waren sehr hierarchisch und vieles war ganz intensiv von Traditionen und vorgegebenen Verhaltensweisen durchzogen.

Das war im zeitgenössischen Tanz in Europa ganz anders und ich habe bei Anzu Furukawa erlebt, wie stark sie die Einflüsse von Pina Bausch aufgegriffen und in den Kontext der japanischen Kultur übertragen hat. Auch sie hat dann mit Alltagsmaterialien und -objekten gearbeitet, Bewegungen des Alltags beobachtet und im Tanz aufgegriffen. Das fand ich sehr interessant. Zumal ich mir mit den traditionellen Vorstellungen der Tanzausbildung und des Tanzes in Japan insofern schwergetan habe, weil ich selbst an einem ganz anderen Punkt stand: Ich hatte viele Interessen auch über den Tanz hinaus, ich hatte zuvor Modedesign studiert und war daher sehr daran interessiert den Tanz auch mit anderen gestalterischen Disziplinen in Beziehung zu bringen. Und ich war in meinem beruflichen Leben als Designerin so selbständig und eigensinnig, dass es mir schwergefallen ist, mich in der Tanzausbildung dann in diese hierarchischen Strukturen einzufügen.

Diese Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Leben im Tanz und das Beobachten alltäglicher Situationen, um sie im Tanz aufzugreifen, das hat mich sehr inspiriert.

KV Vielleicht können wir hier direkt auf die frühen Arbeiten von Sasha Waltz zu sprechen kommen, die ja ebenfalls sehr nah an Situationen des Alltags angelehnt sind, diese aufgreifen und übersetzen.

TS Ja, das war in Sashas frühen Arbeiten sehr präsent. Sie hat sehr viele Aspekte aus dem Alltag aufgegriffen. Zum Beispiel in »*Travelogue I – Twenty to eight*« kocht am Ende des Stücks eine Tänzerin auf der Bühne hinter der Wand Espresso. Den Duft des Kaffees konnte man bis ins Publikum riechen. Ich fand das eine fantastische Idee, während des Stücks Kaffee zu kochen und ein Bewusstsein dafür zu haben, dass die Situationen des Alltags nicht nur in bestimmten Objekten liegen oder in Bewegungen und Gesten, sondern auch im Geruch und Geschmack oder dem Geräusch des kochenden Kaffees. Das hat mich damals sehr beeindruckt und ich hatte den Eindruck mit Sasha eine Künstlerin kennengelernt zu haben, die eine sehr besondere Art hat zu beobachten und ihre Wahrnehmungen in die künstlerische Arbeit zu überführen.

Sashas Arbeit und auch die Art und Weise, wie sie mit den Tänzer:innen und anderen Künstler:innen zusammengearbeitet hat, das hatte ich so vorher nie erlebt. Und vieles von dem, was sie entwickelt hat, war damals auch insgesamt im Tanz neu. Auch wenn das noch nicht all zu lange her ist, war es eine sehr andere Zeit und viele Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz, die wir heute für selbstverständlich halten, haben damals überhaupt erst begonnen.

## ALLTAGSRÄUME

Ich habe Sasha kennengelernt, als sie Anfang der 1990er-Jahre eine Morning Class in einem Studio in Berlin gegeben hat. Zu dieser Zeit hat Lyndi Annis, eine amerikanische Künstlerin, an drei verschiedenen Orten in Berlin die site-specific Performance »*Paternoster-Trilogy*« realisiert. 1992 fand das letzte dieser Projekte im Paternoster des Rathaus Schöneberg statt und hier sollte ein zweistündiges Programm den Paternoster durchgehend bespielen. Sasha hat hier das tänzerische Konzept entwickelt und brauchte damals für die zehn Kabinen des Paternoster in Schöne-

berg zehn Tänzer:innen, die jeweils eine Kabine bespielen. Für dieses Projekt hat sie mich dann als eine der Tänzer:innen angefragt. Und wenngleich das nicht ihr Projekt war, sondern sie innerhalb dieses Projekts von Lyndi Annis dafür verantwortlich war die Tänzer:innen zu finden, habe ich doch bereits in diesem Projekt sehr viel Einblick bekommen, wie Sasha arbeitet. Wir haben uns in dieser kleinen Räumlichkeit, die das Gebäude durchwandert, kennengelernt und ich habe dort bereits gemerkt, wie Sasha mit dem Raum und der Architektur arbeitet.

Das war ein sehr besonderer Probenprozess: Einerseits, weil wir nur eine Woche Zeit hatten, um alles zu entwickeln und andererseits, weil der Paternoster permanent in Bewegung war und wir natürlich einen Weg finden mussten, um dennoch mit Sasha zusammen gut zu kommunizieren. Wir haben das schließlich so gelöst, dass wir Tänzer:innen alle in unseren Kabinen waren und Sasha auf einem Geschoss stand. Aber entsprechend hat sie auch immer nur eine sehr kurze Sequenz von dem gesehen, was wir in dem Paternoster entwickelt haben. Und das hieß eben auch, dass wir mit jedem Thema, das wir erarbeitet haben, in einem Durchlauf des Paternosters überhaupt nur zweimal für einen sehr kurzen Moment die Chance hatten, ihr unsere Ideen und das, was wir entwickelt hatten zu zeigen. Und in dieser kurzen Zeit hat sie dann entschieden, was ihr gefällt und was nicht. Das war ein sehr verrückter Prozess, aber so hat unsere Zusammenarbeit begonnen.

Als nächstes habe ich dann gemeinsam mit Sasha »*Travelogue I – Twenty to eight*« gemacht. Da war es so, dass es einige der Duette bereits aus der vorherigen Arbeit im *Künstlerhaus Bethanien* gab, die dort zu der Zeit entstanden sind, als Sasha dort *Artist in Residence* war. Das war der Grundstein des Stücks. Alles Weitere haben wir dann im Probenprozess entwickelt. Aber die Bezüge zur vorherigen Arbeit im *Künstlerhaus Bethanien* sind sehr konkret: der Tisch oder der Kühlschrank sind die gleichen wie in Bethanien. Und auch insgesamt war die Arbeit im *Künstlerhaus Bethanien* für Sasha bereits die Vorbereitung auf das Stück. Sie hat hier mit unterschiedlichen Gruppen von Tänzer:innen zusammengearbeitet, um bereits Tänzer:innen für das nachfolgende Stück zu suchen. Nasser Martin-Gousset und ich waren hier gemeinsam mit Sasha ein Trio und das hat sich auch im weiteren Prozess so fortgesetzt. Später kamen noch zwei weitere Tänzer:innen dazu.

Im weiteren Prozess haben wir dann viel daran gearbeitet wie wir mit dem Tisch, dem Stuhl oder dem Kühlschrank, mit Objekten des Alltags, umgehen können. Ich hatte auch eine sehr konkrete Erinnerung meiner Kindheit, die wir im Prozess aufgegriffen haben: Als ich klein war, hat meine Mutter viele unserer Kleider genäht. Sie saß oft mit der Nähmaschine am Tisch und ich erinnere mich an viele Gespräche mit ihr, die wir geführt haben, während sie nähte. Das habe ich Sasha damals erzählt und so ist einerseits die Idee für das Kostüm im Stück entstanden und andererseits die Szene, in der ich Nähe und Sasha tanzt, in einem schwarzen Kleid.

Im Spätsommer 1993 haben wir die konkrete Arbeit an »*Travelogue I – Twenty to eight*« begonnen, aber zuvor haben wir im Mai noch im Hackeschen Markt das Projekt »*Bungalow*« erarbeitet und dort bereits Duo-Sequenzen von Sasha und mir für »*Travelogue I – Twenty to eight*« entwickelt. Wir hatten dort einen Raum, in dem wir gearbeitet haben. Und auch in diesem Stück sind es wieder sehr konkrete Elemente aus dem Raum, die wir dann später im Stück beibehalten haben. Barbara Steppe, die das Bühnenbild für die gesamte »*Travelogue*«-Trilogie gemacht hat, hat zum Beispiel die Türen aus diesem Raum im Hackeschen Hof für das Bühnenbild eins zu eins nachgebaut, wie sie vor Ort waren. Auch die Anordnung im Raum war genau gleich und sogar die Türfenster, die nicht verglast waren.

**KV** Das heißt, es kommen im Stück dann wirklich nachgebaute Raumfragmente und Elemente aus den Räumen der vorangegangenen Arbeiten zusammen. Gab es das häufiger, dass bestimmte Elemente oder Bewegungen aus den konkreten Räumen auf die Bühne kamen?

**TS** Ja, absolut. Denn wenn zum Beispiel die Türen in diesem Fall andersrum aufgegangen wären, dann hätten wir ganz andere Bewegungsfolgen entwickelt. Und ja, das gab es auch in anderen Arbeiten. Was mich daran fasziniert hat, war dass sie die Originalgröße im Bühnenbild übernommen hat. Das war für mich damals neu.

*KV* Das setzt natürlich auch einen bestimmten Aufführungskontext voraus: Denn das funktioniert natürlich gut, wenn das Publikum nah an der Bühne ist und somit auch die Details dieser Elemente wahrnehmen kann. Bei einem größeren Aufführungsraum ist das natürlich etwas ganz anderes ... Sasha Waltz sagte mir im Gespräch, dass es für sie eine große Veränderung war, dann im weiteren Verlauf ihrer Tätigkeit in immer größeren Räumen aufzuführen und dementsprechend auch mit größeren Bühnenbildern zu arbeiten, da dort der vertraute Alltagsmaßstab nicht mehr funktioniert hat.

*TS* Ja, das stimmt. Die Dimension der Räume hat sich im Laufe der Zeit stark verändert; sie sind abstrakter und großmaßstäblicher geworden. Das war bei der »*Travelogue-Trilogie*« noch ganz anders, wo alle Räume und Möbel aus dem Alltag waren.

*KV* Wie sind Sie denn mit dem Bewegungsmaterial umgegangen? Inwiefern stand das choreografische Material mit den Räumlichkeiten und Objekten in Beziehung?

*TS* Wir haben die Choreografie durch Improvisationen entwickelt und dann festgelegt. Bei »*Travelogue I – Twenty to eight*« fand ich sehr interessant, wie wir die Bewegungen aus den Elementen im Raum entwickelt haben: Da gab es das Bett, den Tisch, den Stuhl, den Kühlschrank, die Türen und aus deren Maßen und der Improvisation mit diesen Elementen haben sich dann natürliche Bewegungen ergeben. Einerseits, weil wir die Alltagsbewegungen aufgegriffen haben, die wir mit diesen Möbeln verbinden, andererseits, weil diese ganz konkreten Objekte in unsere Improvisationen eingeflossen sind. Wäre der Kühlschrank höher oder niedriger gewesen, wären der Tisch oder der Stuhl andere gewesen, hätten wir auch in der Improvisation andere Sachen entwickelt und wären anders mit diesen Objekten umgegangen. Die Maße der Möbel und auch die Anordnung der Gegenstände im Raum fand ich hier sehr wichtig.

## SINNLICHKEIT

Die Anordnung der Objekte im Raum war schon sehr früh im Prozess gesetzt. Und auch das Thema von Innen- und Außenraum, das wir dann mit dem Öffnen und Schließen der Türen aufgegriffen haben, hatten wir bereits im *Künstlerhaus Bethanien* entwickelt. Das gilt für viele der Themen aus dem Stück, dass wir sie in Bethanien bereits angelegt haben und dann im weiteren Prozess für das Stück weiterentwickelt. Dieser Wechsel zwischen Drinnen und Draußen hat sich wirklich aus der Raumsituation in Bethanien ergeben, wo wir Teile der Performance im Raum und andere Teile im Flur verortet haben. Im *Künstlerhaus Bethanien* war der Bezug zwischen den Räumen viel unmittelbarer. Hier hatten wir es so inszeniert, dass während der Präsentation eine Person die Tür aufgemacht hat und der Blick in den Flur freigegeben wurde, wo ich bereits an der Nähmaschine saß. Diese Beziehung zwischen unterschiedlichen Räumen haben wir im Stück dann nicht mehr so eindeutig gemacht. Aber ich glaube, dass diese Idee des hinter einer Barriere versteckten Raumes oder der Erweiterung des einen Raumes in den anderen hinein auch darin zum Ausdruck kommt, dass Sasha wollte, dass jemand hinter der Bühne Espresso kocht und man das im ganzen Raum riecht. Diese Beziehung zwischen unterschiedlichen Räumen haben wir eher im zweiten und dritten Teil der Trilogie deutlich aufgegriffen.

*KV* Das finde ich sehr interessant, wie Sie diese sinnliche Erweiterung des Raumes beschreiben. Denn ich habe mich oft gefragt, wann diese sehr sinnliche Auseinandersetzung mit dem Raum – wie ich sie beispielsweise in den Dialoge-Projekten in den öffentlichen Räumen der Museen und anderen Kulturbauten erlebe – ihren Anfang genommen hat und ob sie bereits in der Auseinandersetzung mit den eher alltäglichen Räumen der Angangszeit bestand.

*TS* Ja, diesen sinnlichen Zugang zum Raum gab es schon immer. Aber es ist natürlich etwas ganz anderes ein Bühnenstück zu sehen oder eines der Dialoge-Projekte. Bei den »*Dialogen*« im Museum wird das Publikum ebenfalls Teil des Raums; das ist eine ganz andere Situation als die

strikte Trennung von Bühne und Publikum. Das besondere an den »*Dialogen*« ist, dass sich die Publikumsgruppen jeweils über den Raum bewusstwerden.

Und dann gibt es manchmal Situationen, das erinnere ich zum Beispiel aus dem *Jüdischen Museum*, dem *Neuen Museum* oder der *Elbphilharmonie*, dass ich auch die Gelegenheit hatte mit der Publikumsposition zu spielen. Das ist ja etwas, das man nicht bis ins letzte Detail planen und vorhersehen kann, weil das Publikum manchmal genau da steht, wo ich eigentlich stehen sollte, und damit muss man natürlich umgehen und damit kann man auch spielen.

*KV* Kann man sagen, dass es bei den Dialoge-Projekten nicht nur um den Raum an sich geht, sondern vielmehr um den Raum mit den Menschen, die sich darin bewegen und ihn wahrnehmen?

*TS* Ja, das ist so. Und die verschiedenen Publikumsgruppen gehen auch sehr unterschiedlich mit dem Raum um. Manche stehen nur in einer Ecke, andere bewegen sich durch den gesamten Raum. Das ist nicht vorhersehbar, sondern wir müssen sehr spontan darauf reagieren und damit spielen. Das ist ein sehr lebendiger Prozess. Ich fand das immer sehr interessant zu erleben, wie die Menschen in dem Moment mit dem Raum umgehen. Auch wie sich das Publikum als Gruppe zusammenfindet, ist für mich spannend zu beobachten; der Impuls sich weiterzubewegen oder die Richtung im Raum zu wechseln folgt ja nicht einem Kommando, sondern aus der Publikumsgruppe heraus entsteht eine gemeinsame Entscheidung.

Das ist auch etwas, das sich erst im Laufe der Zeit entwickelt hat, dass das Publikum nicht mehr an einer festen Position verortet war und von dort eine vorgegebene Perspektive auf die Bühne hatte, sondern sich frei im Raum bewegen konnte: Dieses Freiraumkonzept hat Sasha mit »*Dialoge '99/I – Sophiensæle*« begonnen und dann mit »*Dialoge '99/II – Jüdisches Museum*« weiter präzisiert, die ja beide Recherchen zu »*Körper*« waren. In dieser Zeit war Sasha auch schon viel klarer in dem, wie sie mit dieser größeren Gruppe – mit mehr Tänzer:innen aber auch mit einem größeren Publikum – arbeiten wollte, als das noch bei »*Bungalow*« und der »*Travelogue-Trilogie*« war, wo wir sehr vieles gemeinsam in der Gruppe entschieden haben. Diese Freiheit der frühen Anfänge gab es in dieser Form im *Jüdischen Museum* nicht mehr. Da war viel mehr vorgegeben.

*KV* Hat das auch damit zu tun, dass die Räume des *Jüdischen Museums* sehr speziell sind und dadurch vielleicht auch bereits einiges vorgeben? Diese besondere Architektursprache und die thematische Prägung des Ortes stelle ich mir als eine wesentlich stärkere Rahmung vor als die eher alltäglichen Räume der bisherigen Kontexte.

*TS* Das war ein ganz anderer Prozess: Die Gruppe war größer, auch die Architektur war natürlich viel größer und anspruchsvoller als alles, was wir bis dahin gemacht hatten und die Zeit, die wir in den Räumen des Museums zur Verfügung hatte, war begrenzt. Deshalb haben wir zu einigen der Themen bereits vorher in den *Sophiensælen* gearbeitet und dort bereits einige Sequenzen für das *Jüdische Museum* ausprobiert, aber natürlich gab es auch vieles, das wir noch einmal völlig neu entwickeln oder umstellen mussten, weil es in den Räumen des *Jüdischen Museum* ganz anders wirkte oder sich dort neue Themen ergaben, die Sasha aufgreifen wollte.

Für mich war das eine sehr interessante Erfahrung, zu spüren, wie manches, was in den Räumen der *Sophiensælen* gut passte, im *Jüdischen Museum* gar nicht passte. Diesen Unterschied zu erfahren, fand ich sehr eindrucksvoll.

*KV* Waren das eher konzeptionell-choreographische oder dramaturgische Entscheidungen, was passt oder was nicht, oder haben Sie das selbst physisch beim Machen gespürt?

*TS* Wenn man in beiden Projekten dabei war, hat man das verstanden – körperlich und auch logisch. Ich konnte dann nachvollziehen und spüren, dass es nicht passt. Sasha hatte zum Beispiel für eine Raumecke im Theatersaal in den *Sophiensælen* etwas entwickelt, das sie dann auch ins *Jüdische Museum* überführt hat, das sie dort aber ganz anders in den Raum gebracht hat. Im

*Jüdischen Museum* war das gleiche Thema dann in den Vitrinen. Das war ein ganz anderer Raum. In den *Sophiensælen* war es dieser dreieckige Raum der Ecke, die Vitrinen waren da ganz anders, hatten natürlich keinen dreieckigen Grundriss, waren dafür jedoch räumlich viel begrenzter. Und dafür mussten wir dann natürlich die Choreografie anpassen. Weniger Menschen, eine andere Konstellation, zum Teil andere Bewegungsabläufe und so weiter. Ich fand diesen schmalen, dreieckigen Raum viel spannender, weil er eine ganz andere Enge und Dichte erzeugt hat. Die gleiche Choreografie auf engstem Raum beieinander und miteinander verschlungen, hat natürlich eine ganz andere Qualität, als wenn der Raum weiter wird und die Bewegungen nicht so eng ineinandergreifen.

**KV** Das finde ich sehr spannend, wie Sie das beschreiben. Denn wenn ich diese Arbeiten von Sasha Waltz anschau – besonders die Dialoge-Projekte, aber auch einige der Bühnenstücke – habe ich den Eindruck, dass die Art und Weise wie die Architekturen auf die Körper einwirken oder wie sich die Körper zum Raum verhalten, sicher im Tanz physisch und sinnlich erlebbar sind. Das ist wahrscheinlich genau eine dieser Situationen, die Sie beschreiben, bei der das Einwirken der Architektur sehr physisch spürbar wird und an die eigene Substanz geht.

Ist das oft so? Also gibt es auch andere Momente, wo Sie sagen würden, dass das wirklich eine körperliche Erfahrung ist, mit der Architektur in Dialog zu treten?

**TS** Ja, das gibt es oft. Ich kann mich an einige Situationen erinnern, in denen ich die Architektur sehr physisch erlebt habe. In »*Körper*« gibt es zum Beispiel eine Frauenszene – und ich bin eine dieser Frauen – mit einem langen Kopfschmuck, der mit Glocken besetzt ist auf die Bühne kommen. Diese Sequenz ist ursprünglich im »Voids«, diesem sehr hohen Raum im *Jüdischen Museum*, entstanden. Das war eine sehr herausfordernde Arbeit, weil der Raum so speziell ist und es uns schwer gefallen ist dafür passende Bewegungen zu finden. Wir hatten nur eine begrenzte Probenzeit in den Räumen des Museums, der Druck zu produzieren und Lösungen zu finden war also extrem hoch und mit diesem Druck ist es uns natürlich umso schwerer gefallen uns die Freiräume für die Improvisation zuzugestehen und ein Thema für diesen Raum in Ruhe entstehen zu lassen.

Sashas Anliegen für diesen Raum war es, dass wir in diesem Raum nur Frauen waren. Und dann gab es eine Probe, bei der ich den Eindruck hatte, dass die gesamte Situation eine sehr drückende Atmosphäre hatte – der Zeitdruck, die Suche nach einem Thema für den Raum, auch die Arbeit in dieser insgesamt herausfordernden Architektur. Das wollte ich aufbrechen.

Ich habe nach einer Möglichkeit gesucht, um das aufzulösen und mit mehr Leichtigkeit mit dem Raum umzugehen. Und dann habe ich in den rohen Betonwänden einen Spalt entdeckt, der gerade tief genug war, dass ich mit den Fingerspitzen hineingreifen konnte. Für mich war er genau auf Schulterhöhe – also eigentlich ein kleines bisschen höher, sodass ich auf Zehenspitzen gehen musste. Also habe ich angefangen damit zu spielen: Ich habe die Arme ausgebreitet, in diesen Schlitz hineingegriffen, habe meine Bewegung auf diesen Schlitz bezogen, bin dieser Linie gefolgt, habe diese Position dann in den Raum gebracht. Dann fingen vier weitere Tänzerinnen an, mir zu folgen und ebenfalls mit dieser Linie der Fuge zu arbeiten, sich davon lösen, wieder zurückkommen, und so weiter. Das sind Themen, die aus dieser Improvisation entstanden sind, die wir dann im »Voids« gemacht haben und die wir dann auch in »*Körper*« übernommen haben.

In dieser ersten Improvisation habe ich dann plötzlich bemerkt, hier entsteht was. Es kamen so viele Elemente auf, mit der Wand zu spielen. Der Druck, den wir alle vorher empfunden hatten, fiel ab und wir waren total frei. Ich habe gemerkt, dass jeder gerne mitmacht und Freude daran hat, diese Themen aus dem Raum aufzugreifen. Das war sehr kreativ, sehr leicht und als wir einmal diesen Zugang gefunden hatten, hat es sich wie von selbst aus dem Raum heraus entwickelt.

Und auch heute noch, wenn wir diese Frauen-Szene in »*Körper*« tanzen, höre und empfinde ich noch heute den Original-Raum, das »Voids« im *Jüdischen Museum*. Das ist sehr stark. Der Klang, den die Luft in diesem Raum erzeugt hat und der auch in »*Körper*« vorkommt, die Spannung, die dieser Raum hat, der Körper im Verhältnis zum Raum, das alles kann ich noch heute in dieser Szene spüren und mir darin den Originalraum vergegenwärtigen.



*KV* Man merkt der Szene wirklich auch als Betrachter:in an, dass sie einen sehr intensiven Bezug zum Raum hat. Umso spannender finde ich jetzt zu hören, dass diese Szene im Ursprung aus einem so kleinen räumlichen Moment wie diesem Spalt, dieser Fuge entstanden ist.

*TS* Ja, das ist so. Auch die Szene selbst in »Körper« hat eine sehr intensive Beziehung zum Raum. Das ist für uns eine große Herausforderung, wenn wir das Stück in ganz unterschiedlichen Theaterräumen überall auf der Welt aufführen und jedes Mal entsprechend für diese Räume anpassen müssen. Denn die Originalszene war natürlich für diesen besonderen U-förmigen Bühnenraum der *Schaubühne* entwickelt. Aber diese Situation gibt es so natürlich nirgendwo sonst, so dass wir immer Kompromisse machen müssen. Mit diesen oft sehr anderen Räumen umgehen zu müssen, heißt natürlich auch immer wieder mit neuen Proportionen und einem anderen Raumempfinden konfrontiert zu sein.

Was da jedoch hilft, um sich in die Originalsituation zurückzusetzen, ist der Sound der Luft, der auch in der Szene in »Körper« genau so ist, wie er im ›Voids‹ im *Jüdischen Museum* war. Und wir reagieren natürlich mit der Bewegung auch auf die Raumkontur, behalten die U-Form bei, auch wenn der Bühnenraum viereckig ist, kehren zu diesem Gefühl von Weite aus dem Ursprungsraum zurück, auch wenn die Bühne vielleicht kleiner und beengter ist. Aber was mich daran vor allem beeindruckt, ist dass die Ursprungsarbeit in dem Raum so stark war, dass wir heute noch diese Qualität nachvollziehen können.

*KV* So wie Sie das beschreiben, klingt es so, als könnten Sie wirklich heute noch zu dieser ursprünglichen Erfahrung zurückkehren, als würden Sie auch in der Bühnenszene eigentlich den Ursprungsraum des ›Voids‹ erleben.

*TS* Ja, das ist wirklich so. Wenn wir in dieser Szene sind, haben wir eine ganz direkte Verbindung zum ursprünglichen Raum. Das finde ich sehr stark. Schon die Erfahrung des ›Voids‹ fand ich wahnsinnig stark. Und dass diese Qualität bis heute in der »Körper«-Szene fortlebt, das finde ich wirklich toll. Momente, in denen sich eine Erfahrung aus einer Architektur so weit fortsetzt und so intensiv bleibt, erfahre ich nur sehr selten. Aber in dieser Szene in »Körper« ist das wirklich sehr stark. Für mich heißt das auch, dass der Originalraum wirklich eine sehr starke Präsenz hatte, dass die Erfahrung, die wir dort gemacht haben, so lange fortbestehen kann.

*KV* Ich denke das ist insgesamt eine Besonderheit der Räume des *Jüdischen Museums*, dass sie so extrem auf den Körper wirken. Für mich ist das eine der wenigen Architekturen, wo sich mir die körperliche Erfahrung dieser Räume bereits seit einem ersten Besuch, der über zehn Jahre zurückliegt, in meinen Körper eingeschrieben haben. Empfindungen von Räumen, die beengend wirken, ja bedrückend, andere die weit wirken, diffus, und Orientierungslosigkeit oder gar Schwindel hervorrufen.

*TS* Als ich zum ersten Mal durch diese Räume gegangen bin – zu Beginn der Proben also, noch bevor die Exponate und Ausstellungsobjekte in die Räume kamen – war ich müde, wirklich körperlich erschöpft, weil die Architektur so präsent ist. Das ist natürlich Teil des Konzepts dieser Architektur. Aber trotzdem war ich damals fast schockiert, weil ich nicht damit gerechnet hatte, dass Architektur so unmittelbar und so intensiv auf meinen Körper einwirken würde. Und mit dem Wissen, was Sasha und wir mit diesen Räumen und diesen Themen vorhatten zu erarbeiten, wusste ich auch, dass das eine extreme Herausforderung werden würde. Ich habe viel Druck gespürt.

*KV* Auch für den Prozess stelle ich es mir anstrengend vor, permanent in so fordernden und mit so fordernden Räumen konfrontiert zu sein.

*TS* Ja, das war es, sehr anstrengend. Die Wirkung der Räume, aber auch die Komplexität dieser Architektur, die Raumzusammenhänge, und die Herausforderung in diesem Gebäude die Orientierung zu behalten.

Ich erinnere eine Situation, wo ich während einer der Aufführungen aus Versehen in einem dieser Räume eingesperrt war. Es gab eine Szene, wo ich einen Teil meines Kostüms in einem der Sperrräume ablegen sollte und eigentlich direkt wieder hätte aus diesem hinausgehen sollen. Aber hinter mir fiel die Tür ins Schloss, die man nur von außen öffnen konnte und ich kam nicht mehr hinaus, bis eine Kostüm-Mitarbeiterin mein Klopfen gehört hat. Eigentlich keine besondere Situation; ein ganz alltägliches Missgeschick. Aber in dieser Architektur und dieser Art von Räumlichkeit hat es plötzlich etwas Beängstigendes und Bedrohendes, plötzlich nicht mehr herauszukommen. Und die Panik und Aufregung, die ich in diesem Moment gefühlt habe, passten sehr gut zu dieser Architektur. An dem Tag konnte ich sehr gut spielen, weil ich so angespannt war und so alarmiert. Aber irgendwie hat das sehr gut zu diesen Räumen gepasst.

Dadurch dass es unmittelbar aus dieser Erfahrung heraus entstanden ist, ist »Körper« wirklich ein Stück mit sehr starker architektonischer Präsenz oder Dominanz, in dem ich auch bis heute noch im Tanz die Empfindungen aus der ursprünglichen Architektur miterlebe. Das Interessante ist hier für mich, dass es natürlich Teile der räumlichen Erfahrung aus der Arbeit des Dialoge-Projekts im *Jüdischen Museum* auch auf der Bühne gibt, aber der Bühnenraum ist natürlich viel kleiner als die eigentliche Architektur. In »*Travelogue I – Twenty to eight*« war das ganz anders; da gab es die Originaltüren eins zu eins auf der Bühne, da musste ich nicht die Originalräume denken. Bei »Körper« sind die Originalräume nicht da, da muss ich sie denken.

KV Das ist sehr interessant, wie Sie diesen Übersetzungsprozess zwischen architektonischem Raum als Originalraum im Dialoge-Projekt und der dann daraus weiterentwickelten Bühnensituation im Stück beschreiben.

TS Ja, in »*Travelogue I – Twenty to eight*« nehme ich nicht die Originalräume in meiner Erfahrung oder Vorstellung mit, weil die Originalräume tatsächlich mitgekommen sind. In »Körper« sind sie das nicht und hier ist es an mir, die Beziehung herzustellen und bei der Erfahrung der Originalräume zu bleiben und sie in die Szene einzubringen.

Das zweite führt dazu, dass die Erfahrungen und die Möglichkeiten für die weitere Arbeit mit der eigentlich erlebten Raumerfahrung viel reicher werden, wenn man den erfahrenen Raum mitnimmt und nicht Elemente des Raums ganz konkret eins zu eins nachbaut.

KV Hier kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, den ich bemerkenswert finde: Denn es ist ja nicht der gesamte erfahrene Raum, den Sie mitnehmen, sondern es findet eine Auswahl statt und Sie beziehen sich auf bestimmte Aspekte oder Empfindungen. Was von den Räumen bleibt, sind also nicht die Räume oder die Architekturen als Ganzheit, sondern vielmehr Erinnerungsstücke, Souvenirs, Fragmente die aus dem Originalkontext herausgelöst und auf die Bühne überführt werden.

Ich fand es in der Betrachtung der einzelnen Dialoge-Projekte und Stücke interessant zu sehen, dass auch das Bewegungsmaterial von einem Ort zum anderen übernommen wird und auch hier vieles aus den Dialogen mitkommt auf die Bühne. Aber dass dieses Material natürlich in der Abstraktion des Bühnenraums ganz zwangsläufig wiederum eine andere Qualität entfaltet als in den in-situ Projekten. Wenn ich manchmal bestimmte Sequenzen wiedererkannt habe, war ich stets überrascht zu spüren, wie unterschiedlich ich diese in einem Dialoge-Projekt oder in einem Bühnenstück empfinde.

TS Ich fand es in Bezug auf den Raum auch sehr interessant mich zu fragen, welche Erfahrungen mache ich, dank Sasha und dadurch, dass ihre Stücke fast überall auf der Welt an ganz verschiedenen Orten aufgeführt werden. Und weiter, mit dieser Sensibilisierung für den Raum; wie erlebe ich es, die gleiche Choreografie in ganz verschiedenen Räumen und an unterschiedlichen Orten zu tanzen? Egal wo auf der Welt wir zum Beispiel »Körper« aufführen nehmen wir stets diesen ursprünglichen Raum im *Jüdischen Museum* in unserer Erfahrung mit.

*KV* Ja, das kann ich mir vorstellen. Und ich würde sogar so weit gehen, dass ich den Eindruck habe, dass sich genau diese Empfindung und dieses Zurückkehren zu der eigentlichen Ursprungserfahrung auch dem Publikum vermitteln, weil es dem Tanz eine Authentizität und Sinnlichkeit gibt, die man spüren kann. Diese Präsenz des Raumes kommt da im Tanz zum Ausdruck.

*TS* Ja, das ist so. Wenn wir als Tänzer:innen an einen Ort kommen, dann ist es generell so, dass wir diesen Raum sehr schnell erfassen und begreifen müssen, damit wir die Kontrolle über diesen Raum haben und wissen, wie wir mit ihm umgehen müssen. Denn sonst kommen wir im Tanz nicht gegen den Raum an. Jedes Stück muss an den Raum angepasst werden, denn jeder Raum ist anders und verlangt den Tänzer:innen dadurch etwas anderes ab. Wenn ich mich zurückerinnere an die vielen verschiedenen Räume, dann waren die, in denen wir als Tänzer:innen gewissermaßen gegen den Raum verloren haben, meist keine wirklichen Theaterräume, sondern zum Beispiel umgenutzte Industriehallen.

Mir ist ein Beispiel in Erinnerung, wo wir bei einem Festival in einer riesigen ehemaligen Fabrikhalle aufgetreten sind. Da war die Bühne aus Podesten in den Raum gebaut, aber sie hatte keine wirkliche Fassung; weder durch die Architektur noch durch einen Vorhang. Bei dieser Aufführung ist sehr viel der eigentlichen Konzentration des Stücks verloren gegangen, weil uns besonders zu den Seiten eine Begrenzung oder Fassung fehlte. Während des Tanzens war mir bewusst, dass wir verlieren und dass wir mit dem Tanz nicht dagegen ankommen. An dieses Gefühl erinnere ich mich noch sehr gut.

*KV* Das stelle ich mir sehr schwer vor, während der gesamten Performance gegen dieses Gefühl ankämpfen zu müssen und die zusätzliche Kraft aufbringen zu müssen, um gegen dieses Entgleiten des Raumes anzukommen.

*TS* Ja, absolut, das war es. Es kostet auch sehr viel Energie weiterhin mit den anderen Tänzer:innen in Verbindung zu bleiben und den Fokus zu behalten.

*KV* Das kann ich mir sehr vorstellen, zumal ja gerade im Tanz die periphere Wahrnehmung besonders ausgeprägt und weit ist, sodass es einem umso mehr deutlich wird, wenn der Raum entgleitet oder es besonders viel Kraft kostet mit den anderen Tänzer:innen eng verbunden zu bleiben.

*TS* Ja, das stimmt. Aber trotzdem möchte ich diese Erfahrungen des Gefühls, dass wir nicht gegen den Raum ankommen und verlieren, nicht missen, da sie sehr lehrreich waren. Wenn ich selbst eigene Stücke entwickle denke ich oft daran zurück. Und gerade weil ich darauf angewiesen bin meine Stücke oft an sehr unterschiedliche, manchmal auch wenig taugliche Situationen anzupassen, greife ich oft auf das Wissen aus diesen Erfahrungen zurück. Ich denke, diese Erfahrungen gemacht zu haben und daraus zu lernen, hat mich stark gemacht. Es hat mir gelehrt mich sehr schnell anzupassen und meine Arbeit für die jeweilige Raumsituation zu adaptieren.

*KV* Aber hängt das nicht noch mehr mit den Erfahrungen aus der Arbeit mit den Architekturen im Rahmen der Dialoge-Projekte zusammen als mit den unterschiedlichen Raumerfahrungen verschiedener Aufführungsorte? Ich kann mir sehr gut vorstellen, dass einen diese ortsspezifische Arbeit im Kontext der unterschiedlichen Architekturen mit der Zeit sehr agil macht im Umgang mit dem Raum.

*TS* Da gibt es eine Situation aus den Dialoge-Projekten, die mir da besonders in den Sinn kommt: Bei »*Dialoge 09 – Neues Museum*« habe ich ein Solo im *Sternensaal* getanzt. Das ist der Raum in der obersten Ecke des Gebäudes, ein Raum mit fünfeckigem Grundriss. Dieser Raum hat einen sehr besonderen Klang, ein Echo, das mir sofort auffiel, als ich zum ersten Mal dort war. Das hat bei mir Interesse geweckt, in diesem Raum eine Geschichte zu erzählen. Nachdem ich mich mit der Vergangenheit des Gebäudes beschäftigt hatte und mir bewusst wurde, wie lange die Architektur nach den Bombenschäden des zweiten Weltkriegs als Ruine wie in einem Dornröschenschlaf die Zeit überdauert hat, wurde für mich sehr schnell klar, dass ich das Mär-

chen von Dornröschen erzählen möchte, und zwar auf Japanisch und auf Englisch. Dabei ging es mir um den Nachhall der Geschichte in diesen Räumen und ich habe mich dafür entschieden im Stück nur zu flüstern. Das Flüstern erzeugt natürlich ein ganz anderes Echo als ein klar gesprochenes Wort und das hat mich an diesem Raum sehr interessiert. Als ich die Idee eingebracht habe, war Sasha dem gegenüber sehr offen und hat mich sehr bestärkt.

Für mich war es eine sehr besondere Erfahrung, den bestimmten Charakter eines Raums und damit seine Geschichte, seine Eigenarten und seine Atmosphäre herauszuarbeiten. Dass sich diese unterschiedlichen Ebenen und Charakteristiken der Architektur so verweben, habe ich dort in dieser Weise zum ersten Mal erlebt.

KV Besonders ist ja auch, dass das direkt so klar war.

TS Ja, das war es. Dadurch, dass ich so fasziniert war von diesem Raum und der Geschichte des Ortes, war für mich direkt klar, was ich tun wollte, in welchem Raum und in welcher Weise. Dort war es für mich sehr klar, dass ich mich auf den Raum einlasse, wahrnehme was da ist – wie in diesem Fall das Echo und die besondere Form des Raumes – und dass ich das dann im Tanz aufgreife.

Dank solcher Erfahrungen – genau wahrzunehmen, zu schauen, was der Raum mir vorgibt, seinen Charakter zu verstehen und so weiter – arbeite ich auch anders, wenn ich mit einem bestehenden Stück an einen neuen Ort komme, da ich mir auch dann die Frage stelle, was es braucht, um das Stück in den Raum einzupassen. Das Beispiel aus dem *Neuen Museum* hat mir sehr deutlich gemacht, dass es dabei nicht nur um optische Eindrücke geht, sondern auch um akustische und auch ganz grundsätzlich um den Gesamteindruck, den Charakter und die Atmosphäre eines Ortes.

KV Die akustische Dimension finde ich insofern besonders interessant, als dass daran unmittelbar das Konzept der Resonanzbeziehungen zwischen Architektur und Körper anschließt: Ebenso wie Klänge in Räumen nachhallen, schwingt die Erfahrung des Erlebens im Körper nach und ruft die Resonanz des Körpers hervor.

TS Ja, genau. Dieses Wiederhallen der Resonanz der Erfahrung im Körper ist sehr besonders für mich und ich bin deshalb so dankbar dafür, dass Sasha viele Stücke so lange bewahrt, immer wieder aufführt und am Leben hält. Denn immer wieder zu etwas zurückzukehren, es in verschiedenen Kontexten zu erleben und heute noch Stücke aus der Anfangszeit der Compagnie zu tanzen, ist eine sehr besondere Erfahrung, die viele Tänzer:innen oder Schauspieler:innen gar nicht machen können.

Aber ich merke auch, wie es in Bezug auf die Architektur gewissermaßen taub macht, immer wieder auf dieser zweidimensionalen Fläche der Bühne zu tanzen. Deshalb ist jedes Projekt in der Architektur – wie in den unterschiedlichen Museen, in den Räumen der Compagnie oder in der *Elbphilharmonie* – so wertvoll, denn es bringt uns dazu alle Sinne zu nutzen und durch den Körper wirklich mit diesem Ort in Dialog zu treten. Ich finde das sehr wichtig, dass sich die Künstler:innen, auch wenn sie die Bühne als Plattform haben um sich auszudrücken, auch weiterhin mit anderen Formaten und anderen Orten beschäftigen, um ihre Sinne zu schärfen. Das erleben wir auch im Studio in der gemeinsamen Arbeit, da viele der Mitglieder von *Sasha Waltz & Guests* noch in weiteren Kontexten tanzen: Bei denjenigen, die es gewöhnt sind auf großen Bühnen zu spielen, fällt mir oft auf, dass sie nicht auf die anderen ›hören‹, gerade in der Improvisation. Da sagen wir oft, »hör richtig hin und nimm die anderen wahr. Denn nur weil sich eine Tänzerin oder ein Tänzer nicht mehr aktiv bewegt, ist ihr Part noch nicht zu ende; sie haben noch nicht aufgehört, sie atmen noch«. Dafür fehlt dann die Aufmerksamkeit.

KV Das ist interessant, dass Sie das sagen. Denn ich habe mir oft die Frage gestellt, wie sich das Arbeiten mit Sasha Waltz von der Arbeit mit anderen Choreograf:innen unterscheidet. Und ob es mitunter

nicht eine Herausforderung ist, sich auf diese assoziativen und offenen Prozesse der Improvisationen oder das sinnliche Sich-Einlassen auf die Erfahrung eine besondere Herausforderung darstellt.

TS Ja, das ist wirklich eine Herausforderung, gerade im Wechsel zwischen verschiedenen Projekten mit unterschiedlichen Kooperationen. Und die Arbeit mit Sasha ist diesbezüglich sehr besonders, weil Sasha einen sehr präzisen Umgang mit der Architektur hat.

Mir fällt das besonders in der heutigen Arbeit mit »*Travelogue I – Twenty to eight*« auf: Hier bin ich die Einzige aus der Originalbesetzung, die heute noch im Stück ist und ich bin außerdem *Rehearsal Director*. Ich mache das nur in diesem Stück, dass ich selbst tanze und gleichzeitig *Rehearsal Director* bin, weil es natürlich eine besondere Herausforderung ist, beiden Rollen gleichzeitig und gleichwertig gerecht zu werden.

Das heißt auch, dass ich bei Gastspielen eng mit der Technik zusammenarbeite. Wie vorher bereits auf die Tänzer:innen bezogen beschrieben, fällt mir dann auch dort auf, dass ein Gespür für den Ort und die Erfahrung im Umgang mit der Architektur fehlt. Denn auch hier braucht es eine hohe Sensibilität, um mit dem Raum umzugehen. Da fällt mir oft auf, dass ich sehr kritisch bin und es mir sehr wichtig ist, alles präzise aufeinander abzustimmen. Manchmal frage ich mich, ob ich es zu genau nehme, aber ich weiß jedes Mal, wäre Sasha mit dabei, würde sie alles ganz genau aufeinander abstimmen und die Aufführung sehr präzise in den Raum einpassen.

KV Auch das ist ja eine Frage der Resonanz, wie fein und sensibel ich auf die Dinge reagiere, die um mich herum sind.

Die besondere Sensibilität im Umgang mit der Architektur und das sinnliche Erleben des Körpers und der Räume haben mich zum Tanz geführt. Ich war erschüttert, wie wenig der Körper in der Architekturdiziplin vorkam und wie es möglich war Architektur zu studieren, ohne dass der Körper explizit adressiert wurde. Während meines Architekturstudiums spielte der Körper schlicht keine Rolle. Und als ich dann begonnen habe zu tanzen, war ich verblüfft, wie viel Kenntnis über die Wechselbeziehung von Körper und Raum ich hier fand und wie intensiv das Bewusstsein für das Spüren und Erleben, die Resonanz und die Körperbeziehung zum Raum im Tanz war. Das war für mich der Anlass, das Raum- und Körperwissen des Tanzes zu befragen. Mein Lernen aus dem Tanz hat mich dazu gebracht dem Körper besondere Bedeutung beizumessen und der Frage nachzugehen, wie wir das Wissen und die Sensibilität des Körpers verstärkt in der Architekturdiziplin berücksichtigen können.

Ich finde es so interessant, dass Sie die Bühne als zweidimensional beschreiben; als Fläche, welche die räumliche Wahrnehmung – und insbesondere die sinnliche Erfahrung des Raumes in all seinen Aspekten und Phänomenen – in den Hintergrund treten lässt. Denn gerade das Bewusstsein für die Komplexität der Raumzusammenhänge, der räumlichen Sequenzen und der Abfolgen unterschiedlicher räumlicher Atmosphären, halte ich für eine Besonderheit der in-situ Arbeiten und der sinnlichen Feinheit und Sensibilität der tänzerischen Raumforschung.

TS Aber heißt das, dass Sie mit Ihren Student:innen auch körperlich arbeiten?

KV Ja, ich versuche es. Und ich muss sagen, dass ich in all den Versuchen, den Körper explizit im Kontext der Architekturlehre zu adressieren und mit dem Körper zu arbeiten, immer wieder überrascht wurde. So fiel es den Student:innen – ganz anders als ich im Vorfeld gedacht hatte – oft relativ leicht, sich auf die somatischen Übungen und die Arbeitsweisen, die den Körper aktiv einbeziehen, einzulassen. Was sich allerdings als viel schwieriger erwies, als ich es ursprünglich gedacht hatte, war es mögliche Wege und Methoden für den Transfer dieses Wissens in den Architekturentwurf zu finden.

TS Das ist interessant. Aber trotzdem denke ich, was einmal mit dem Körper verstanden ist, das bleibt einem sehr tief in der eigenen Erfahrung, in der Erinnerung und im ganz persönlichen Wissen verankert. Natürlich, dieses Wissen konkret in der Architektur anzuwenden ist sicher eine besondere Herausforderung. Aber dennoch bleibt diese Erfahrung und das Gefühl natürlich im Körper sehr präsent und macht es vielleicht leichter, dieser konkreten Erfahrung immer wieder nachzuspüren.

KV Ja, das war so, das es eine sehr konkrete Basis dieser Erfahrung gab, auf die die Student:innen im weiteren Prozess immer wieder zurückgreifen konnten. Und es hat uns die Verständigung miteinander erleichtert, weil es den Student:innen leicht fiel zu beschreiben, wie sie diese Erfahrung durch ihre Körper erlebt haben, sodass dadurch auch ein präzisiertes Vokabular für sie zugänglich war, um zu benennen, welchen Eindruck, welche Atmosphäre und Wirkung eines Raumes sie im Weiteren gestalten wollten.

Hier schließt sich vielleicht auch der Kreis zu dem, was Sie vorhin gesagt haben in Bezug auf die Erfahrung im *Jüdischen Museum*, wo Sie bis heute den Eindruck haben, dass Sie den Raum mitnehmen und immer wieder zu dieser ursprünglichen Erfahrung zurückkehren können. Dass es, wenn man es einmal gespürt hat, für einen abrufbar bleibt und man immer wieder dahin zurückkehren kann.

TS Ja, absolut. Das ist toll so intensive Erfahrungen mit dem Entwurfsprozess zu verbinden. Als ich mich auf unser Treffen vorbereitet habe, fand ich sehr interessant zu sehen, dass Sie selbst auch als Choreografin arbeiten und wollte Sie unbedingt fragen, inwiefern das auch in Ihre Arbeit als Architektin einfließt.

Denn für mich ist es sehr nahliegend Choreografie und Architektur miteinander in Beziehung zu denken. Wenn ich selbst choreografisch arbeite, fließt die Architektur immer mit in den Prozess ein: Die Dimension und Materialität, die Form eines Raumes, ob die Wände massiv oder leicht sind, wie viel Metall in der Wand enthalten ist, all das nimmt Einfluss auf die Choreografie.

KV Das finde ich interessant, dass es nicht nur die Raumgeometrie ist, die Sie aufgreifen, sondern dass Ihre Auseinandersetzung auch die Materialität und sogar die Machart und Physis der Architektur einschließt.

TS Ja, denn das alles beeinflusst ja, wie ich die Architektur erlebe und wie ich mich darin bewege. Abhängig vom Material, verändert sich der Klang meiner Stimme oder meiner Schritte im Raum. Oder auch der Klang des Materials selbst, wenn man dagegen klopft.

Natürlich ist das nur eine von vielen Möglichkeiten, um die choreografische Arbeit zu beginnen. Aber für mich ist es die naheliegende und selbstverständliche, da wir immer in konkreten Räumen tanzen und diese Räume natürlich beeinflussen, wie wir uns fühlen und wie wir uns darin bewegen; deshalb finde ich es wichtig, diese Aspekte wahrzunehmen und in die künstlerische Auseinandersetzung aufzunehmen.

KV Sie machen auch das stark am Klang und der Akustik fest. Das finde ich insofern interessant, als dass es ein konkretes akustisches Beispiel für die multisensorielle Resonanz von Körper und Architektur verdeutlicht.

TS Ich denke, der Klang macht es besonders deutlich, weil er sowohl über die Größe als auch über die Materialität eines Raumes Aufschluss gibt.

KV Ist dieses besondere Augenmerk auf dem Klang und der Akustik etwas, das Sie von Anfang an in der Arbeit mit Sasha Waltz beschäftigt, oder ist das erst später hinzu gekommen, als die Räume größer wurden?

TS Nein, am Anfang hat das weniger eine Rolle gespielt. In der *»Travelogue«-Trilogie* ging es noch um ganz andere Themen: Hier war es die Größe des Raumes, das Verhältnis der Architektur zum menschlichen Maß und das Einpassen des Körpers in das Mobiliar und die Architektur. Das hat hier unseren Tanz festgelegt. Hier waren es die Objekte und Möbel des Alltags, die die Bewegung vorgegeben haben.

Das Wahrnehmen des Klangs kam erst in den größeren Räumen; das hat mit dem Dialoge-Projekt im *Jüdischen Museum* begonnen. Von da an haben sich die Räume vergrößert; die Räume in denen wir mit den in-situ Projekten gearbeitet haben, aber ich würde auch sagen grundsätzlich das Raumverständnis im Tanz.

In der »*Travelogue*«-*Trilogie* haben wir mit unterschiedlichen Wohnräumen gearbeitet. Das Konzept war hier eine Reise durch unterschiedliche Alltagsräume. Angefangen in der Küche, als die Bar oder Theke und das Bad und als drittes das Schlafzimmer und der Hinterhof. Also auf der einen Seite offizielle oder öffentliche Räume des Wohnens und auf der anderen Seite intime Räume. Der Hinterhof war eine besondere Typologie in Berlin, die ich so aus Tokyo nicht kannte, und die Sasha sehr interessiert hat.

*KV* Ja, das ist natürlich ein spannender Raum, da es sich weder um einen Innenraum noch um einen öffentlichen Raum der Stadt handelt, sondern etwas dazwischen. Durch die umstehenden Architekturen baulich gefasst und doch kein architektonischer Raum; über Hausdurchgänge, Flure und Durchfahrten mit dem Stadtraum verbunden, aber doch durch die Begrenzung der angrenzenden Bebauung davon getrennt.

*TS* Ja, genau. Daraus ist auch die Szene mit den Flaschen entstanden: Es gibt eine Szene, in der ich auf den Flaschenöffnungen stehe und von einer Flasche zur nächsten gehe. Das ist sehr filigran und eine besondere Art der Bewegung, weil es sehr tastend ist, suchend, um immer wieder das Gleichgewicht zu finden. Und dann gibt es eine weitere Szene, in der ich die Flaschen dann wie Bücher in ein Regal stelle. Am Ende werfe ich dann eine der Flaschen aus dem Fenster in den Hinterhof und man hört, wie sie im Hof aufschlägt und zerspringt.

*KV* Das finde ich auch räumlich sehr interessant; dass das mit Glasflaschen gefüllte Regal natürlich auch an ein bunt verglastes Fenster denken lässt und damit die Grenzen zwischen Außen- und Innenraum verschoben werden. Und dass umgekehrt der Innenraum klanglich in den Außenraum erweitert wird, beziehungsweise ein Bewusstsein für den Außenraum geschaffen wird, indem man das Zerschellen der Flasche im Hinterhof hört und Innen- und Außenraum so akustisch verknüpft werden.

*TS* Ja, das stimmt, das ist das erste Mal, dass der Klang eine Rolle spielt. Und so, wie es mit dem Geruch des Espresso der Fall war, wird hier über den Klang der Raum erweitert.

## KONTEXT

*TS* »*Travelogue*«-*Trilogie* ist in den Räumen in *Berlin-Mitte* entstanden. Ich möchte das gerne bewusst hervorheben, denn die Stücke aus dieser Produktionszeit in *Mitte* haben wirklich viele Parallelen mit der Stadtentwicklung in dieser Zeit:

*Mitte* war eine riesige Baustelle, vieles lag noch brach nach der Wende, viele Gebäude waren Ruinen oder sehr renovierungsbedürftig. Diese alten Ruinen und das, was wir heute in *Mitte* sehen, ist ein intensiver Veränderungsprozess und der Beginn dieser Veränderungen hat sehr stark in unsere Arbeit an diesem Ort und in Sashas Stücke hineingewirkt.

In der Zeit von 1993-98 waren wir in *Mitte*, bevor wir dann 1999 an die *Schaubühne* gegangen sind. 1995 haben wir begonnen in den *Sophiensælen* zu proben, aber bis dahin, also die ersten zwei Jahre, hatten wir irgendwo in *Mitte* Studioräume. Das war alles sehr schnelllebig, wir sind oft über Nacht von einem Studio ins nächste gezogen. Und genauso waren damals die Entwicklungen in *Mitte*. Es gab dauernd neue Bars, neue Clubs, alles hat sich immer wieder verändert und gewandelt.

*KV* Wie war hier die Wechselbeziehung zum Tanz? Würden Sie sagen, das waren Veränderungen, die sich in der Stadt vollzogen haben, vielleicht ohnehin omnipräsent waren, und in den Tanz hineingewirkt haben? Oder hat der Tanz auch manche Orte geprägt oder diese Veränderungen mit angestoßen?

*TS* Ja, es gab bestimmte Orte, die sicher stark durch den Tanz geprägt wurden, wie beispielsweise die *Sophiensæle*. Aber generell lebte Berlin nach der Wiedervereinigung stark von den Impulsen junger Künstler:innen, die – so wie wir – damals nach Berlin kamen, um dort zu ar-

beiten. Zu dieser Zeit war alles offen und voller Möglichkeiten. Das war eine ganz andere Zeit; nicht so wie heute, wo es eine sehr große Konkurrenz unter den Künstler:innen gibt.

Es ging damals sehr stark um Synergien und Zusammenarbeit, es bestand ein Interesse an der Arbeit der anderen. Wenn jemand von einem Projekt erzählt hat, das Ähnlichkeiten oder Anknüpfungspunkte mit der eigenen Arbeit hatte, dann hat man sich ausgetauscht und wenn es sich ergeben hat, gemeinsam daran weitergearbeitet. Das ist heute ganz anders, weil es heute viel stärker von Konkurrenz geprägt ist und sich die Menschen gerade dann voneinander abwenden, wenn sie gemeinsame Themen haben oder in ähnlicher Weise arbeiten. Damals war das ein interessierter und friedlicher Umgang miteinander. Es bestand ein sehr großes Interesse am Austausch. Alle haben gegenseitig die Stücke angeschaut und kritisiert – sehr konstruktiv – und Anteil an der Arbeit der anderen gehabt. Das ist heute leider fast vollständig verlorengegangen.

*KV* Das ist sehr bedauerlich. Zumal ich den Eindruck habe, dass sie Tanzszene bis heute ja durchaus überschaubar ist und es auch heute noch diesen Austausch, das Miteinander und die wechselseitigen Impulse zwischen verschiedenen choreografischen Arbeiten brauchen würde.

*TS* Ja, dem stimme ich zu. Aber ich merke das sogar, wenn ich Stücke anderer Choreograf:innen anschau, dass es keine Gelegenheit zum Austausch gibt – und auch kein Interesse daran. Ich habe eine Zeit lang versucht bei Festivals oder auch sonst bei Aufführungen eben gerade die Arbeiten unbekannter Künstler:innen anzuschauen. Aber auch das habe ich mittlerweile etwas aufgegeben, da auch dort die Atmosphäre nicht so ist, dass ein Austausch zustande kommt. Diese Offenheit, wie ich sie Anfang der 1990er-Jahre in *Mitte* erlebt habe, die gibt es heute nicht mehr. Ein sehr wesentlicher Punkt, denke ich, ist auch, dass es damals kein Internet gab. Die Informationsweitergabe war viel direkter und persönlicher. Dadurch, dass ich in *Mitte* gearbeitet und geprobt habe, habe ich mitbekommen, wenn eine neue Bar eröffnet hat oder ein Club, wenn es eine neue Ausstellung gab oder eine Performance. Dadurch war diese Verbindung viel stärker. Dadurch, dass man im Kontakt war mit den Personen, die diese Veranstaltungen oder Orte ins Leben gerufen hatten, war man viel näher dran, kannte diese Leute selbst oder kannte jemanden, der sie kannte und man konnte immer davon ausgehen, dass man sehr interessante und intensive Menschen treffen würde, wenn man dort hingehet.

Insgesamt war die Verbindung zu den Menschen näher, weil wir miteinander in direktem Austausch waren. Es war selbstverständlich zu fragen, was machst Du heute Abend, wo gehst Du hin? Heute habe ich den Eindruck, dass diese Fragen eigentlich nicht mehr gestellt werden, weil alle für sich recherchieren können, was wo los ist. Dieser direkte Kontakt ist uns abhandengekommen. Damals war das eine ganz andere Energie, die natürlich auch sehr eng mit der Energie von *Mitte* verbunden war.

*KV* Ich kann mir vorstellen, dass auch die Architektur der Stadt hier hineingewirkt hat. In ihrer Porosität, dem ruinösen Charakter und der permanenten Verwandlung durch Renovierungen, Erweiterungen und Umbauten und mit den dadurch kontinuierlich neu entstehenden Möglichkeitsräumen. Denn dass es solche Möglichkeitsräume überhaupt in solcher Fülle gibt, ist natürlich sehr anders verglichen mit dem Raummangel, den wir heute erleben.

*TS* Ja, man konnte damals natürlich sehr günstig ein Studio mieten, aber das war dann weder ausgestattet, noch hatte es Duschen. So gesehen waren es auch schlechte Bedingungen. Aber sehr interessante. Und es gab die Möglichkeit, sich jeweils die Situation so zu eigen zu machen, wie man es brauchte. Das war ein ungeheures Potenzial sich die Räume so anzueignen, wie man es für die eigene Arbeit brauchte.

Als wir zum Beispiel für »*Travelogue I – Twenty to eight*« geprobt haben, hatten wir eine ganze Etage in den Hackeschen Höfen zur Verfügung, insgesamt sieben Räume. So viel Platz zu haben, hat natürlich auch auf unsere Arbeitsweise Einfluss genommen. Hier haben wir oft am Nachmittag verschiedene Sequenzen in unterschiedlichen Besetzungen parallel in den einzelnen Räumen geprobt. Einen dieser Räume hatten wir als Video-Raum eingerichtet – einfach, weil wir den Platz



dafür hatten. In Momenten, in denen es einem an Ideen fehlte, oder einem langweilig war, konnte man in diesen Raum gehen und Videos anschauen oder sich dahin zurückziehen für ein eigenes Brainstorming.

## RAUMBEZIEHUNG UND PROZESS

*KV* Das klingt nach einem sehr lebendigen Prozess. Ist das bis heute so?

*TS* Nein, das hat sich sehr verändert. Bereits mit dem Beginn der Arbeit an der *Schaubühne* und der Arbeit an der »*Körper*«-*Trilogie* hat sich der Prozess verändert. Zum einen, weil die Produktion viel größer war. Auch aber, weil die Räume viel größer waren und sich der Umgang mit dem Raum verändert hat und abstrakter geworden ist, gegenüber den sehr konkreten Bezugnahmen auf das menschliche Maß in der Alltagsarchitektur, wie in der »*Travelogue*«-*Trilogie*. Zusätzlich wurden die Produktionsabläufe viel professioneller. Das heißt, Sasha ist mit viel klareren Vorstellungen in den Prozess gegangen, es gab weniger Raum für die ganz freie, völlig ergebnisoffene Recherche und wir haben von da an viel schneller und viel zielgerichteter gearbeitet.

Mir fehlt es manchmal, so viel Raum und Zeit zum Ausprobieren zu haben, wie am Anfang. Das ist heute, mit der Größe der Projekte und den vielen Wiederaufnahmen und dem großen Repertoire so nicht mehr möglich, aber ich habe diese Zeit in sehr guter Erinnerung, in der die Projekte langsam gewachsen sind. Erfahrungen, wie diese im »Voids« des *Jüdischen Museums*, die ich beschrieben habe, die können sich in solchen schnellen Prozessen natürlich nicht mehr so intensiv entfalten. Bei der heutigen Geschwindigkeit der Produktion bleibt wenig Gelegenheit, um sich so intensiv auf den Ort einzulassen.

*KV* Das glaube ich, denn für solche Erfahrungen braucht es ja wirklich den Raum und die Zeit, um diesem Spüren nachgehen zu können. Sind nur die Produktionsprozesse der Bühnenstücke schneller geworden, oder auch die der in-situ Projekte, wie beispielsweise »*Figur Humaine*« in der *Elbphilharmonie*?

*TS* Auch die der in-situ Projekte. Und dadurch, dass das Repertoire heute so dicht ist, und wir verschiedene Stücke zeitgleich aufführen, sind auch die Übergänge von einem zum anderen sehr schnell, sodass auch hier wenig Zeit bleibt, um sich auf das jeweilige Stück einzustimmen.

Ich erinnere mich beispielsweise daran, dass ich während wir für »*Figure Humaine*« probten auch noch Aufführungen der »*Allee der Kosmonauten*« in Berlin hatte und oft zwischen Hamburg und Berlin hin und her gefahren bin. Und beim Showing wurde mir da bewusst, dass ich viel weniger vertraut mit dem Gebäude bin. Dass ich beispielsweise nicht wie damals im *Jüdischen Museum* in der Lage bin dem Publikum meinen persönlichen Eindruck der Architektur zu vermitteln. Weil ich selbst die Architektur nicht so intensiv gespürt habe. Andererseits sind es heute doppelt oder dreimal so viele Tänzer:innen, wie im *Jüdischen Museum*. Das gibt mir natürlich auch eine Sicherheit, selbst wenn ich keine so starke Sicherheit mit dem Ort habe.

*KV* Nach all den Jahren der intensiven Arbeit mit den Architekturen besteht sicher auch eine Erfahrung im Umgang mit der Architektur, die zusätzliche Sicherheit gibt, oder?

*TS* Ja, das stimmt. Aber natürlich ist jedes Gebäude anders. Und wenn ich mir vorstelle, dass wir uns auch heute noch so viel Zeit für die Arbeit in der Architektur geben würden, wie wir es damals im *Jüdischen Museum* gemacht haben, wäre die Beziehung der Tänzer:innen mit dem Ort eine andere. Denn je intensiver dieser Prozess ist, umso mehr entsteht wirklich ein Dialog im Raum – und nicht nur eine Verbindung zwischen den Tänzer:innen. Wenn diese Beziehung mit der Architektur fehlt, dann ist es eher so, dass wir das tänzerische Material dem Raum einschreiben. Aber es tritt eben nicht wirklich mit dem Raum in Beziehung.

Wenn der Prozess zu schnell ist – zu zielgerichtet, zu sehr darauf ausgerichtet zu produzieren – dann fällt es sehr schwer eine wirkliche Beziehung zum Raum aufzubauen. Manchmal fehlt diese

Beziehung ganz und dann geht etwas sehr Wertvolles verloren, was früher in den Dialoge-Projekten immer ganz selbstverständlich vorhanden war: nämlich, dass wir die Räume kannten, uns intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hatten, sie erkundet hatten, wirklich spüren konnten, was da in der Architektur und im Raum da ist und damit dass wir damit arbeiten konnten. Da entstand der Tanz wirklich in Beziehung und im Dialog mit dem Raum.

KV Wie erleben Sie das körperlich? Ist es eine andere Erfahrung in dieser Weise in der Architektur zu tanzen, im Vergleich zu der intensiven Involvierung der Anfänge?

TS Ja, auf jeden Fall. Es gibt wenig Verknüpfung mit dem Raum, wenig Anhaltspunkte in der Architektur. Aber wir sind jetzt mehr Leute, sodass wir mehr miteinander verknüpft sind. Das heißt die Bezugspunkte sind heute andere, als sie es früher waren: Früher haben wir uns sehr intensiv auf die Architektur bezogen und die enge Beziehung mit dem Raum hat uns Sicherheit gegeben. Heute ist es eher die Verknüpfung untereinander; die Verbindung zu den anderen Tänzer:innen. Auch das Publikum ist heute größer, als es das früher war. Vielleicht kann man sagen, dass wir heute stärker mit den Menschen im Raum in Beziehung treten – die Tänzer:innen untereinander und mit dem Publikum –, während es früher stärker individuelle Beziehungen der Tänzer:innen zur Architektur und zum Raum waren.

KV Wie war das bei »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme*«, den Dialoge-Projekten, die in den letzten Jahren im *Radialsystem* entstanden sind? Diese Veranstaltungen waren ja wieder viel kleiner und intimer. War da der Prozess wieder stärker mit der Arbeitsweise der Anfänge verwandt?

TS Es gab zwei verschiedene Versionen von »*Relevante Systeme*«: »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme I*« war eine Erkundung der Innen- und Außenräume des *Radialsystems*, die dann vor Ort mit Publikum stattgefunden hat und bei »*Dialoge 2020 – Relevante Systeme II*« waren wir ganz für uns und das Publikum nahm nur über eine Onlineübertragung an den vier unterschiedlichen Abenden mit verschiedenen Berliner Musiker:innen teil. Ich war allerdings nur bei der ersten, der Version für die Onlineübertragung dabei.

Das war für mich eine sehr besondere Erfahrung, weil mit der Onlineübertragung und dem virtuellen Raum noch eine weitere räumliche Dimension hinzukam, die für uns davor keine Rolle gespielt hatte. Es war sehr interessant, einerseits den konkreten Raum zu haben, den großen Saal im *Radialsystem*, in dem wir gemeinsam getanzt haben, und andererseits zu wissen, dass wir über die Onlineübertragung immer auch in andere Räume hineinreichen. Diesen Aspekt von innen und außen nutzen wir auch in der Architektur und es gab neben den Szenen im Saal im *Radialsystem* auch Szenen, wo wir draußen getanzt haben.

Es war eine ganz neue Erfahrung zwischen dem digitalen Raum mit den für uns unsichtbaren Zuschauer:innen und dem konkreten, physischen Raum im *Radialsystem* zu kommunizieren. Ich muss ehrlicher Weise sagen, dass ich in Zukunft nicht unbedingt weiter daran anknüpfen möchte. Aber als eine Erfahrung, die ich aus dieser Situation mitnehme, finde ich es sehr lehrreich. Denn körperlich ist es eine ganz andere Erfahrung als mit dem Publikum im selben Raum zu sein. In einem gemeinsamen Raum vermittelt sich eine gemeinsame Erfahrung. Das ist mit der Übertragung ins Digitale anders. Hier waren es die Kameras, welche die Perspektiven für die Zuschauer:innen festgelegt haben. Mir war beim Tanzen sehr bewusst, dass ich mit der Kamera in Beziehung treten muss uns sehr aktiv auf die Kameras hinarbeiten muss, um überhaupt eine Verbindung zum Publikum herstellen zu können. Durch diesen Gedanken, dass die Kamera stellvertretend für das Publikum ist oder die Perspektive des Publikums festsetzt, war es dann doch möglich auch körperlich eine gewisse Präsenz des Publikums wahrzunehmen.

KV Heißt das, dass sich der eigentliche Raum so in gewisser Weise im digitalen Raum weit über sich selbst hinaus fortsetzt und es – zumindest bis zu einem gewissen Grad – erlebbar wird, dass es eine räumliche Distanz zu überwinden gilt, um – vermittelt durch die Kamera – das Publikum zu erreichen?

TS Ja, das ist so. Aber es ist eine unbeschreibliche, auch wirklich ulkige und seltsame Erfahrung. Denn dieses nicht gesehene, für uns nicht existierende Publikum ist nicht mit uns gemeinsam in dem Raum, in dem wir tanzen, und doch existiert es und doch kommunizieren wir durch diesen Raum. Diese merkwürdige Mischung, nicht präsent zu sein und doch da zu sein, dass das Publikum abwesend ist und doch an der Performance teilnimmt, die war für mich sehr deutlich zu spüren.

KV Spannend finde ich, wie Sie beschreiben, dass es eine grundlegend andere körperliche Erfahrung ist, als das gemeinsame physische Erleben miteinander in einem Raum zu sein und so eine allumfassende Erfahrung zu teilen und als Publikum nicht auf die beschränkte und dadurch limitierende Kameraperspektive angewiesen zu sein.

TS Durch das Fehlen der gemeinsamen Erfahrung in einem Raum, geht nicht nur das körperliche Erleben der Präsenz des Publikums verloren, sondern auch die Möglichkeit wechselseitig mit dem Publikum zu kommunizieren, also die Stimmung im Saal wahrzunehmen. Insgesamt fehlen Resonanz und Feedback, sowohl während der Performance als auch danach, weil die Begegnung mit dem Publikum fehlt.

Doch in den Tagen nach der Aufführung haben mich dann Kolleg:innen und Freund:innen angerufen, die »*Relevante Systeme II*« online gesehen hatten, haben ihre Eindrücke mit mir geteilt, mir erzählt, wie sie es erlebt haben, manche Situationen beschrieben, die für sie besonders waren. Da dachte ich: dieser Raum – der abstrakte, digitale Raum in den hinein wir versucht haben zu kommunizieren, ohne in dem Moment eine Antwort zu bekommen – der existiert ja doch. Plötzlich kam da doch eine Resonanz; aber, anders als wir es aus dem gemeinsam geteilten physischen Raum gewohnt sind, nicht unmittelbar, sondern verzögert, Stunden, Tage oder Wochen später. Das heißt umgekehrt auch, dass mich diese Rückmeldung zu einem Zeitpunkt erreicht, wo auch für mich die Performance schon einige Zeit zurück liegt und ich mindestens schon eine Nacht darüber geschlafen habe. Auch das ist eine andere Erfahrung als ein unmittelbares Feedback während oder direkt nach der Performance, wo alles noch ganz frisch präsent und in dem Moment ist.

Ich bin grundsätzlich kein großer Fan von Onlineveranstaltungen. Aber ich fand diese Erfahrung doch interessant, weil sie meine Vorstellung von Raum noch einmal erweitert hat. Es hat mich herausgefordert, mein Verständnis von Raum und Zeit zu überdenken – von konkretem Ort und aktuellem Moment zu erweitertem Raum und andauernder Zeitspanne.

## STRUKTUR UND IMPROVISATION

TS Es gab noch einen weiteren Aspekt, der bei »*Relevante Systeme II*« etwas anders war als in der bisherigen Arbeit mit Sasha. »*Relevante Systeme II*« ist das erste der Dialoge-Projekte von Sasha, bei dem sie Teile einer bestehenden Choreografie integriert oder sogar zugrunde legt: Es gab Tänzer:innen, die bereits parallel zur Bearbeitung von »*Relevante Systeme II*« an »*In C*« probten. Sasha war es ein Anliegen, diese Choreografie zu integrieren. Deshalb haben wir hier, anders als bisher, nicht den Anfangspunkt im Raum genommen, sondern die choreografische Partitur als Grundlage benutzt. Die Tänzer:innen, die nicht an den Proben zu »*In C*« beteiligt waren, haben sich in der Improvisation mit den choreografierten Phrasen und dem Raum beschäftigt. Es ging darum, mit einer gesetzten Choreografie zu experimentieren und auszuprobieren, wie diese durch die Improvisation ergänzt und verstärkt mit der Architektur in Beziehung gebracht werden kann. Das heißt, improvisierte und feste Choreografie durchmischen sich. Wir mussten einen Dialog schaffen aus dem, was wir gerade sehen und was wir gerade denken.

KV Das entspricht hier ja durchaus dem Charakter des Stücks, das aus diesen vielen einzelnen Phrasen besteht und bei dem es immer eine gewisse Freiheit gibt, wie es sich entwickelt und dem dadurch ohnehin diese Spontantität eigen ist. Denn auch in der Bühnenversion von »*In C*« gibt es ja unterschiedlichen Layer, bestehend aus einer chronologischen Grundstruktur, einem zeitlichen Rahmen und

ungefährer Timing der einzelnen Teile und den sehr klar vorgegebenen einzelnen choreografischen Phrasen.

TS Das stimmt und daher passte diese Arbeitsweise auch sehr gut. Und es war für mich sehr interessant mit dieser Choreografie in Beziehung zu treten. Das hat dem noch eine zusätzliche Schicht hinzugefügt und es noch mehr verdichtet. Das war auch Teil dieser Erfahrung in »*Relevante Systeme*«, mit einer vorgegebenen Struktur einerseits und der sehr spontanen Improvisation und Interaktion mit dieser Struktur zu spielen. Ich habe dann später »*In C*« einige Male gesehen, weil ich das Konzept dieses Stücks sehr interessant finde, und merke, dass es in meiner Wahrnehmung stets zusätzlich verknüpft war mit dieser Erfahrung und dem Experimentieren mit diesen Choreografien in »*Relevante Systeme*«. Wenngleich »*In C*« noch wesentlich klarer ist, als es mit der zusätzlichen Improvisation in »*Relevante Systeme*« der Fall war.

KV Ja, das finde ich sehr besonders an »*In C*«, dass es noch reduzierter oder abstrakter ist als die bisherigen Stücke. Die Bewegungsfolgen und die unterschiedlichen Konstellationen der Tänzer:innen sind so klar nachvollziehbar, dass ich beim Zuschauen den Eindruck hatte, als ob ich eine Partitur lesen würde, in der ich die unterschiedlichen Phrasen verfolgen kann und sehen kann, wie sie ineinanderfließen und sich miteinander verbinden.

TS Genau, das ist der Kern des Stücks; dass es so klar strukturiert und dadurch auch so nahbar ist. Jeder kann diese verschiedenen Konstellationen und Formen sehen, jeder kann mitmachen. Das finde ich sehr besonders. Und ich hatte das Glück, das Stück mehrere Male und mit unterschiedlicher Musik – mal mit Livemusik, mal mit einer Aufnahme, mal mit einer anderen Aufnahme – und auch mit unterschiedlicher Besetzung, aber immer im selben Raum hier im Radialsystem – zu sehen. Das heißt, die Wahrnehmung der Räumlichkeit ändert sich. Der Raum ist derselbe, aber ich erlebe ihn in verschiedener Weise. Natürlich ist es etwas anderes, ob es Livemusik gibt oder ob eine Aufnahme der Musik wiedergegeben wird. Ebenso deutlich war die Veränderung, je nachdem, wie viele Tänzer:innen mitmachen: Denn abhängig davon wie viele Menschen auf der Bühne sind, wirkt der Raum verschieden, da sie eine sehr unterschiedliche Präsenz haben.

KV Ja, das kann ich mir gut vorstellen. Und nicht nur die Wahrnehmung des umgebenden Raums und die Präsenz der Tänzer:innen verändern sich, sondern gerade die Räume zwischen den Tänzer:innen, ihre Wechselbeziehungen und die Weise mit welcher Präsenz sie einander begegnen ist wahrscheinlich ebenfalls verschieden, oder?

TS Ja, das ist so. Ich habe meinen Kolleg:innen oft gesagt, ich weiß, dass es für Euch schwieriger ist, je mehr Menschen auf der Bühne sind, aber es ist interessanter, je mehr Tänzer:innen im selben Raum sind, weil die Tänzer:innen enger sind und damit viel mehr gezwungen unmittelbar aufeinander zu reagieren. Die verschiedenen choreografischen Phrasen verschränken sich dann in noch komplexerer Weise miteinander – das ist natürlich toll anzuschauen.

KV Ich kann mir vorstellen, dass diese besondere Herausforderung in einem so dicht gefüllten Raum zu tanzen außerdem zufolge hat, dass die Tänzer:innen eine noch stärkere Präsenz haben, noch intensiver auf jeden Moment konzentriert sind und dass auch das für die Zuschauer:innen wahrnehmbar ist.

TS Dass alle ganz genau aufeinander achten müssen und jederzeit bereit sein müssen, aufeinander zu reagieren, produziert Spannungen im Raum. Und genau das macht es so interessant. Wenn es eng auf der Bühne ist, dann ist es vielleicht nicht möglich, jede Bewegung immer ganz bis zu Ende zu führen und für alles genügend Raum zu haben. Aber es geht in diesem Stück ja nicht darum, dass alle in Ruhe und mit viel Platz möglichst präzise die Choreografie machen können. Sondern es geht genau um diese Spannungen, um die Reibung, die dadurch entsteht, dass man unterschiedliche Systeme miteinander verschränkt.

*KV* Auch die Notwendigkeit, sich selbst etwas zurückzunehmen, um auf die anderen zu achten und jederzeit auf sie reagieren zu können, erzeugt natürlich eine sehr besondere und intensive Verbindung und gegenseitige Wahrnehmung der Tänzer:innen.

*TS* Ja, genau: Es ist einerseits die räumliche Spannung und andererseits auch die hohe Präsenz und Konzentration der Tänzer:innen, die auch eine ganz besondere Form von Spannung im Raum erzeugt. Das macht es interessant! Wenn es weniger Tänzer:innen sind und alle genügend Platz haben, um die Choreografien ganz perfekt zu machen, dann geht diese Spannung verloren und damit auch der besondere Reiz, den sie ausübt.

Insofern bin ich sehr dankbar, es in so vielen verschiedenen Varianten gesehen zu haben, um solche Unterschiede zu erkennen und um auch benennen zu können, was eigentlich jeweils den Unterschied ausgemacht hat.

*KV* Das kann ich mir gut vorstellen. Ich habe mit »*In C*« auch diese Erfahrung gemacht, dass es sich lohnt, es mehrfach anzuschauen; allerdings habe ich nicht mehrere Aufführungen im gleichen Raum gesehen, sondern einmal die Liveperformance auf der Bühne und einmal die Aufzeichnung online. Ich war da durchaus von mir überrascht, dass ich mir die Aufzeichnung überhaupt angeschaut habe, obwohl ich das Stück bereits aus der Aufführung im Theater kannte. Aber was mich an der Aufzeichnung dann sehr fasziniert hat, ist dass sie mir andere Perspektiven ermöglicht hat, als ich sie als Zuschauerin im Theater hatte. Damit hat mir die Aufzeichnung Zugang zu einer erweiterten Wahrnehmung ermöglicht: Plötzlich konnte ich die Tänzer:innen von oben sehen und die Linien ihrer Bewegung im Raum nachvollziehen. Oder ich hatte Einblick in die Zwischenräume der Tänzer:innen. Damit hat sich mir – ganz unverhofft – ein vertieftes Verständnis der verschiedenen Konstellationen und räumlichen Beziehungen im Stück offenbart, mit dem ich gar nicht gerechnet hatte und ich fand es spannend, dass die Aufzeichnung zwischen der Publikumperspektive, einer Bühnenperspektive der Tänzer:innen und einer übergeordneten Vogelperspektive des Bühnenraums hin und her wechselte und es so ermöglichte das Stück aus ganz unterschiedlichen Blickwinkeln und beinahe aus verschiedenen Rollen zu erleben.

*TS* Ja, das kann natürlich ein Potenzial solcher Formate sein, dass sie die Möglichkeiten erweitern und es dem Publikum ermöglichen andere Blickwinkel zu erfahren. Es ist etwas ganz anderes als die physische Präsenz das Stück live in einem Raum mit den Tänzer:innen zu erleben, aber es hat dafür andere Möglichkeiten. Ich muss sagen, die Erfahrung mit »*Relevante Systeme*« hat mich mir auch die Frage stellen lassen, wie wir eigentlich Raum verstehen und wie es ist, die Publikumperspektive durch Kameras zu ersetzen.

Durch »*In C*« habe ich wirklich gelernt, was es heißt im Tanz mit dem Raum zu arbeiten. Das ist sehr sensibel und fein: Denn man darf sich nicht zu viel bewegen, dann verliert man den Eindruck dieser unterschiedlichen räumlichen Konstellationen der Tänzer:innen. Aber man darf sich auch nicht zu wenig bewegen, denn dann wird es langweilig. Und diese Spannung einer bestimmten Menge von Tänzer:innen – und damit verbunden eine bestimmte Einschränkung und Begrenzung der Bewegungsmöglichkeiten und Freiräume – erzeugt diese Spannung, die sehr interessant ist. Und auch dieser Versuch von Sasha, das Noch-nicht-Fertige und den Prozess der Proben von »*In C*« mit »*Relevante Systeme*« schon einmal auf die Bühne zu bringen, das fand ich sehr inspirierend.

*KV* Was würden Sie sagen: Entsteht diese räumliche Spannung insgesamt im Bühnenraum und der Beziehung der Tänzer:innen zur Architektur des Aufführungsraums, oder macht sie sich eher an den Zwischenräumen der Tänzer:innen fest?

*TS* Die Spannung entsteht zwischen den Tänzer:innen. Wir sind es als Tänzer:innen eigentlich gewohnt uns gegenseitig genügend Raum zu geben und neigen, wenn es darum geht dass jeder für sich einer bestimmten Choreografie folgt, tendenziell dazu Distanz zu halten. Doch mein Verhältnis dazu hat sich komplett verändert, nachdem ich »*In C*« mehrmals gesehen hatte. Denn

die Spannung entsteht gerade aus dieser Enge und daraus, dass nicht immer genügend Raum ist, sondern man miteinander eine Lösung finden muss, mit dem begrenzten Platz umzugehen.

## BEGEGNUNG MIT DEM RAUM

TS Was ich sehr spannend finde, ist dass Sasha »In C« jetzt im September mit der »Marler Partitur« von der Bühne in den öffentlichen Raum in der Stadt bringen will. Ich selbst werde dabei nicht beteiligt sein, aber ich habe mit meinen Kolleg:innen darüber gesprochen, die bereits in Marl mit den Menschen vor Ort proben, die mitmachen werden. Sie haben erzählt, dass es für sie extrem interessant war sich über diese Auseinandersetzung mit dem Raum vor Ort mit Menschen auszutauschen, die keinen tänzerischen Hintergrund haben und dadurch einen ganz anderen Blick auf den Raum. Das Stück wird in Marl in der ganzen Stadt an verschiedenen Orten aufgeführt; was wir mit den Dialoge-Projekten in der Architektur gemacht haben, – das Publikum von Raum zu Raum zu führen und an verschiedenen Orten im Gebäude verschiedene Aspekte herauszuarbeiten – machen sie dann in der gesamten Stadt. Auch das unterscheidet sich von Sashas bisheriger Arbeitsweise.

»In C« hat eine ganz andere Räumlichkeit als alle anderen Stücke von Sasha. Sowohl auf der Bühne als auch jetzt mit dieser ortsspezifischen Arbeit der »Marler Partitur«. Für mich sind es in »In C« oft Räume ohne Grenzen.

KV Ja, ich habe auch den Eindruck, dass es hier viel abstraktere und weniger körperliche Räume sind als bisher. Es geht nicht mehr um die Physikalität und Materialität der Räume, sondern eher um Weite, Geometrie oder um fluide Räume – ohne Grenzen –, wie Sie sagen.

TS Ja, das stimmt. Abstrakter auch im Umgang mit dem Raum und dem Ort. Ich glaube, Sasha hat vor die Partitur von »In C« – wie in Marl – in unterschiedlichen Städten überall auf der Welt zu erarbeiten. Und wir Tänzer:innen sagen manchmal, vielleicht wird es eines Tages gleichzeitig – am gleichen Tag zur gleichen Zeit – an verschiedenen Orten gemacht werden, die dadurch miteinander in Beziehung gebracht werden. Ich bin gespannt, ob sie das wirklich machen wird, aber ich kann es mir gut vorstellen.

KV Das finde ich eine Interessante Überlegung, zumal ich den Eindruck habe, dass auch das Stück selbst diesen Charakter der Weite, der Ausdehnung und Vernetzung hat, sodass ich mir sehr gut vorstellen kann, dass daraus mit der Zeit ein erdumspannendes Netzwerk wird.

TS Ja, es sind wirklich andere räumliche Ebenen als in den bisherigen Stücken und Dialoge-Projekten. Globale Räume, geometrische und abstrakte Räume, der öffentliche Raum der Stadt, der digitale Raum; da sind viele neue Aspekte hinzugekommen. Und mit der Erweiterung online auch der Aspekt, dass der gemeinsame Raum nicht wirklich existiert, aber wir uns einander doch mitteilen und doch tänzerisch in diesen Raum hineinwirken können.

KV Was mich daran fasziniert, ist dass auch diese abstrakte Vorstellung von Raum durch den Körper vermittelt werden kann. Denn, dass die Physikalität der Architektur mit dem Körper in Beziehung tritt – so wie es bisher oft der Fall war, das fand ich immer naheliegend. Und dann gab es in dem Werk von Sasha Waltz durchaus Momente, in denen sich die Physikalität der Körper auflöste oder in denen der Körper abstrakter wurde – wie es beispielsweise in »noBody« ein Thema ist, oder auch in »Kreatur« und sicher auch in einigen der choreografischen Opern der Fall ist. Mit »In C« hatte ich den Eindruck, dass diese Abstraktionsweise hier auf den Raum angewandt wird und dass es hier die Räumlichkeit ist, die abstrahiert oder aufgelöst wird. Es ist interessant nun im Gespräch mit Ihnen besser zu verstehen, wo es herkommt; dass es einen möglichen Zusammenhang gibt zwischen der Erweiterung in den digitalen Raum und dass es ein anderes Verständnis der Konstellationen und Zwischenräume der Tänzer:innen ist, die hier zum Tragen kommt.

TS Ja, und das wird umso stärker, wenn man im Prozess mit neuen Raumformen konfrontiert ist, wie jetzt mit der Übertragung ins Digitale. Aber auch, so wie es aktuell in Marl umgesetzt wird, mit der Übertragung in den Stadtraum.

Die Anfängliche Arbeit von Sasha war ganz anders. Sie hatte sehr viel mit der Stadtgeschichte und der Stadtbaugeschichte von Berlin zu tun. Durch die Dialoge-Projekte, aber auch dadurch, dass wir gerade in den Anfangsjahren immer bereit waren umzuziehen und an neuen Orten zu arbeiten.

KV Darin kommt ja auch eine große Dynamik und Agilität zum Ausdruck, die sich sicher auch in der Lebendigkeit der frühen Stücke und der sehr hohen Intensität ihrer Erarbeitung zeigt. Danach hat es – damals mit der Zeit an der *Schaubühne* und heute im *Radialsystem* – wohl eine Zeit des Ankommens und der Kontinuität am gleichen Ort gegeben. Und mit dem, wie Sie jetzt die gegenwärtige Entwicklung und die Vorhaben oder potenziellen Möglichkeiten für »In C« beschreiben, habe ich den Eindruck, dass es ein erneuter Aufbruch ist, oder eine Arbeitsweise, die stets über den eigenen Ort hinausreicht und so die Vernetzung der unterschiedlichen »In C«-Inszenierungen ergibt.

TS Es ist wirklich eine Entwicklung des Raums, die das gesamte Werk von Sasha durchzieht. Aber ich muss sagen, ich fühle mich besonders dadurch, dass ich die Anfangszeit miterlebt habe, gestärkt und stark mit dem Raum verbunden. Diese sehr konkrete physische Auseinandersetzung mit dem Raum – in einer Zeit, in der es weder Internet noch Mobiltelefone gab und wir in der Pause alle an die eine Telefonzelle im Café Central in den Hackeschen Höfen gegangen sind, um herauszufinden, wo am Abend was los war – das hat mich stark geprägt. Die intensiven und unglaublich schnellen Entwicklungen im Berlin der 1990er-Jahre mitzuerleben und in dieser Zeit sehr intensiv mit der Architektur und dem Raum zu arbeiten das hat mich sehr geprägt. Wir sind immer wieder mit unterschiedlichen Räumen und neuen Gebäuden in Berlin in Dialog getreten – im *Künstlerhaus Bethanien*, in den *Sophiensælen*, im *Jüdischen Museum*, in der *Schaubühne*, im *Radialsystem* oder im *Neuen Museum*. Das war eine sehr intensive Verbindung mit dem Ort und wir waren immer nah dran an den Entwicklungen der Stadtbaugeschichte und dem Eröffnen neuer Räume.

KV Vielen Dank, dass Sie es mir ermöglicht, haben an dieser Entwicklung der Räume in all den Jahren Ihrer Arbeit mit *Sasha Waltz & Guests* teilhaben zu lassen und mich mitgenommen haben auf diese Reise von der ersten räumlich-architektonischen Auseinandersetzung mit diesem sehr begrenzten Raum der Paternoster im Schöneberger Rathaus bis hin zur abstrakten, weiten Räumlichkeit von »In C«.

TS Sehr gerne. Es ist auch für mich immer wieder spannend in der Erinnerung zu dieser Anfangszeit zurückzukehren. Denn ich muss sagen, dass es für mich damals wirklich ein Kulturschock war, kurz nach dem Mauerfall nach Berlin zu kommen. Ich komme aus Tokyo und Tokyo war schon damals sehr modern – *a convenient city*. Als ich nachts in der Dunkelheit nach Berlin kam, war ich wirklich schockiert, wie anders und wie heruntergekommen und wenig modern Berlin damals war. Aber ich bin sehr dankbar, diese Zeit erlebt zu haben. Am Anfang fand ich es wirklich unbequem in Berlin und herausfordernd. Aber auch inspirierend und sehr prägend für mich; die Stadtgeschichte, die Räume, die Menschen und die dauernde Veränderung und die rasante Entwicklung, die es dann ab Mitte der 1990er-Jahre gab. Ich bin sehr froh, diese Zeit miterlebt zu haben und dieses raue, unbequeme, unfertige Berlin zu kennen, das es heute nicht mehr gibt.





V.2.2 ERWEITERUNGEN DES TÄNZERISCHEN MATERIALS  
EXTENDING THE DANCE MATERIAL  
Conversation with Sofia Pintzou

*Katharina Voigt* My foremost interest in the working method and the work of *Sasha Waltz & Guests* is directed at the dealing with space; the interrelation of architecture and body. This primarily concerns the in-situ works of the Dialogue-Projects, but of course also the spatial relations and spaces in the productions and stage pieces, as well as the spatial interrelations of the bodies, the spatiality of the bodies in dance. I spoke with Sasha Waltz about her choreographic interest in space, her way of relating to architecture and entering into dialogue with the architectural environment in dance and through the human body. With Takako Suzuki, who has been part of Sasha Waltz & Guests since the very beginning and has already worked with Sasha Waltz before the company was founded, I talked mainly about the experience of space through dance and how knowledge is created and constituted through this intensive, continuous work with different spaces and their reverberations in the body. In most cases, the spaces considered are special spaces – stage spaces, created especially for the performances or architectures of special use and design, such as the company's workspaces, a very diverse range of exhibition spaces and museums, or concert halls like the Elbphilharmonie, which was inaugurated with »*Figure Humaine*« in 2017. In contrast with these architectures of public and cultural use, »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« (›Sasha Waltz & Guests' Dance-Diary‹) addresses the simple, everyday spaces of the dancers' living environment – apartments, gardens, courtyards, cellars, corridors or roof terraces –are the context in which the themes and the choreographic-dance material of selected pieces are transposed. Here, a more or less intense interweaving of the original material and its new spatial context emerges.

I was particularly interested in your contribution to »*Tanztagebuch*« because I gained the impression that here the themes from »*noBody*«, which you took up in your adaptation of the original movement material, interact in a very powerful manner with the way in which you related them to the architecture and through the cinematic perspective you adopted. I would like to talk to you about this. Especially, because I found it very interesting, that there was a number of contributions to »*Tanztagebuch*« that originated from »*noBody*« and took up on different aspects of the initial piece; whereas yours to me seems to relate particularly to the spatial and architectural dimensions and relations of »*noBody*«. To me, it evoked the impression that you worked on what I consider to be the essence of the spatial relations and physical experience of »*noBody*«; the openness and width of space, the relating to the verticality, looking upward and falling; catch and release, falling and re-balancing.

*Sofia Pintzou* I am very happy to talk to you about that. But before we dive into my take on the contribution to »*Tanztagebuch*«, I would like to mention that I am not one of the very involved dancers of *Sasha Waltz & Guest*. I have not danced in many pieces so far; what I have been involved with, was »*noBody*«, but then the shows were canceled. After that came the involvement with »*In C*« and then a replacement for »*Kreatur*«. So, when this really nice idea about the Diary came up, on the one hand it was clear to me that if I contributed, I would create something influenced or inspired by »*noBody*« and on how I had perceived the piece, while working with it. But on the other hand, at first I was a bit hesitant to develop a contribution based on »*noBody*«, because, as I said, I was not very deeply involved. This is probably the reason why I wanted to use the »*Tanztagebuch*« as an opportunity to find the base idea and get to what I perceived to be the essence of »*noBody*«. I wanted it to be rooted in the ground-base and base idea of what I took from »*noBody*«. And also, I wanted to combine what stayed with me as an experience from »*noBody*« with what was going on at the time, living under confinement and quarantine, which was also part of the reason why I decided to shift the spatial directions and to change the dimensions of spatial orientation.

With the restricted radius of movement and the limitation to one's own flat, it became apparent to me that the walls of our apartments don't only enclose, protect and contain us, but that they also confront us in a way, when we are always facing them. Therefore, one initial point for me was the observation, that if you have a wall in front of you, and move in space, there are two opposite possible ways of perceiving your relation to the space: on the one hand, the patterns of your movement in the free space, on the other hand – in relation to the walls around you – the perception, that as you move, the walls come closer or move further away from you. This interested me at the time, also because spending so much time in-between the walls of the living spaces influenced how I perceived them differently; sometimes as limiting, narrowing the space, at other times as the boundaries to protect and encase my home.

These observations in relation to the wall I then interlinked with the experiences from »noBody« and looked into what happens, when you shift the focus from the wall to the ceiling and change the directions and relations in space. When you just lay on the floor, there is a fixed distance to the ceiling above you; but as soon as you move, this distance changes, just like I described it for the walls. And yet, different to the relation to the wall, here comes an additional notion to it, because it is closely related to drifting, floating or even falling.

On my way here today, I was thinking about how I can put this sensation into words, which was so present to me in the process of making this contribution to »Tanztagebuch«. And what occurred to me was the image of swimming. Like when you lay in the water, floating, with the air above you and the water somewhat carrying you, but not fully; always with a chance for you to sink in deeper, so that you need to work against it a bit and hold your body, while on the other hand letting go and releasing your weight into the water. This was a perception I was aiming to trace in the movement, like swimming or floating in a stream of air, drifting.

*KV* I can very well relate to that and also see where it might originate from in »noBody«; because there you find this equilibrium state of floating as well, but also imbalance as its counterpart. It has this notion of falling, but yet never really going to fall, releasing and catching the fall.

*SP* Yes, that is maybe what to me resolves in this image of floating in water, or more specifically floating in the air in my adaption for »Tanztagebuch«. However, I'm not sure if I wanted to give the impression of falling in the video. And also, it would not have been possible, technically, to mediate the impression of falling in the way I filmed it, because you would need to see a fall from the side in order to comprehend it and to witness the gravity and the falling of the body in space. But filmed from below, in a parallel plane with the back and the ceiling, as I did it, it is hard to tell whether the body is falling, floating or lying down.

## REACHING AND FALLING

*KV* I have to say, that for me it was this very uncertainty – of whether you were falling or floating and how it was never entirely clear which side of this very slim line you were on – that really got to me and intrigued me. Maybe, because this sense of blur and ambiguity is something, I also find to be very present in »noBody«.

Starting from the original piece, I would be interested to hear from you, how you experienced dancing »noBody« and if there were particular somatic and embodied sensations that stayed with you and which then informed your contribution to the »Tanztagebuch«? For instance, are there specific moments that come to mind, were these notions of drifting, flying, floating, or falling that you picked up, were particularly present? Or is it more of an overall impression that you got from the piece as a whole?

*SP* Actually, the only time where I fully experienced this feeling in the piece was at the end. There is this scene, were all dancers, except for one person, keep exiting the space, somewhat drifting out of the room. This was really a relieving moment to me in the piece.

To me that was especially powerful in relation to the role that I was having in the piece; a small, yet very specific one; because it was inherent to this position that I was always working against

some withstand or a threshold that I could not reach beyond. As if I could not express myself; as if I was stuck and not able to get out. In some parts of the piece the sensation of not being able to break through was very present to me. It was like carrying no body, or rather, carrying a body with fragmented and deteriorated possibilities to express emotions, sensations or motivations. There were moments in the piece for expressing emotions, but only few, which dramaturgically makes »noBody« such a strong dance creation.

*KV* Is it also this sensation which resonates in the image of going against the wall, facing a barrier, and not being able to break through that you described to have been your point of departure for the »Tanztagebuch« contribution?

*SP* Yes, exactly, it was going against a wall and repeatedly not being able to come through or to overcome it or to break through. Also physically – or somatically in the body – there is this tension in the back, when you move toward the wall and condense the space in front of you, when you push against something. And yet, at the same time it was also as if I was repelled from this wall that I was working against and related to its withstand.

And on the other hand – especially toward the end of the piece – there is somewhat an inversion of this sensation happening. Or in other words, it is no longer going against this wall, but resonating with this withstand, allowing oneself to be repelled from it, which then resolves in the extension of the back: I open to breathe, I open to let myself fall. I open to receive this air that comes from a wall. Like the wall is not solid, but permeable; a passage way where what is behind this barrier reached beyond it and affected my body and where, on the other hand, I could corporeally relate to and embody it.

For instance, this huge balloon, this inflatable fabric that takes up more and more room on stage and fills the space. We didn't reach that far into the piece because we had to cancel the further rehearsals and the showings due to the pandemic, but still visualizing it, seems to be somewhat another existence; different from the space, different from the dancers, and also yet not just a ›balloon‹, but a very specific presence of this being of fabric and air. Herein I find another allegory to describe the immediate state of working against some withstand and yet being repelled from it: Just like the air is contained in a fabric. And yet it is not because it is permeable, its perception oscillates between a material volume and an air-filled void. I was imaging it as the presence of air and fabric, in different relations. Pushing and going against it, or being repelled from it, releasing and allowing yourself to let go; like in one moment, you want to open up and the same moment you have something pressing your chest and throat.

*KV* If you were to describe how you sensed your body in »noBody« – as inflating and deflating, evolving and decomposing, in tension and released; oscillating between these contraries? Could one maybe describe it as a pneumatic, breathing body or a like a filter. Would that be just, or how would you describe the somatic sensation and expression of your own body throughout the piece?

*SP* Breathing definitely plays a central role in »noBody«. There are several parts that relate to breathing – losing your breath, being out of breath or re-finding your breath again, after you lost it, inflating and deflating the body. The bodies of the dancers just as much as this above mentioned body or volume or spatial expansion of air and fabric as is the ›balloon‹ relate to this being out of breath, losing the connection to your own breathing, reconnecting to it, regaining breath and remembering to breathe. These are definitely shifts and changes that accompany the dramaturgy of this piece all along. There are several moments in the piece, where – from the overall atmosphere, the expression of it, and particular the movement material – I had the impression, that it really helps you to breathe; to become aware of what it is like, to breathe. Breathing in, opening the front of your body, arching the back and really pulling back; and releasing the breath from the body, exhaling, releasing the tension from the entire body and letting go, almost dissolving the body into the space with this exhaled stream of air.

In terms of different modes of the bodies in this piece, I would like to mention that to me the title »noBody« always had a double-meaning: on one hand ›nobody‹, in the sense of no one, and on the other hand ›no body‹, as not a body – no form, no flesh, no bones, without a body or unembodied. To me, this also expresses the different ways of physicality in the piece, which change between different modes of presence and absence – being embodied or not, being a body or being alienated from the body and the embodied being, just as much as not being a body at all or being nobody, yet not finding one's physical expression in the world.

*KV* I find it interesting that you mention this and would like to pick up on it: My point of departure to address the body and to set it at the core of my research has been that I found it to be disregarded in the discourse of the architecture discipline. I came to think about dance and somatic practices as keys to explore the wisdom and knowledge of the body, because I found that corporeality, discourses on the body and an exploration of corporeal realities of embodied being, of the physicality of the body, the sensory of the body were missing in the discourse of architecture.

*SP* So, how the body interferes with architecture, or how the architecture interferes with the body, and how maybe also they equal one another?

*KV* All of it, I would say: Their respective interlacements, just as much as their resemblance and the influence they have on each other. Surprisingly, you can easily study architecture and work in the field of architecture for years without ever having the human body explicitly addressed, let alone its versatile dimensions of becoming, being, and being in the world. It astonished me at the time, how much I happened to learn about architecture and space, while I was in the dance studio, where I mostly learned through the body, by corporeal exploration and through embodied practice. It was due to these experiences that my understanding of the body extended and I became aware of different modes of the body besides its physicality. To me, »noBody« revealed the rather immaterial, permeable, perpetually changing and fugitive dimensions of the, which I had not so much been aware of before; the body as a vessel, as a filter, a carrier bag of homeostatic processes, sensations and feelings, experiences and memories. It made me realize that there were ways of dancing that go beyond the body the physicality of the body and which exploit different ways of embodied being: A body, that is permeable in a way – to sensations, impressions or experiences – and tangible to be moved and to move in relation to and accordance with other bodies and the space. And on the other hand, a physical presence of the body, which yet can be pervaded and is porous. How would you describe the modes of the body, addressed and explored in »noBody«?

*SP* I can very well relate to what you say. Furthermore, there is an aspect of construction, deconstruction, and rebuilding, which I would like to bring in here. It's not only about the individual body, but also about the different bodies in relation, their ever-changing constellations and how they all together form a body out of the individual bodies as well, which establishes, falls apart and reestablishes over and over again. Some parts of the choreography are very strong at this creating of another body, reaching beyond the individual, but really becoming a common body of the group of dancers. A rolling body, a moving body; like a swarm or a flock of birds, moving together as one and being connected, and then dissolving and coming out in parts again. This is something I really love about this piece and where I would be very curious to get re-engaged with working on it and pick it up again from where we left it, when everything was canceled.

Especially, because I find it to be very important and contemporary, deeply related to how things are nowadays, sociologically but also in the specific way of how we live them. After everything that has happened these past years, I would find it important to ask, what have we learned? How do we feel about our bodies and how do we relate to them? What is our review of these times and how is the feeling of the body after all that has happened? I think this is the most important now for the people, so that they manage to get out of a situation like the pandemic and become aware of what has changed, how they evaluate it and what there is to be learned from it.

*KV* This to me is a very crucial point that you mention, because I have the feeling that we are missing one of our greatest opportunities here, because we rather just jump back to what we consider the ›normal‹ of before, without even taking into account any kind of learning from this situation. I would really hope for us as a society to pick up on that, to learn from it and to comprehend our embodied being differently, in order to become aware of the many different varieties of presence of the bodies, besides their physicality, and to acknowledge them.

## ENCASING AND LIMITATION

*SP* In this sense, »noBody« to me revealed insights into different modes of the body, changes, cycles, and processes of the body especially, which now come to mind: It is not only about the body as a body and what the body can do, but also – and especially – about the changes of the body, about its limits and boundaries as well as about how to overcome them. In my understanding, this has a lot to do with the experience of when we are performing, or even more so, just existing – existing in a room, in the city, or in relation with other bodies – where the question arises, what kind of energy the body mediates, what it brings to this situation and how it reacts within it. How does the body interconnect with the environment and how is it influenced or how does it influence the world around it? And here it is mostly about the pulses of the energy of the body; something rhythmic, running in terms and cycles, not being stable, but constantly undertaking change, but in a very subtle, equilibrium way. Processes that evolve around the body but are also bound to the bodies' relationships with their environment.

When I was working on my contribution to »Sasha Waltz & Guests' *Tanztagebuch*«, I kept reflecting the sensations and observations occurring in the process of creating. I asked myself, what I perceived when I was doing this or that in my room, or how a particular sequence of movement would change, if I transferred into a different space. I was wondering, how the experience would be different, if – instead of performing and filming it in my apartment – I would for example move it to the streets and perform it among many other people, or what it would be like, if I placed it in the context of a rehearsal studio. How would it change?

These were questions, that occurred to me during the process of creating this brief piece from the inspiration of »noBody«. I asked myself, how I was influencing my body from the air of my room. How I could interact with what was there and how this space, which is very familiar to me, still could influence and inform my dance. And how the adaptation of the thinking from »noBody« could maybe change and impact my relationship with these spaces of my personal living environment. How was I influencing my room? How would the room influence my body? How would the shift of direction – from wall to ceiling – change my perception, and alongside my ways of moving and interacting, perceiving and conceptualizing my movements in space? Did the air of my room move me and influence the ways in which I moved, or was I influencing my body, regardless of the environment? Questions like these accompanied my process.

And furthermore I wondered, how I could reach even further beyond and overcome the limits of my body, at least to a certain extent. This prompted the shift of the axis, that I mentioned before – no longer relating to the wall in front of me, but shifting the spatial orientation, bending back and relating to the ceiling – as well as the question, of how I could find a way to get out of these walls of my room and escape their encasing for a while. Probably, this was also the reason why it felt so natural to me – as an adequate tale of this short story I was telling – when this idea sparked, to end the video with a view outside of the window, sending my gaze out of the window, traveling through the world outside.

*KV* I would like to pick up on that, because to me this shifted perspective – from the wall to the ceiling – also resolved in a notion of heaviness and bearing the load of the ceiling, yet not being able to get it off. But then, eventually, to slowly slide out of this shield of the ceiling and look up, as you did at the end of the storyline, as you said. This to me opened a whole new perception of the openness and outreach of

the open space outside the window, in contrast to the prior sequences of working your way up against the ceiling, falling, or floating in space, in your room.

To me, also the notion of ›resonance‹ here comes to mind. Is that something, you explicitly addressed as well? Questions like: how do I resonate with others, or how do I resonate with the space?

*SP* Well, resonance is something that I have experienced even more so in the time of rehearsing the actual piece, than during my adaption for »*Tanztagebuch*«: Working with a group of dancers, relies upon a profound connectedness and resonating with this group of people, in order to be able to deliver the vision of the choreographer. And in the case of working on »*noBody*« this was very powerful. Especially with the moments of extension and the moments of falling, there was a strong connection amongst all dancers.

The interplay of one body leading or setting the impulse for a movement, the whole group following or picking up on the energetic dynamics of it, and then the resolving of this figuration, a change of dynamics and yet another person takes over the lead, the constellation resolves and builds, and yet comes together in a different way, and so on; this is something I liked very much about this piece. It was a process of intensive collaboration and interconnectedness. This really stayed with me, although I only experienced it during the rehearsal process. So, I can imagine, that on stage with all the lighting and costumes and so on, it would be much more vibrant.

*KV* Though, it might also only have become so apparent to you because it was like that, because sometimes it seems to me like some aspects like this become even clearer, if something is rather rough and a work in progress rather, than a finite artwork. Especially, in a rehearsal process, where not everything already all trimmed to the final extent, and where you rather get into the actual sensations and the experiencing of the piece and the movement, than to be ›showing‹ it. I envision that to be a much more sensory and observational experience and process, than the actual performance on stage.

*SP* Yes, that is true. In fact, this is something, I tried to keep and to convey with my work for »*Tanztagebuch*« as well; with this spontaneity of actually living and experiencing the movements and not to be presenting or staging them. I did not go for multiple rehearsals or several takes and doing it over and over again, but I just took a look over my ankle to have a look at the camera and see how I was filming it and the just started and went with the flow. I didn't create a whole story or a script or an entire choreography beforehand, but I just followed my initial idea and was curious to find out, where it would take me. So, yes, just like you described it, here to me it was all about the pure and immediate correspondence and the reaction between thought and action; reaction and action, also perceiving and conceiving, tracing what I felt and how I could implement that to my movement.

## PERCEIVING ARCHITECTURE

*KV* How was it for you to film in your private rooms, specially with this spontaneity and letting things evolve along your process of exploring and recording? Did filming in your private rooms change your perception of them?

*SP* Oh yes, it sure did. I really loved this process, because it made me see my apartment and the living environment of my everyday-life from a different perspective. I was spotting some details of my wardrobe from underneath and I saw many details, which I had not been so much aware of before – especially not from this angle of looking at them from underneath. Furthermore, it made me realize, how familiar we are with our own rooms and apartments: When we walk from one room to another room in our apartment, we can really understand the distances, so that we don't bump our legs; and I experienced how this embodied knowledge stayed with me, although I shifted perspective and how I still could move very freely and could jump or do whatever, because my body knew the order of the spaces and the distances and the little details so well, that I could rely on my body memory. But the shifted perspective also resulted in the fact that I would

not see what was behind me, so that there were parts in the filming, where things around me kept falling to the floor, because I could not look behind me and just hit them with my hands. It was especially insightful to me to look at the video myself, because it really allowed me to see the space differently and to realize a different manner of perception that resulted from this shifted direction and the unusual angle of the camera.

Working with the spaces and the architecture of my apartment, made me perceive it in a different manner; the process of creating the video really changed my perception of my personal spaces: For one, of course, because of the shifted perspective and the tension of the uplifting, arching body and the facing of the ceiling. But also, because – especially in the narrow rooms, like the bathroom – my movements resulted in very concrete actions, as the caused things to fall to the ground, which brought my attention to listening and paying attention to the sound they made, when they hit the floor. I was really putting things around me to fall, because I could not see, and on the other hand, listening to the sounds they made, I could understand the distance between the individual objects of different material and regain my orientation. Listening to the sounds of these falling objects, which I knew all too well, because they were all closely linked to my everyday-life, allowed me to comprehend the spatial logic and to know again where the door and the sink were located, the shower and the drawer, and so on. Overall this introduced a very playful attitude towards exploring and examining my rooms, to become aware of their details and of how I perceived them differently, looking at the ceiling from below or bending above objects that stood on the floor or on shelved below my back, and how I was relating to the architecture of my place in general.

Maybe here I should mention, that for me architecture was always an amazingly interesting field to explore. My first idea for studies was to study the architecture, but then my life took different turns. But these questions of how the existence of a body, or the combinations of bodies in a space or into space – because it also has a movement to it – is taking place, that is something I find very interesting. It might carry us a bit away from our topic of this conversation, but to me it has always been intriguing to wonder about architecture and to explore different tales about building; to think about how many people might live there, how the walls are made, whatever an architecture is made of, how it is materialized and constructed. But also where the light comes from, what the atmosphere of a place is like, or where the kitchen would be located, how it is oriented, or what the air inside of a building would be like. There are so many details in architecture that are so fascinating to me and make me envision the inner life of a building, when looking at it from the outside. So, when I am walking through a city I become aware of all the buildings around me and I ask myself what life inside them would be like.

*KV* I am fascinated by the way in which you describe that, because this really resembles the way an architect would do, although they would probably rather address it from a different direction. Your description takes the body as a point of departure; you examine the build environment from the perspective of the living experience of it, from the body and from being in this space, while in general an architect's perspective would tend to rather originate from the building and the spaces themselves than from the people living and inhabiting these places or their experiencing of the architecture.

*SP* Yes, but what is particular about the architects' perspective, is that you are able to foresee and anticipate what a place would feel like, before it has even come into being. Like you do in the design process, where you invent how something will be like in the future, but also at the event of experiencing architecture. So there is a previous knowledge against the background of which you can evaluate the situation. I have the impression, that for architects moving through a space often times equals a fulfillment of their expectations, as they know that the light will come from this direction, the shadow will be cast this way, but also in the way they would experience different materials or how have a precise understanding of how specific places would make them feel.

*KV* It is interesting to that you say that. Because from how I perceive it, the architectural perspective often is not exactly as distinct and as precise in their observations. Probably, because architecture is foremost a symphony and combination of all sorts of sensory experiences, aspects and phenomena, working together all at once, which create what we perceive as an entirety of an atmosphere of a place. But distinguishing all bits and pieces that coexist here and to have a distinct understanding of which are the forces at work to constitute it, is very hard to do. But it is necessary, if you want to create an ambiance through their complex interplay. And yet, I fully agree with you: this very capacity to know before how a specific space could be created or how it will be lived is really at the core of architectural design.

I have the impression, that the potential of the body cannot be emphasized enough here. Because it is by the means of the body and through our embodied and implicit ways of knowing, that we are eager to envision and anticipate, what a space that we invent in the process of architectural design will be like. But since the introduction to body-based and somatic practices is foremost missing in architecture education, it is hard to find ways to explicitly address that.

## GRAVITY AND IMPULSE

*KV* What fascinates me most about dancers' perspectives on architectural spaces is that your knowledge about space and architecture is grounded in the body and embodied experience, and that it is physically understood. In terms of relating to architectural spaces through dance – as it is for instance in the Dialogue-Projects of Sasha Waltz & Guests or the »*Tanztagebuch*« – I find it so stunning to see how quick the choices of relating to the space are and how immediate the resonating resonance with the architecture can be through the body, when it really comes from within the body and is not so much processed and turned into a manner of logical thinking, but stays with the body and expresses through the body. How is that for you, how would you describe this embodied relating with architectural spaces?

*SP* In fact, this is really challenging and some times this can be a little bit of a trap, because it can lead you to your habits and to the repeating of movement patterns, which you are all too familiar with. If you stick too closely with these patterns and habits, you don't develop. To me, what really matters is how one can find ways to interlink the body with the space and to use the space as a support and impulse to move beyond these habits. This is very much about reading and witnessing the space and taking up on particular aspects of it, through the body, the moving body and, to put it even more general, through movement.

This has a lot to do with finding different ways to relate to the space and to relate to the bodies in the space. In this latter sense it is about combinations, constellations, of dynamics and rhythms in which we move, and about time. Because we are dealing with the body and with the space, this is inevitably about movement. So at the core of it, this is about combinations of dynamics, rhythms or cycles, which in an overarching sense addresses the arrangement of movements over time – the whole matter of chronology. Just like we know it from Laban's »kinesphere«, where we have this concept of us being at the center of this sphere and through the extension and movement of our body we relate to the space around us, where you really find versatile ways to intrigue us to break these habits and patterns, relating to space complex interplay of all directions in space and of the various forces at play, which then is also about the notion of balance and off-balance. Here we can see how the power of gravity transforms into another dimension – how from gravity results the pushing into the ground and from this evolves the energy to overcome gravity and to balance.

This brings me back to my take on the adaption of »*noBody*« for the »*Tanztagebuch*«: Looked at from behind, falling might not even be recognizable; especially if the camera goes along with the movement. But when you change the direction of projection and look at it from the side, you will be able to see the effects of the power of gravity and the change in time and space, which is the essence of falling. Or also, if you look at a falling body from above or below and don't follow the movement with the camera, you will – with the changing of the perspective – become aware of the body either distancing from or moving toward the camera. How you perceive and witness a



movement is closely linked to the angle from which you look at it. So if we relate to it in dance, the architecture serves as an impulse, a source of inspiration to inform or to trigger the ways in which we move and connect to it. We can either decide to go with the forces at work in the architectural space, the suggestions of movement we perceive, and so on. But we can also use them as a point of departure and transform them into movements, which originate in the space, but develop into something else, or really work against the givens of the space.

So, at the core of the relating to space – especially in the way I did with the contribution to »*Tanztagebuch*« – is gravity. Not only gravity in the sense of being pulled or tied to the ground, but also as a driving force and power to give food to something else: Which, on one hand, leads from one movement to the next, and further to the next, by shifting the weight and pushing or releasing the heaviness of the body, and which, on the other hand, forms the origin of complementary ways of movement, going against gravity, pushing into the floor to get the power to come up or to jump. Just like you do in the preparation of a jump, where you need to sink into the ground in order to join the forces then helping you to pull yourself up, to elevate and rise, and eventually to jump.

For me, this is something that I would like to work on more intensively in the future; the combining of body, space, and movement, with particular emphasis on these different dynamics, seeking to find other combinations and explore different constellations in order and to use their interplays and relations to create meaning. Because I believe that dance is one of the most abstract art forms, where it is so difficult to be precise in the way in which you mediate something and to prevent yourself from being carried away with the current of whatever comes up in the process. But for me it is essential to be very precise about the intentions and the meaning that you bring into your work.

*KV* This also links to what you said about architecture before: that its perception intertwines with the knowing from before and the capacity to anticipate. Gravity, falling, bending over, extending, arching the back, twisting, being off balance, releasing or catching the body from a fall, and so forth, all these phenomena of experience are interlocked with sensations and movements, which we can relate to, based on our personal experience of knowing what it feels like to fall, to extend or to contract the body, to balance it or to lose balance. In this sense – although I fully agree with what you said about the abstractness of dance as an art form – there is also a very tangible dimension to dance, I would say, which allows for others – fellow dancers just as much as members of the audience – to relate to it in a very sensory, embodied, and resonant way of witnessing.

To me, this has also a lot to do with the way how I look at dance, or rather to say, how I experience dance, because I recall many occasions, when after attending a dance performance, I would not be able to describe what I actually ›saw‹, but am left with a very profound embodied and multisensory knowledge of how I have been moved by it or how it resonated with me or how it got to me in a very profound and physical manner.

*SP* Yes, I can very well relate to that. And also, whenever I watch a dance piece, I definitely see space, or rather to say, it makes me become aware of the space itself and of the changing spatial figurations and constellations of the dancers. Not only in the horizontal plane but in all spatial dimensions. That is something about looking at dance, which really gets to me: the spaces, the re-figurations of closure and proximity, or distance and separation, as well as the different dynamics of movement, of change or duration. This compassion that you describe in seeing a dance performance with your whole body – that is maybe something you won't find written in books, but rather learn from experience – has a lot to do with what I would call the soul of a dance-piece, the soul of a dance. The feelings that are evoked by it, just as much as the sense of the overall impression it creates. So, witnessing dance comes along with taking a share in it and participating in these bodily sensations creating the soul of the piece.

I think these notions of compassion apply both on a large scale of an overall impression, as well as in the specific feeling with the dancers. Because you know what it feels like to move, in

general, or what it feels like to move in a particular way, how it feels, when you have the impression of falling, or how it feels, if you actually fall, you are able to be compassionate with the dancers. And yet it is something profoundly different to pretend to be falling, as opposed to what it is actually like to really fall on the floor. Authenticity here plays a very important role, I think. Because it is visible, if it is sincere and if the dancers are true to the movements and really conduct them from within their bodies; when they follow the sensations, which they evoke and share the experiencing of the movement as well as its gestural expression, you can really feel it and perceive this earnestness and honesty.

*KV* I imagine it to be particularly hard in the professional working environment and processes of dance, to really stick with this sensory sensibility and not to fall into patterns of movement and sheer repetition, which then lacks this liveliness and seriousness of the actual experiencing.

*SP* Yes, absolutely. Especially because as professional dancers we know our bodies very well and we know how to work with them, but also we can easily trick ourselves. This is yet another trap: not allowing oneself to really live the experiences of the moving body, not really, sincerely, opening up to the feeling of the body, but to hold back and to hide it.

Although we are aware of our habits and patterns, there still is a tendency to fall back into them and it is sometimes very difficult to break them. So, although we might be very well aware of the fact that it is visible, if a dancing is sincere and connected with the authentic feelings and sensations of the body and the movement, or not, we might still not be able to prevent ourselves from losing this authenticity, being trapped in habits and patterns. Here it is essential that a teacher or choreographer or fellow dancers challenge us or intrigue us, as our observers, to break these patterns, to let go of the habits and to get to the essence of what is true to ourselves and what we sense and feel, live and experience in our bodies and help us to transform that in our bodies and to transmit and to mediate it with the body.

*KV* The holding back and sticking with familiar patterns or habit that you describe, does that have something to do with the risk or the fear of being exposed – especially on stage, but maybe also in the rehearsal process?

*SP* It is not so much about exposure. The sensation of being exposed, I would say, only appears when some notion of narcissism comes in and you don't want to move towards the edge of what you would consider ugly, or where you cannot find the beauty in something, or where you haven't given yourself the permission to exit your safe and protected areas. And if you do it anyway without really overcoming your precautions, then it might come with a sensation of exposing yourself.

But other than this, I would rather say that it has a lot to do with honesty; being true to your body, being real and sincere at what you do, in order to get into the experience of the movement and the body. And yes, of course I know the sensation of feeling exposed; but reaching beyond it and seeking to be true to my body and sincere in my dance, allows me a great freedom. So, exploring what you can find beyond your own limits, if you dare to break the patterns and habits you inherit can be very liberating and allows you to be true to your body and to find a natural and real way of expressing it. The preoccupation of a liberated body away from limits and patterns is a free spirit and way of thinking, adapting, trying, and exploring.

*KV* It is interesting to me, that you bring this up, because I imagine it to be hard to find ways to stay true to your body and to remain perceptive to your sensations and the sensibility of lived experience, especially in these very well trained dancers' bodies, where you also have all the tools and know-how to avoid your somatic experiences and not be true to your bodily sensations, but to override them.

## LISTENING AND DIALOGUE

*KV* As you already mentioned the spatial relations and the presence of the spatial dimensions in dance, I would like to learn more about how it is for you, not only to stay true to the body, but also to the space, especially in the context of the in-situ works, rather than the productions on stage, and even more so, in the case of working in the private spaces of your apartment.

*SP* It was a challenge, but I really liked it. It was a spatial situation, which was fixed and that I could not do anything about. For me the particular challenge was to remain wide in the thoughts and to have this openness to be creative and to reach beyond the actual physical limits of the space, even if the actual space was not wide at all. Another thing I found very interesting was to try to find a balance between the curiosity and playfulness of exploring the potentials as well as the limits and boundaries of these spaces and to try to extend them as far as possible. On one hand, to be safe and secure in your own spaces and on the other hand to challenge this familiarity with the spaces of your private life and to see how something else can come out of it. So while these spaces were very familiar to me in terms of my day-to-day life, I had to find ways to break these habits and to invent methods and creative ways to live them differently.

And also, of course the limitedness of the space also impacts the way you move. Bending backward all the time and really getting into this sensation of bearing the load of the ceiling is something, which affected my sensations of the body and of how I moved in the space. After a while I realized how I could feel it in my joints, how the sensation of my shoulders changed and how the opening of my chest resulted in a different feeling of the space and in a different way of how my body related to it.

*KV* I found it very interesting about Sasha Waltz's impulse to invite dancers to appropriate or repeat or adapt bits and pieces from the original works and to transposition them to their personal living environments under these very restrained conditions of the pandemic confinements, where they, as it seemed to me, have opened new doors and also have set the impulse for dancers to continue working in a shared process and to contribute to some kind of a common work with others.

*SP* For me this has been a good opportunity to continue working under these difficult conditions. I am a freelance dancer, I am not a permanent member of *Sasha Waltz & Guests* so far, and during the past years I have been working with many different people, in changing constellations and also at different venues all over Europe, mostly as a dancer. But at the moment I feel a growing interest in me to move more into the field of choreography and taking on the role of a choreographer myself.

Whenever I go through all my notebooks, the thoughts and ideas coming from what really moves me, or evolve as inspirations or associations from things that I saw – be it on stage, or in a museum, or the movies or just in my day to day life – and explore how I would want to take them as a point of departure for my process of creating, I also keep asking myself, if there really is something that I want to say, or even, if I actually have to say something. This is not about saying something ›new‹, because I am convinced anyway that everything already has been said. But yet again it has a lot to do with being true, to oneself and to the own work.

There are so many different ways to say something – like here in the café, the people on the next table talking confidentially amongst friends, or at the table after, one person explaining something to another, or in a theatre context, where a director is really aiming to say something in a very specific way, and so on. So there are many different tales that can be told in several ways, so that my question to me – just like to anybody else – is always, what do you really want to say?

*KV* These are questions, which I am all too familiar with, not only from the context of artistic practice, but just as much in academic research, asking myself, if I really want to say something. And if so, how I want to say it and what it needs for others to be enabled to understand it. Because along the processes of posing and re-posing these questions over and over again, I have come to realize, that it would be an

illusion to think that there was something like a common ground of understanding or an objective point of view, but that anything I invested or examined was always deeply rooted in my personal experience and evaluated against the subjective and situational background of my individual ways of knowing – especially if sensory and lived experience and implicit ways of knowing were an important part of it.

*SP* Yes, absolutely. To this relates also the question of how I am actually able to hear my own voice, in the intermingling of all voices, and to become aware of my position and to listen to myself. So the question is, how I can take the time to listen, to hesitate and to become aware? Because there is so much being said and for many people there is such an urge to speak up loudly and to be very present with their position, that – just as we have been describing it about the body and the space before – sometimes it is really hard to get through and to break through this intermingling of all sounds and noises and different ways of telling their stories, in order to be heard. This is something, which counts for all the different positions in the art-world just as much as for the political discourses as well as for our conversations and the defending of our positions in day-to-day life, I think.

I had a very touching experience recently, which I would like to link to that: I saw Aeschylus' ancient Greek tragedy »*Persai*« – or »*The Persians*«, as it is the English title – directed by Dimitris Karatzas, in 2022, in Elefsina. The piece itself is about the war and the people in the land of Xerxes (the chorus) and his mother Atossa who await news about him and his battle against the Greeks. It's a deeply political piece, colored by all the aspects of patriotism and humanism, letting perhaps a freedom of direction towards the ›loudness‹. Yet, in this contemporary adaptation by Karatzas, the piece was given in such a quiet way and in such a subtle manner, that it really supported me in this conviction that things could be said in a silent way; more introvert, well reflected, less confrontational and maybe more sharing. But at the same time underlined and dynamic. Also, to take the time for contemplation, to look inside, before then turning to the outside in order to say something; this moment of hesitation, contemplating and reflecting, in order to see if it is even in the equation to say something or not. It's all about the art of connecting and combining different invisible axes in space, perceiving them in an abstract way, either as opinions and voices of individuals floating in the air or their body routes in space with all the chorological features of their movements. It's all about the orchestration of invisible lines, and architecture of the space unseen.

*KV* This is something I find to be very clear in the structure of ancient Greek theater, where you have the individual persona, in the very sense of the words, on the one hand, and the chorus on the other; so where there are subjects and a collective of individuals forming this common social body of the chorus, who then take very different positions and ways of narrating and telling the story. With the personas being very involved, also emotionally, and the chorus taking up a position where the plot is rather described from a descriptive point of view.

*SP* Yes, absolutely. And most interestingly, both enter into an echoing dialogue, listening to one another, completing and building together the message of each piece, each time. So without listening and without the introspective reflection it is not possible to render into a real dialogue, because the basis of it is to listen – to yourself just as much as to the others. Taking your time to reflect, before you bring in your perspective, or before you voice your opinion on something.

*KV* Well, aptly enough, »*Dialogue*« is also the overarching title all *Sasha Waltz & Guests'* in-situ works, where I would also include the »*Tanztagebuch*«-contributions. Coming from how you described your reading and perceiving of architectural spaces, I would like to learn more about how you experience this entering into dialogue with architectures, in this sense of listening, reflecting and relating to what is there, as you just described it in terms of the verbal dialogue. What I find striking about architecture, is that it provides the containing, the vessels, outlines and shelters to our lives, but – however precise and tenderly they are design, created and made – it does not have full control about the outcome of how they are lived; how they are appropriated and how they are being used, but also which ways of living, what

kind of tales and narratives take place in these spaces, how they are filled with life and what the stories will be, which later on echo in these spaces. In this regard I found it so interesting how, earlier, you described the experiencing of architecture from the origin of living it, of conducting a living within it and of all the tales, lives and encounters of people taking place within it.

## ARCHITECTURE OF THE BODY

*SP* Yes, it is. But also, how interesting would it be, if a space, which was intended to house and encase a special use, then were used in a different manner. Or if room was no longer limited to its outlines, but intertwined with another room, and this extended space suddenly became the space of this room, and how it was connected, or whether it furthermore appeared as two rooms joint together or as one entirely new room. I would find it interesting, to initiate and also to observe such spatial changes. This, to me would also mean, not only to face the ceiling – as I did in my case of the video to adapt these sequences and sensations of »noBody« to the rooms of my apartment – but to confront oneself with one's own existence with the given conditions of the space and to really examine one's spatial needs and relations. Starting from limits of this body then immediately creates connections, like strings, which then relate to the whole space and integrate the body and its full stretch and extension to the expansion of the space. So no matter the limitedness, thresholds or materialized outlines of architectural spaces, there is also another dimension to it, which is closely linked to extensions, expansion and to taking up space with the body, opening the body, and widening its outreach in space. Realizing the existence of the space around the body and empowering it. But also, comprehending and visualizing the empty space between the body and all its ›companions‹, based on Peter Brook.

*KV* This aspect of taking space with the body and through the body, is what I have found so interesting about your take on the transposition of »noBody« to the spaces of your apartment: On one hand it is somewhat busting open the limits and closure of private space, but, on the other hand, although the spaces seem to be expanded – especially towards the third, the vertical dimensions – they don't fall apart, but remain held together. What I associated with it, when I saw it, was the idea to stay with yourself – holding back, in the literal sense of the word, as it becomes apparent with the arching and bending backward of your body.

How did you experience this corporeally and how did you feel your back in this particular way of relating to the space? Opening your chest to the ceiling, but as a consequence, also condensing your spine, sliding together vertebrae and squeezing the back-side of your body, which on one hand of course impacts and somewhat limits your freedom of movement, but on the other hand, I assume, supports or closes the structure of your back. How did you perceive that?

*SP* Yes, this backbend of the upper body influences the entire body. If you shift back your shoulders, arching your spine and dropping your head in the neck, the position of your whole body changes: In order to relieve the lower back, you have to shift your pelvis and with this your hips will follow this movement, as will your legs, you slightly bend your knees, and also in your upper body you will adjust to this movement. You open your chest, lengthen your neck, and expand your collar bones. Your shoulder blades turn out and cling to your back. So there is one initial movement and the whole body follows, because with this shift of the axis of your body and with the backdrop of your upper body, the rest of the body has to follow along.

To me, this is the magic of the human body, that mechanically it creates such an equilibrium, that with every movement or with every gesture you conduct, the whole system needs to readjust and rebalance. Of course there is some elasticity and you can – at least to some extent – work against or extend these systemic shifts or the urge to follow a movement. Like, there is the possibility to somewhat isolate the movement of particular body parts in order to break this continuity of movement – which can also be interesting as a way to get beyond patterns and habits of movement – but naturally every movement is followed by another movement, every change in the

body results in another adjustment. So if one part of the body moves, all the other parts adjust to it.

This brings me back to something I already mentioned earlier: With this choice to no longer face the wall, but to take the ceiling as my plane of reference and to work with the idea of bearing its load and working with the gravity as well as exploring these sensations of falling, floating and letting go, my relating to the different directions of space has changed profoundly.

Yet here, one could go even further: For instance, imagine, if coming from this feeling of falling, bending backward and arching the back, you would eventually lean against the wall and find another way to release this imaginary weight of the ceiling into the wall or further down into the floor. How would that change your perception? And also, how, from there, from these contact points and from releasing your weight into the physical barrier and withstand of the walls or the floor, how could this initiate another way of moving? So, what originally started of as a rather immaterial, very permeable manner of moving, of releasing and letting go, could then all of a sudden – in contact with the material of the wall, or just by shifting your relating directions in space again – turn into something entirely different and become much more physical and be more closely linked to heaviness and weight, to regaining an impulse or bringing together the forces from the fall, catching this movement of falling and transforming it into something else. I have become very curious about these transformations of movement and different impetuses of movements in the process of creating this small piece and I would like to explore more, where else they could lead me to.

*KV* These further extensions of the movement material to me seem to carry versatile potentials for their implementing to architectural thinking: In several architectural situations it becomes apparent that there is a great difference, between places, where your back protected, for instance, when you are seated in a niche or with your back against the wall, as opposed to other situations, where your back is exposed to the open space and not shielded by the architecture, which makes it much harder to be at ease in such a situation, because we are much more vulnerable with an unprotected back. Both, somatically and emotionally, as well as physically and sensorial; because our direction of movement and the orientation of our senses are predominantly oriented toward the front. But the way you describe this backbend and the resulting consolidation of the back and the muscle contractions of the spine gives me the impression that the body itself is almost protecting its own backside. Have you experienced it that way?

*SP* Yes, definitely. One very important aspect is, that all your attention is attributed to your back. You are fully aware of the backside of your body. And yet, there always remains some insecurity, because you will keep on asking yourself, how far can I go back? Is there something behind me, which I don't see? And if the back gets tight from bending backward, how can you release this tension and create another quality of movement, in order to return to the sensation of the very fine balance between floating and falling, so you don't have to hold the weight of your upper body, but find an equilibrium of it to float in the space. Therefore you really have to trust your back. And this has a lot to do with extending your body, or expanding your awareness into the ground, feeling the floor below you, connecting to it. And also, as I experienced it from recording the sequence for »*Tanztagebuch*«, the ceiling becomes your friend. So, if you relate to the ceiling, as this plane, which you then have in front of you, especially with your upper body, you somewhat lose the sensation of arching your back and the tension that might come along with it, but you can feel the support of the space – being held between the floor and the ceiling, really connecting to the ground, but also connecting to the ceiling at a distance. Connecting to the space here allows you to open up and to let go.

So, it is a lot about trust: trusting your back, but foremost trusting your whole body and the space to support you in your movement, to release the tension and to enter into this sensation of floating. This means, that it has a lot to do with trusting your back and feeling the support of your back, which I think is closely linked to what you described about the experience of architectural

situations in which you feel protected and encased, and have the sensation of your back to be supported and held.

But there is yet another phenomenon coming along with this movement, which is the consequence of this movement of the backbend, which changes not only how you perceive the backside of your body, but also the front and in fact the whole body. So the movement is initiated from going back, arching your back, leaning back into the space, finding this equilibrium state between falling and floating. But, as I said before, all the other parts of your body will follow this movement; your pelvis shifts, your hips adjust, your legs ground deeper into the floor – so there is this movement that really goes into the ground to support you and to root you in the floor, to allow you to move more freely in your upper body. But also, there is this above-mentioned spatial connecting of your upper body, to the floor and to the ceiling, which does not only lead to the backbend, but – as a consequence – also to opening your chest. More than about the compacting of the lower back, to support your movement, this movement is about lengthening and extending your back, and about opening your chest. So you are also pulling yourself up from the center, extending and widening your sternum and diaphragm, opening your rib cage and your chest.

The same movement appears to be of very different qualities, depending on the direction from which you address it: On the one hand you have this support and protecting of your back, the connection to the floor, releasing the tension into the ground, by dropping your sacrum, shifting your pelvis, opening your hips, grounding your legs and your feet in the floor. On the other hand, there is this opening of the body, widening your chest, extending to the side, opening your arms, letting go and resolving into the sensation of laying down, stretching out your body in space, connected to the plane of the ceiling, being very light; floating and hovering in the air.

One aspect does not exist without the others, as they are all interdependent: So, wherever there is a tension and contraction in the body, there also needs to be a release and a following of this movement at another part of the body. Whenever there is an initial movement, the entire body needs to adjust and to follow. Whenever you pull together at some point, there is an extension or opening on another; wider, more open even, as if you would start the movement from the intention of opening up, because you really build up the movement and you create an anchoring point first, where you compact the body and draw together all the forces active in your body all the time, and from there you unfold the movement, all the way to its full extension.

And there is something else that maybe makes sense to mention here: It is about the breathing. This is also something, which is very much connected to »noBody«, because as I said, it was an important part of my experience with the piece, how it drew the attention to breathing and was a lot about losing your breath, being out of breath or re-finding your breath again after you lost it. Of course, this is also very closely linked to this rhythm of contracting and releasing, opening the body and widening, and then again letting go, extending into the space. And it is again about the question, which dimensions of these movements do I address. Because I can of course widen and extend the chest, breathing in, inflating it. But it will be very different, if I use the exhalation; releasing the air from the body, release the tension in the stomach, in the chest, just letting go and widening, extending, or opening up from here; allowing myself to expand, reaching out almost dissolving into the space.

It is interesting to me, where this conversation is taking us, and also how it makes me really take the time to think about and reflect the movements, the bodily sensations, and the relating to space, because it is not only about dance, but wider spread, covering many different disciplinary fields. And yet, on the other hand, everything is about dance: How you are seated, how I sit here, always moving with my hands along when I speak. The space between us, but also to the other people around us moving and – most probably without even noticing – always being in relation, with other, with the place where we sit here. The people over there, moving around us, and how, with the reflection of the sunlight, they reflect in the mirror of the glass façade and how their shadows are cast on the floor and on the wall over there and how these projections also link their bodies and their movements to other dimensions of the space, the horizontal plane, the vertical plane. How these people over there are sitting at their table, how they lean towards each other to

have a more intimate conversation, or how they sit back on their chairs, more opening to the space around them. So just looking around, I could go on and on to find all these different ways to move, to relate to the space, but also to be in relation with ones own body and to relate to other people, other bodies. So, everything is dance. Everything is connected. And basically, it is all about the body and about movement; and in this way also always about the relating to the space.

*KV* Yes, and linking back to what you said before about the abstractness of dance: On one hand, it is, but on the other hand, it is not. As you describe this situation, the presence of the bodies, their movements and gestures, their interconnectedness however unconscious it may be, the manifold ways in which they relate to the space. This is very concrete, very specific. Although not everyone would agree consider these everyday movements to be dance, even if it is and even if it contains all the aspect of dance, which we addressed before.

*SP* Yes, and there often is both, an abstract and a very concrete and specific side of it. This also goes for myself: Because at the moment I am injured after an unsynchronized lift during a partnering. So reflecting about this particular work of my contributing to the »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*«, sharing my experience with you and the sensations of my body connected with it, I talk to you at a moment, where my back is actually feeling very differently, as it did back then when I recorded the video. And yet, it is really interesting for me as well to retrace these sensations in my body and to become aware of and reflect upon trusting your back, trusting the space, the support of the floor and the need to release the body in order to rejoin its forces and its support.

In fact, your invitation to this conversation, reached me just around this time of my injury. So while my back has been somewhat central and took up a rather large space in my attention and the awareness of my body, because I needed to take care of it and needed to protect my back and regain trust in it, I was at the same time thinking about this profound trust in the back and this equilibrium, balanced state of falling and floating, I had been exploring with the contribution to »*Tanztagebuch*«, in preparation of our conversation. So refining the trust in my back and reconnecting to this fine line of balancing between floating and falling with my own body, after I was injured, I was also reflecting on the beauty and the freedom of movement which arises from trusting your back, trusting the floor, and letting go, really releasing into the space, opening the chest, opening your entire body and to some extent allowing yourself to fall. This has been a very interesting journey for me, because it made me reconnect to the prior experience and re-enter to these sensations and the somatic memory of trusting my back, while I was in a position where I needed to re-build this trust after an injure and where I really needed to remind myself or to be reminded, as I am now, guided through your questions, of the importance of releasing and trust, in order to create this support of the back and in order to be able to move more freely again.

*KV* It is incredible, how some things sometimes coincide. Yet, I find it very interesting how you describe this retracing, re-experiencing the prior lived experience of creating your contribution to »*Sasha Waltz & Guests' Tanztagebuch*« long before your were injured, and how reconnecting to these sensations now allows your – even from a moment in time, where your body feels very different right now – are able to re-live this experience and how recalling your memory really allows you to return to the very experience you had in the past.

*SP* Yes, this is an incredible capacity of the body, to enable us to reach beyond our actual situating in the present moment of time and space, but that it allows us to return to past experiences, by recalling them and somatically returning to the sensations and feeling they evoked in us. And even our fantasy and imagination we can link to that in the sense that we are able to envision – or even corporeally anticipate – something and really feel our way into the sensations that might arise from it.



KV Yes, very. This is something I am very much interested in, when it comes to the potential of the body for the discipline of architecture, because it is by the means of our body, through the physical thinking of the body and the somatic sensations, that we are able to imagine and anticipate in the process of architectural design, how we shall live an architectural situation in the future.

## SPATIAL CONSTELLATIONS

KV Listening to you I become very much aware of the very profound connectedness to the spatiality of the body and the corporeal relating to the spatial dimensions of dance and to the architectural space in the way how you describe your work and your experiencing of dance. Is that something, which has always been present to you, or is it something that you would consider to be special about working with Sasha Waltz and Guests?

SP I cannot really answer that question, because so far, I have never really been in the studio with Sasha Waltz and with the other dancers developing of a new piece from scratch, but what I was involved in so far, was rather rehearsals for the repetition of existing pieces. But relating to my experiencing of her work – in the rehearsal process, but also in the role of being part of the audience and seeing some of the pieces in the theatres, or from the conversations I had with dancers who have been with the company for long – I would consider it to be a very special way of relating to the space and working with the space. Maybe I could even say, that there is something about the work of *Sasha Waltz & Guests*, which I would consider to be an exploration of the spatiality of dance.

I think there is a very particular manner, in which bodies are arranged in space and how the spatial dimensions – of the body and the movement, as well as the actual, physical space of the stage or the architectures of the in-situ projects – are addressed. I love how Sasha Waltz creates shapes into space with people. From the experience of rehearsing with dancers, who have worked with her for a long time, I can tell, that it is really great to see how these different shapes and constellations of bodies are created and build into the space. When I say shapes, I don't mean just forms or the number of people and how they relate to each other, but especially the transitions and how different constellations and figurations interrelate in the same space, or how one merges into the next: How there is something happening on one side of the stage, and something completely different on the other side of the stage, and how then, these two groups relate to each other, or become one larger group altogether. This is something I observed at the example of *»Romeo and Juliette«*, or *»Impromptus«*, where each had many different constellations and shapes of the bodies and the group of several bodies in the space, or which I also found to be very present at *»Kreatur«*. I find this to be very special, the creating of different situation, the constellation and relations between several people. I find it very fascinating to see how in this sense the dance transfers to the space, and how we as dancers can enter into this way of thinking, which originates in the space and refers to the spatial dimensions. I have the feeling that the space and the spatiality of the dance itself form a strong source of inspiration. This comes along with a refined awareness of each other; witnessing the movements of the other dancers, always knowing how they relate to the space and being able to react to these changing constellations.

*»In C«* is another piece, where I find this to be very strong; the organization, changing and re-figurations of different constellations in space according to an underlying system, Here the connectedness and the witnessing of each other plays a very important role, since the whole piece is organized in different small dance phrases, which are all interwoven. I was part of the site-specific performance of the pop up of *»In C«* at *Neue Nationalgalerie* in September 2021. It was very special to perform at this place, in front of this very light architecture, where the space of the city continues into the inside spaces of the museum. There I had a very strong feeling of this connectedness of all dancers. It was really special to experience the connectedness between the

dancers and I also found it to be very interesting in terms of these different constellations in the space.

The piece is structured in different scores – 53 phrases altogether – each of which is an individual sequence of movement. And we were free to stay with a phrase, repeat it several times and so on, but it was not possible to ever go back in the chronology, so that the figuration and the different phrases of the movement material intertwining continuously evolved; we always had to continue the chronology of the piece. According to these varying paces of how fast one would move through the choreography or how long one would stay with one particular score, changing connections between the dancers emerged. So, it was always about being precise in the choices of relating – to the space as well as to the people: Like, now I go with this group and stay with them for the duration of this phrase, but then I might stay with this figure for longer than the group does, and as this group moves on and turns to another direction in the space, I might reconnect with another dancer or another group of dancers and synchronize with them for the next upcoming phrase, or just be on my own with one figure, before my timing then again falls together with another person's timing and we share another sequence in synchronicity, and so on. As these figures were also very refined in their relating to the space, it was amazingly interesting to perform this piece in a site-specific context, where you don't have the rather limited space of a stage, but where the space extended into the foyer of the museum as well as into the urban space of the city that stretched beyond this plateau of *Neue Nationalgalerie* which we were performing on. Given the wideness and vastness of this space, it was crucial to stay connected with all dancers. »In C« is also about encounters between all the dancers, I would say, as it is always interlinked with the question of who follows whom. This is basically the essence of what I meant when I spoke of how Sasha Waltz creates shapes in space; these ever-changing figurations of bodies in space, their connectedness, and their very particular ways of relating to one another as well as to the space around them and in-between them. With every new phrase you need to ask: How do I place it in the space? How do I relate to the other dancers? Do I follow another person or does another person follow me? Are we doing the same part at the same time, or do I reach beyond this present moment and connect to the people who already did this sequence before, or to those who will follow after me?

*KV* I could imagine this to require a very specific state of consciousness too: on one side to be very specific and precise in the repeating of the choreographic material and the individual phrases, while on the other hand, being very open and to quickly adjust to the improvisation of placing it in the space and reacting to how these constellations form and reshape. How did you experience that?

*SP* You have to be very sure about the material and have it fixed, in order to be able to be flexible in the way of how you arrange it and to move freely with the given elements. It reminded me a lot of a kaleidoscope: There as well you have these different elements – fragments and bits of pieces of different colors, which might also resonate with the colorful costumes of the piece – and with every turn of the lens they come together in a different constellation; every movement changes the entire structure and the appearance of what you see. This is also how I perceived the constellation and re-figurations of these different shapes in space and all the ever-changing connections between the dancers: You move together and then you are changing to something else, moving with another constellation, and changing again, dropping out of the one group and becoming part of another group, dancing along with other dancers, or being on your own for a bit, before you then re-enter into another group, and so on. But getting to this flow, was a process; because at first it really took time to learn all the sequences and once you had it, it also took some energy to reach beyond that and to be able to follow without being a prisoner of your memory. But after a while, when it had really sunken into body memory, this freedom to continue from phrase to phrase, or to stay with one for longer emerged from it, and along with it came the liberty to use it and to bring it into space – relating with the other dancers, relating to the place. From this unfolded a playful, yet sincere, way of moving through the structure of the piece, where

you always had the freedom to chose, but each time you changed, you took on full responsibility to this change and for this decision.

Yet another thing that I found very interesting was how you had to adapt the movement in relation to the other people's movements: If for example you place this fragment that you were at, very specifically into the space, and another person crossed your way, of course you had to relate your movements to each other. In this way you adjust the movements, because you have another body in front of you, so that at the event of these encounters the phrases were adjusted and transformed in one way or the other. The very basic rule concerning this, maintained by Sasha Waltz herself was, that each movement proposal should be set with responsibility, with the goal to narrate an equal and balanced in forms, shapes and dynamics dialogue between the dancers.

*KV* Does that also have to do with the group of all dancers becoming one body, created out of several bodies, as you mentioned it before?

*SP* Yes, certainly. It is like a moving system: Here this group of the dancers functions in a very similar way to the body, as I described it. When one part of the body moves, the rest of the body follows, and then everything chances along. Here, one person changes and the others follow, but this person also follows another person, so that everyone is systemically connected. Every movement leads to another movement. In this sense, it is really about listening and then entering into dialogue with what is going on around you.

*KV* So, here we are, really closing a circle with this conversation. Thank you very much for sharing these valuable insights and for taking me on this journey to retrace these versatile relations of the body itself, the body in relation with other bodies, and the interconnectedness of several bodies and their relating to the space.



### V.3 REZEPTION

Künstlerische Arbeiten umspannen nicht nur die Phasen der konzeptionellen Entwicklung, der Konkretion, Realisierung und Umsetzung oder – in den performativen Künsten – das eigene Erleben im Tun und die Handlungsperspektive der Künstler:innen, sondern schließen stets auch eine Rezeptionsperspektive und das Erleben des Publikums ein. Demzufolge stehen künstlerische Arbeiten stets im Spannungsfeld zwischen Konzeption und Rezeption. Die Präsenz der Künstler:innen kommt im Werk zum Ausdruck und wird für die Rezipient:innen durch dieses erfahrbar. Umgekehrt schwingen auch die mögliche Anwesenheit künftiger Rezipient:innen und die Publikumperspektive im Konzeptionsprozess mit, da es – insbesondere in den performativen Künsten – stets die Positionierung, Involvierung und Rolle des Publikums im Gestaltungsprozess mitzudenken gilt. Eben dieses reflexive Eingebunden-Sein künstlerischer Arbeiten im Kontext ihres Hervorbringens- und Wahrnehmungsprozesses arbeitet Laurence Louppe als Kern poetischer Auseinandersetzungen mit dem zeitgenössischen Tanz heraus.<sup>1003</sup> Konzeptions-, Handlungs- und Rezeptionsperspektive fließen nach ihrer Auffassung ineinander, sodass das Kunstwerk zwischen diesen unterschiedlichen Feldern changiert und als Ausdruck konzeptionellen Denkens, als Ergebnis des kreativen Schaffens und schöpferischen Hervorbringens ebenso gesehen werden kann, wie als Wahrnehmungs- und Rezeptionsgelegenheit und eine Einladung zur Begegnung an die Betrachter:innen oder das Publikum.

»Der ›poetische‹ Ansatz impliziert eine andere Arbeitsteilung [als die Kette des traditionellen Dispositivs Sender-Botschaft-Empfänger]. Dem Subjekt der Analyse wird dabei kein fester Standpunkt zugewiesen. Es ist aufgefordert, unablässig zwischen dem Diskurs und der Praxis hin- und herzuwandern, dem Fühlen und dem Tun, der Wahrnehmung und der Umsetzung.«<sup>1004</sup>

Anhand des Werkes und der Arbeitsweise von Sasha Waltz zeigt sich dies besonders deutlich, da die unterschiedlichen Formate ihrer Arbeit verschiedene Publikumsrollen und Arten der Involvierung des Publikums mit sich bringen. Während die Bühnenstücke als klassische frontale Bühnensituationen mit einem im ansteigenden Gestühl sitzenden Publikum und für die Aufführung in Theatern, Tanz- und Opernhäusern konzipiert sind, handelt es sich bei den Dialoge-Projekten um raumgreifende Performances, bei denen Tänzer:innen und Publikum sich gemeinsam den Raum teilen, das Publikum durch die Tänzer:innen durch das Gebäude geführt wird und Architektur, Tanz, Musik und gegebenenfalls weitere künstlerische Aspekte miteinander zu einem Gesamteindruck verschmelzen. Es handelt sich hier nicht um Bühnenstücke, die aus der Distanz betrachtet werden, sondern um eine immersive Erfahrung und das (Mit-)Erleben eines vielschichtigen und mit allen Sinnen erfahrbaren Ereignisses.

Da der Architektur in den Dialoge-Projekten besondere Bedeutung zugemessen wird, dient der Tanz hier auch ein Stück weit als eine Möglichkeit, um das Architektur erleben zu intensivieren, bestimmte Charakteristiken des Bauwerks herauszustellen. Das mag auch der Grund dafür sein, dass viele dieser Projekte Einweihungsveranstaltungen für diese neu errichteten oder wiederhergestellten Bauwerke waren. Durch die Tänzer:innen ist es dem Publikum möglich das Gebäude gewissermaßen mit anderen Augen zu sehen und durch das Bezeugen des Tanzes auch die Architektur in einer Weise zu erfahren. Architektur, Tanz und Musik bestärken einander wechselseitig und eröffnen so vielfältige Wahrnehmungszugänge zu den sich hier verwebenden verschiedenen künstlerischen Feldern.

»Es geht um Empathie – nicht um Kommunikation«, so Laurence Louppe an anderer Stelle.<sup>1005</sup> Eben diese Gelegenheit zum Mitfühlen eröffnen die Tänzer:innen von *Sasha Waltz & Guests* im Rahmen der Dialoge-Projekte in besonderer Weise. Indem sie mit dem Raum und der Architektur durch die Bewegung in Beziehung treten und so bestimmte Aspekte des Bauwerks durch ihre Körper herausstellen, ermögli-

<sup>1003</sup> Louppe, Laurence: 2009 [1997].

<sup>1004</sup> Ebd., S. 17.

<sup>1005</sup> Ebd.

chen sie für das Publikum einen empathischen Zugang zum Raumerleben, der sich zwischenmenschlich in intensiverer Weise vermittelt, als im Architekturleben allein.

In Bezug auf die Rezeption des Gesamtwerkes von *Sasha Waltz & Guests* gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass jede Entstehung und Wahrnehmung künstlerischer Arbeiten stets an einen konkreten raumzeitlichen Kontext gebunden ist. So sind manche Aspekte ihrer Arbeiten, die wir aus heutiger Rezeptionsperspektive – einige Jahrzehnte später – als Selbstverständlichkeit des Tanzes auffassen, zu ihrer jeweiligen Entstehungszeit außergewöhnlich oder neu.

Im Spannungsfeld zwischen ortsspezifischer Performance und Bühnentanz kommt der Arbeitsweise von Sasha Waltz insofern eine besondere Rolle zu, als dass sich in ihrem Werk beide Felder wechselseitig beeinflussen und mitunter vermischen, indem sie Charakteristiken und Bewegungsfolgen aus den Dialog-Projekten in den Bühnenstücken aufgreift, konkrete Fragmente oder bestimmte Gestaltungsprinzipien der im Dialog erkundeten Gebäude in der Gestaltung der Bühnenräume aufgreift oder umgekehrt – wie zuletzt mit »*In C – Marler Partitur*« das choreografische Material eines Bühnenstücks in den öffentlichen Raum der Stadt überführt und so mit dem Ort und den Menschen in Beziehung bringt.

Die Rezeption des Werkes von *Sasha Waltz & Guests* in Tanzkritiken und tanzwissenschaftlichen Reflexionen ist aufgrund der drei Jahrzehnte währenden, kontinuierlichen Tätigkeit extrem umfassend und es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, dieses vollständig widerzugeben. Hervorheben möchte ich jedoch, dass es gerade interdisziplinäre Perspektiven sind, die markante Rezeptionsbeschreibungen liefern.

So stellt beispielsweise die gemeinsam von Sasha Waltz und Peter Weibel anlässlich des zwanzigjährigen Bestehens der Compagnie und des fünfzigsten Geburtstags der Choreografin am *ZKM Zentrum für Kunst und Medien* in Karlsruhe eine besondere Form der interdisziplinären Zusammenarbeit dar. In diesem Kontext zeigen sich die vielfältigen, durch Sasha Waltz' choreografisches Schaffen entstandenen Artefakte unterschiedlicher Kunstformen: Skizzen und Zeichnungen, Objekte und Installationen aus Elementen des Bühnenbilds und des Kostüms, Videoarbeiten und temporäre tänzerische Interventionen überlagern sich und anhand der vielfältigen, im Ausstellungskatalog zu Wort kommenden Positionen wird deutlich, welche vielfältige Wahrnehmungsperspektiven und diskursive Einordnungen diese Ausstellung ermöglicht. Performative und installative Arbeitsweise und Kunstwerke durchmischen sich hier und ergänzen einander und machen »die bildnerische Dimension der choreografischen Arbeiten von Sasha Waltz« erfahrbar.<sup>1006</sup>

Auch die in der nach fünfzehn Jahren des Bestehens von *Sasha Waltz & Guests* 2007 erschienene Publikation zum bis dahin entstandenen Gesamtwerk der Choreografie, sind es Personen aus anderen Disziplinen, die Sasha Waltz als Gastbeiträger:innen einlädt. Mit Judith Butler und Carolin Emcke sind es zwei Autor:innen, deren queer-feministische Perspektive in den vergangenen Jahrzehnten das Nachdenken über Körper und Raum maßgeblich geprägt und damit die Auffassung der Raum- und Körpervorstellungen erweitert hat. Mit Dorita Hannah kommt hier eine experimentell und transdisziplinär arbeitende Architektin, Künstlerin und Denkerin zu Wort, die in ihrer Arbeit stets die Wechselbeziehung performativer Räume und räumlicher Performanz ins Zentrum der Betrachtung stellt. Und auch jenseits dieser durch die Choreografin selbst initiierten Rezeptionspositionen, finden sich Texte zur Auseinandersetzung mit dem Werk von Sasha Waltz gerade im Feld der bildenden Künste und insbesondere der Architektur. So beispielsweise der Essay »Das Innenleben des Städtischen. INSIDEOUT von Sasha Waltz« von Stephan Becker und Anh-Linh Ngo in der *Archplus*.<sup>1007</sup> Oder Susanna Avanzinis *Kunsttexte*-Beitrag »Choreografie, Kartographie oder Malerei? Über die choreografische Arbeit von Sasha Waltz zu Wolfgang Rihms Jagden und Formen«. <sup>1008</sup>

Ein besonders ausgeprägtes Interesse an dem Werk von Sasha Waltz im Architekturkontext zeigt sich auch anhand zahlreicher Einladungen zum interdisziplinären Austausch, wie beispielsweise die 2018 im Rahmen der Architekturbiennale in Venedig vom Goethe Institut initiierte Veranstaltungsreihe »Performing

<sup>1006</sup> Ausstellungsbeschreibung des ZKM – Zentrum für Kunst und Medien, online: <https://zkm.de/de/ausstellung/2013/09/sasha-waltz>, abgerufen am 25.05.2023.

<sup>1007</sup> Becker, Stephan; Anh-Linh Ngo, in: *Archplus* 180, 09/2006, S. 66–69.

<sup>1008</sup> Avanzini, Susanna, in: *Kunsttexte* 2/2013, S. 1–7, online: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7547/avanzini.pdf>,

Arts« an der Sasha Waltz gemeinsam mit Sonja Anders, Avatâra Ayuso und Roberta da Soller zu einem Gespräch mit Titel »Contemporary Stage« beteiligt war.<sup>1009</sup>

---

<sup>1009</sup> Performing Architecture, Veranstaltungsreihe des Goethe Instituts anlässlich der 16. Architekturbiennale in Venedig, 2018, online: <https://archplus.net/de/performingarchitecture/>, abgerufen am 25.05.2023.





## VI. IMPULSE DER KÖRPER

Ebenso vielfältig wie die Dimensionen, Modi, Perspektiven und Relationen der Körper sind auch ihre möglichen Impulse für die Architekturdiziplin. Im Wesentlichen ist hervorzuheben, dass – wie immer wieder im Verlauf des Text herausgestellt – unterschiedliche Aspekte der Körper in je eigener Weise mit der Architektur in Beziehung stehen und dementsprechend spezifisch sind. Für die Verkörperung der Wahrnehmung und des Erlebens von Architektur besteht spätestens seit Einbindung phänomenologischer Perspektiven in die Architektur ein erhöhtes Bewusstsein. Bewegung, Akteur:innenschaft und Nutzung sind seit der klassischen Moderne zentrale Themen des Architekturentwurfes und der Architekturrezeption. Hier klingt erstmals ein dynamisches Moment des In-Beziehung-Tretens von Bauwerk und Körper durch Bewegung und Nutzung an. Auch finden sozial- und handlungsräumliche Fragestellungen Berücksichtigung im Entwurfsprozess.

Doch die Frage, die dabei offen bleibt ist, wie lässt sich das Wissen des Körpers aktiv in den Architekturentwurf einbeziehen? Implizit ist dieses seit jeher in das kreative Schaffen und die Antizipation des Künftigen im Entwurfsprozess eingebunden. Um es jedoch explizit machen und aktiv erschließen zu können, fehlt es in den genuin architektonischen Arbeitsweisen an Werkzeugen und Methoden. Damit das Wissen des Körpers jedoch unvermittelt und konkret in den Entwurfsprozess der Architekturdiziplin integrieren zu können – so zentrale der Impuls dieser Arbeit – gilt es auf Methoden und Werkzeuge der Körperpraktiken zurückzugreifen, um den Körper selbst als Medium seines Wissens zu nutzen.

Dadurch wird dem Körper nicht etwa eine neue Rolle oder Aufgabe zugeschrieben, sondern vielmehr werden seine ohnehin bestehenden Charakteristiken zeitlich weiter ausgedehnt: Im Wahrnehmen und Erkunden, Erleben und Erfahren von Architekturen nutzen wir selbstverständlich den Körper als Medium und Sensorium. Natürlich empfinden und spüren wir die Eindrücke, die wir im Erkunden eines Bauwerks sammeln mit dem Körper und durch den Körper. Gleiches tun wir, wenn wir uns diese Erfahrung gegenwärtigen und in der Erinnerung zu den Eindrücken des eigentlichen Erlebens zurückkehren. Choreografische und tänzerische Arbeitsweisen, somatische Praktiken oder – einfacher gesagt – jedwede Geste und Bewegung des Körpers eröffnet Möglichkeiten, um das, was ihm eingedrückt ist zum Ausdruck zu bringen und ihn damit nicht nur als perzeptives und rezeptives Medium aufzufassen, sondern ebenso als ein Medium des Imaginieren, Konzeptualisierens und Konkretisierens.

Für die Forschung zu impliziten Wissensständen besteht ein Bestreben diese explizit zu machen und damit den etablierten Wissenskategorien anzugleichen. Doch ihre besondere Qualität macht sich mitunter gerade daran fest, dass sie nicht nur ihrerseits implizit sind, sondern sich auch in impliziter Weise und durch implizite Praktiken ausdrücken. Das heißt, ein weiterer Impuls, der aus dem intensiven Befassen mit dem Körper und dem ihm eigenen Wissen hervorgeht, ist der, dieses Wissen in seinen Eigenheiten, Charakteristiken und genuinen Ausdruckformen anzuerkennen und wertzuschätzen. Was der Körper weiß, vermag er zu erleben, zu erkunden, zu verarbeiten und auszudrücken. Nicht unbedingt in sprachlicher Form – da wir eben, wie Polanyi herausstellt, »mehr wissen, als wir zu sagen wissen«<sup>1010</sup> – wohl aber durch sich selbst.

---

<sup>1010</sup> Polanyi, Michael: 1985, 2.Aufl. 2016 [1966].



## VI.1 POTENZIALE DER KÖRPER

Die besonderen Potenziale der Körper für die Architekturdiziplin machen sich also an ihrer Medialität fest, denn sie sind nicht nur Medium des Aufnehmens und Wahrnehmens oder Medium und Speicher der Erinnerung, sondern ebenso Medium der Kreativität und des schöpferischen Hervorbringens. Sie bilden die Voraussetzung, die Grundlage und den Sitz der Fähigkeit zur sinnlichen Antizipation abstrakter Imaginationen und Vorstellungen und sind somit die zentrale Bezugsquelle für den Architekturentwurf. Dabei überbrücken und verbinden sie die Zeitdimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

### PERZEPTION: SAMMELN UND AUFNEHMEN

Das perzeptive Potenzial des Körpers liegt im sammeln und aufnehmen von Eindrücken und dem Erleben und Empfinden von Wahrnehmungen. Als Sensorium nimmt der Körper auf, erfasst und begreift, erlebt im Moment und bringt dieses Erlebte mit der Erinnerung vorangegangener gelebter Erfahrungen in Zusammenhang und bindet sie so in den Kontext seiner Erfahrungen und des ihm eigenen Wissens ein.

### REZEPTION: VERGEGENWÄRTIGEN UND REFLEKTIEREN

Durch das Vergewärtigen vorangegangener Erfahrungen in der Erinnerung ermöglicht der Körper ein sinnliches Zurückkehren zu den Eindrücken, Empfindungen und deren assoziativem Einbinden und Verknüpfen mit dem Erfahrungskontext früherer Eindrücke. Der Körper erlaubt es so über den eigentlichen Moment seiner Gegenwart hinauszureichen, beziehungsweise die Erfahrungen der Vergangenheit in die Gegenwart zu überführen und so rekapitulieren zu können. Diese In-Beziehung-Bringen von vergangener und gegenwärtiger Erfahrung ermöglicht es, das Erlebte zu reflektieren und Sinnzusammenhänge oder Wahrnehmungsverwandtschaften zu konstruieren, indem wir das Gegenwärtige erleben wie etwas, das wir bereits kennen oder zumindest an dem Bekannten abgleichen, sodass jede Wahrnehmung stets den Fundus verkörperten Wissens erweitert und unsere Einschätzung und Kenntnis dessen, was unser Körper weiß, präzisiert.

### KONZEPTION: SELEKTIEREN UND ERKENNEN

Vorstellungen sind assoziativ aus dem Fundus unseres Erlebens und unserer Erinnerung hervorgebrachte Verknüpfungen. Unvorstellbar ist für uns demnach das, was wir nicht mit uns Bekanntem oder Vertrautem in einen assoziativen Zusammenhang bringen können. Selbst dann, wenn es uns in bestimmten Bereichen an Erfahrung mangelt, bringen wir die Schöpfungen unserer Kreativität, Fantasie und Vorstellung auch dann noch mit unserem Erfahrungswissen in Beziehung, wenn wir sie als ganz anders als alles, was wir bisher kannten oder als einem bestimmten Erlebnis konträr gegenüberstehend erleben. Also, wenn wir sie mit etwas in Verbindung bringen, als dessen Gegenteil oder als zu diesem in Kontrast stehend auffassen.

### KONKRETION: VERKNÜPFEN UND TRANSFORMIEREN

Auch das konkretisieren von Vorstellungen im architektonischen Entwurfsprozess ist mit dem Körper verbunden. Indem wir die Ideen mit dem Erfahrungswissen vorangegangener Erlebnisse in Beziehung bringen, sind wir imstande das sinnliche Erleben zu antizipieren und so die intendierte Wahrnehmung vorwegzunehmen. Im Prozess architektonischen Entwerfens und Gestaltens denken wir uns in die entworfenen räumlichen Situationen hinein, gleichen sie mit dem ab, was wir aus der Erfahrung wissen und können so Neues erdenken, das uns doch in der Weise, wie es gemacht ist und erlebt wird vertraut und bekannt vorkommt.



## CODA

Am Ende dieser intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema der *Impulse und Dialoge zwischen Architektur und Körper* haben sich viele der Fragen die mich eingangs zu dieser Arbeit bewogen haben beantwortet. Viele meiner gehegten Überlegungen und Hoffnungen zu den Potenzialen der Körper haben sich eingelöst und mancherorts haben sich Einsichten eingestellt, die für mich zu Beginn dieser Auseinandersetzung nicht abzusehen waren und die ich mir dementsprechend gar nicht zu erhoffen gewagt hätte. Die im Rahmen des Erarbeitens und Schreibens vollzogenen Denkbewegungen kommen zum Ende und viele der gezogenen Kreise schließen sich. Und doch stellt sich mir die Frage, was ist offen geblieben, wo bieten sich weitere Anknüpfungspunkte und wie lässt sich ausgehend von meinen Überlegungen künftig weiterdenken?

Die für mich zentrale Erkenntnis aus der langjährigen Auseinandersetzung mit diesem Thema ist der unschätzbare Wert verkörpernten Wissens, das in der Wissensgeschichte all zu oft zu kurz kam und das einen unweigerlich dazu zwingt sich zu vergegenwärtigen, dass Wissen stets situative und subjektive verankert und damit – zumindest zu einem gewissen Teil – persönlich und im wörtlichen Sinne individuell ist. Hervorheben möchte ich hier jedoch, dass dies keineswegs eine Begrenztheit oder Einschränkung von Wissen auf die eigene Subjektivität bedeutet, sondern dass – wie es das phänomenologische Konzept der Intersubjektivität eindrücklich verdeutlicht – die Vielfalt individueller Wissenskontexte eben dadurch teilbar und vermittelbar wird, dass wir alle diese situativ-subjektive Verankerung unserer Eindrücke, Erfahrungen und Erkenntnisse gemeinsam haben und diese – so divers und divergent sie im Einzelnen auch sein mag – den gemeinsamen Nenner dessen bildet, *wie* wir wissen.

Ein Bewusstsein für die Diversität verkörperter Identitäten stellt demzufolge also keinen Hinderungsgrund für den Austausch unterschiedlicher Erfahrungen und Wissensfelder dar, sondern ermöglicht es vielmehr deren Vielfalt deskriptiv zu beleuchten und so unterschiedliche Positionen weniger gegeneinander zu stellen, als sie vielmehr miteinander zu betrachten. Das Ergebnis einer solchen Herangehensweise ist also nicht das Abwägen verschiedener Positionen gegeneinander, sondern jenes von Donna Haraway benannte »Netzwerk erdumspannender Verbindungen, das die Fähigkeit einschließt, zwischen sehr verschiedenen – und nach Macht differenzierten – Gemeinschaften Wissen zumindest teilweise zu übersetzen«. <sup>1011</sup> Für die drängenden Fragen unserer Zeit, wie die Klimakrise und die Notwendigkeit der Dekarbonisierung sowie die Auseinandersetzung vielfältiger Wissens-, Kultur-, Herkunfts- und Erfahrungskontexte im Sinne der Anerkennung indigener Wissenstraditionen sowie der Notwendigkeit der Dekolonialisierung bietet ein Besinnen auf die situativ-subjektive Wissensverankerung und die Eigenheiten des verkörpernten Erlebens, Wissens und Erkennens die Möglichkeit vielfältige Erfahrungsrealitäten anzuerkennen und ausgehend vom individuellen Körper-Sein die situativ-subjektive Individualität anderer wahrzunehmen.

Die Genese der verschiedenen Dimensionen und Perspektiven der Körper, die im Laufe der Zeit in die Architekturdiziplin und Baugeschichte eingeflossen sind verdeutlichen, dass die Wechselbeziehung von Mensch und (gebauter) Lebenswelt immer wieder neu auszuhandeln war und ist. Anhand historischer Bauwerke und Belege antiker Bautraditionen zeigen sich insbesondere das Aufgreifen des menschlichen Körpers als Vorbild für die Architektur, das Bauen nach dem Maß des Menschen und das Einbeziehen von Aspekten des physischen Körpers des Menschen in der Architektur. In ähnlicher Denkweise werden menschliche und architektonische Körper werden als einander entsprechend gedacht und der menschliche Körper als *Corpus* aufgefasst, der durch ebenfalls korpusartige architektonische Körper eingehaust wird. Andere Modi der Körper und der Architektur werden durch die phänomenologische Auffassung des Körpers als Leib und der dementsprechenden Auffassung von einer mit dem Körper in resonanter oder responsiver Wechselbeziehung stehenden Lebenswelt deutlich. Mit dem Aufgreifen phänomenologischer Perspektiven in der Architekturdiziplin wandeln sich die Rolle des Körpers und die Auffassung seines Verhältnisses zur gebauten Lebenswelt grundlegend: Der menschliche Körper wird hier nicht als Spiegel

---

<sup>1011</sup> Haraway, Donna: 1995, S. 79.

oder Äquivalent der Baukörper verstanden, sondern als Medium des Architekturlebens und als Ausdrucksmodus und Resonanzkörper der sinnlichen und sinngebenden Weltbeziehungen. Der Aspekt der Atmosphäre, und als dessen Pendant die Dimension des sinnlichen, verkörperten Erlebens und Empfindens, tritt in den Vordergrund. Bauwerke in diesem Sinne sind Situationen und Kontexte immersiver Wahrnehmungserfahrungen; Ereignisräume und Erlebniswelten, welche die Resonanz der Körper herausfordern und alle Sinne des Wahrnehmenden und sie Erlebenden ansprechen. Auch der Aspekt der Akteur:innenschaft und insbesondere der Nutzer:innenschaft und Funktionalität findet sich in vielfältiger Ausprägung in unterschiedlichen Feldern der Baugeschichte. Das optimierte Planen und Bauen nach den funktionalen und nutzungsspezifischen Anforderungen der Menschen ist ein Merkmal der Industrialisierung, das sich seitdem kontinuierlich durch Normierungen und Vorschriften verfestigt und somit als menschengemachte und politisierte Voraussetzung dafür wie wir entwerfen, planen, gestalten und bauen verdichtet und manifestiert hat.

Bisher am wenigsten stark in der Architekturgeschichte und der Gegenwart der Architekturdisziplin verankert sind der Körpermodus des Soma und die Perspektive des *Social Body*, wie ich ihn in dem entsprechenden Teilkapitel vorstelle, nämlich als ein *Collective of Individuals* und lebendiges, systemisches Gefüge. Sie offenbaren Potenziale, die bisher in der Architektur nicht oder zumindest nicht vollständig ausgeschöpft sind und weisen die Richtung zu agilen, lebendigen, veränderlichen und systemischen Raumkonzepten, Körper- und Weltbeziehungen.

Das Feld der Eco-Somatics eröffnet Perspektiven, die das Eingebunden-Sein des lebendigen, sich selbst und seine Umwelt spürend wahrnehmenden Körpers als Soma in die Lebenswelt verdeutlichen. Sie machen deutlich, dass der Körper als ein homöostatischer Organismus untrennbar verbunden ist mit dem Ökosystem seines Lebenskontextes. Die terristrische Dimension globaler Vernetzung und die Systeme des Körpers zeigen sich hier in ihrem wechselseitigen, oft zyklischen Verbunden-Sein. Der Körper bildet als Mikrokosmos eine Entsprechung des ihn umgebenden Makrokosmos der Ökosysteme, die seine Lebensgrundlage bilden und mit denen er – insbesondere durch die Atmung – reziprok verbunden ist. Sich ausgehend vom Körper Fragestellungen der Ökologie, also der Wechselbeziehung von Lebewesen und ihrer Umwelt, in systemischen Denkweisen anzunehmen, heißt diese nicht als etwas von uns selbst unabhängiges oder entfremdetes zu betrachten, sondern unser Eingebunden-Sein in diese zu betonen. Wie von Makus Schroer mit seinen Überlegungen zum »Vitalozän« aufzeigt,<sup>1012</sup> kann also eine somatische und insbesondere eine öko-somatische Auffassung des Körpers diesen als Ausgangspunkt für einen situativ-subjektiv verankerten Zugang zu Fragen der Nachhaltigkeit, Ganzheitlichkeit und Zirkularität des generellen In-der-Welt-Seins im Generellen und des spezifischen Handelns im Planen und Bauen eröffnen. Im somatischen Sinne vom Körper ausgehend die Weltbeziehungen des Menschen in den Blick zu nehmen, bedeutet also keineswegs einen anthropozentrischen Standpunkt einzunehmen, sondern ermöglicht das Denken in systemischen Zusammenhängen, wobei der Körper selbst sich als eine kleinmaßstäbliche Entsprechung globalmaßstäblicher Ökosysteme offenbart. Je vertrauter uns der eigene Körper nach dieser somatischen Auffassung ist, umso leichter fällt es zyklische, systemische und lebendige Prozesse der Welt ausgehend von der eigenen (Körper-)Erfahrung aufzufassen und mit dieser in Einklang zu bringen.

In einer Welt, in der sich die Frage nach der Berechtigung und der Sinnfälligkeit des (Neu-)Bauens grundlegend stellt, kommt gegenüber der architektonischen Gestaltungspraxis einer sozial- und handlungsräumlichen Raumkonstitution verstärkte Bedeutung zu. Die Auffassung des Körpers als *Social Body* findet ihre architektonische oder räumliche Entsprechung nicht zwingend in materialisierten Bauwerken, sondern gerade in gelebten sozial- und handlungsräumlichen Konfigurationen. Fragen nach dem Recht auf Raum machen sich zwar auch an den konkret-räumlichen, architektonischen Gegebenheiten des Zusammenlebens fest, sondern kommen insbesondere darin zum Ausdruck, wie diese gelebt werden. Da nicht nur das Recht auf Raum, sondern ebenso – und vielleicht umso mehr – das Recht planen, bauen und physische Räume konstituieren zu können ungleich verteilt ist, stellt das Hervorbringen sozialer und handlungspraktischer Räume immer auch eine (Selbst-)Ermächtigung und den Auftakt für ein Neuverhandeln der Hoheitsrechte auf räumliche Präsenz dar.

---

<sup>1012</sup> Schroer, Markus: 2023.

Die diesjährige, von Lesley Lokko kuratierte Architekturbiennale in Venedig mit dem Titel »*Laboratory of the Future*« thematisiert die Frage nach dem Recht auf Raum in unterschiedlichen Beiträgen von Verfasser:innen vielfältiger Wissenstraditionen, Herkunfts- und Lebenskontexte. Im Durchschreiten der Ausstellung werden durch die vorgestellten Positionen immer wieder vermeintlich bestehende oder allgemeingültige Raumauffassungen infrage gestellt und durch andere Perspektiven des Raumverständnisses und der Raumkonstitution erweitert. So wird beispielsweise der Frage nachgegangen, inwiefern animistische Weltauffassungen oder nomadische Lebensformen mit den vorherrschenden Architekturvorstellungen dauerhaft materialisierter Bauten vereinbar sind und welche möglichen Veränderungen oder Erweiterungen architektonischen Denkens sich aus dem Berücksichtigen indigener Raum- und Weltauffassungen möglich werden könnten. Von zentraler Bedeutung ist, nicht zuletzt aus der Herkunftsgeschichte der Kuratorin motiviert, die Auseinandersetzung mit der Vielfalt panafrikanischer Perspektiven der Raumkonstitution.

Im Hauptpavillon der Giardini ist mit Theaster Gates' Film »Black Artist Retreat: Reflections on 10 Years of Conveying« ein Beitrag zu sehen, welcher der Frage nachgeht, wie weitreichend das Etablieren von Räumen der Gemeinschaft, der Zugehörigkeit, der Begegnung oder des Schutzes in das Selbst- und Gesellschaftsverständnis der Personen hineinwirkt, denen hier Raum gegeben wird. Das von Theaster Gates und Eliza Myrie 2013 ins Leben gerufene *Black Artist Retreat*, dessen Geschichte im Film anhand von Aufzeichnungen der Veranstaltungen und Interviews der teilnehmenden Künstler:innen dokumentiert und reflektiert wird, ist ein eben solcher Raum. Es ist vor allem ein sozial- und handlungspraktischer Raum, wenngleich es auch einen konkret-räumlichen Kontext der Veranstaltung gibt. Doch im Zentrum des Selbstverständnisses steht das Interesse einen Begegnungsort zu schaffen, der People of Color Gelegenheit gibt ihre künstlerische ebenso wie ihre persönliche Perspektive auszutauschen, sich zu vernetzen und einander in einem Handlungsraum zu begegnen, der frei von vermeintlich mehrheitsgesellschaftlichen Dominanzen und Marginalisierungen ist und es den bis dato zumeist individuell für sich agierenden Künstler:innen ermöglicht für einander sichtbar zu sein und aus dieser Begegnung potenziell Kooperationen, Kollaborationen oder andere gemeinsame Kontexte hervorbringen kann, die erst dann möglich werden, wenn eine Möglichkeit für das Erleben von Miteinander und Gemeinschaft und das Aushandeln gemeinsamer Anliegen, Interessen oder Bedürfnisse gegeben ist. Die sozialräumliche Qualität des *Black Artist Retreat*, die eine Rednerin im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung eines Retreats beschreibt, möchte ich gerne anführen, um die Potenziale eines Aufgreifens des *Social Body* im Sinne eines *Collective of Individuals* in der Architekturdiziplin zu verdeutlichen:

»We need to see each other. We gather, because we need to see each other in real space, in real time. We gather, because we need to hear each other. Across our multiplicities, our different geographies, our differences. We gather, because we love the sound of ourselves, of each other's voices – in conversation, in collision, in community. We also gather, because we know that when we enter spaces, defined and created by other people, we make those spaces ours; with the sounds of our voices, with our words, with our hearts, with our spirits. We gather, because when we gather we gain strength from each other.«<sup>1013</sup>

Ressourcenknappheit und die Notwendigkeit zur Beschränkung auf das Notwendige und Wesentliche legt nahe dass sich das Berufsbild der Architekt:innen, wie wir es in Deutschland – und in ähnlicher Weise auch an vielen anderen Orten auf der Welt – kennen, wandeln wird. Nicht nur die Arbeitsweisen der Architekturprofession und -disziplin, sondern auch die Architekturaufgaben müssen demzufolge neu gedacht werden. Wenn wir – dem vorbeschriebenen Beispiel folgend – den Wert der Handlungsräume anerkennen, so offenbaren sich Möglichkeiten der Raumkonstitution, die sich nicht daran festmachen, dass oder wie bestimmte Räume materialisiert sind, sondern wie sie gelebt sind. Das sozial- und handlungspraktische Raumgeben ist in der Architekturdiziplin lange hinter dem architektonischen, gestaltenden und bauenden zurückgeblieben. Doch in einer Zeit, in der die Frage im Raum steht, wie und ob wir in Zukunft überhaupt noch bauen können, ist es vielleicht geboten inne zu halten und sich auf die Suche nach Möglichkeiten zu begeben, wie wir uns als Architekt:innen mit unserer Expertise des Raumschaffens in die sozial- und handlungspraktischen Prozesse der Raumkonstitution einbringen können und so ein architektonisches Denken hervorzubringen, das die Wechselbeziehungen des *Social Body*, des somatischen Körpers und seines öko-somatischen, systemischen Eingebunden-Seins in die Lebenswelt in den Vordergrund stellt.

<sup>1013</sup> Eröffnungsrede eines der im Film gezeigten Black Artist Retreat, in Theaster Gates: »Black Artist Retreat: Reflections on 10 Years of Conveying«, 2023. Transkription: Katharina Voigt.

## APPENDIX

### DANK

Am Ende dieses langjährigen Prozesses des Werdens dieser Arbeit gilt mein herzlichster Dank all den Menschen in meinem privaten und beruflichen Umfeld, die diesen teilweise oder in Gänze begleitet haben. Es sind sowohl langjährige Wegbegleiter:innen – Kolleg:innen und Freund:innen und viele, die mir beides gleichermaßen sind –, als auch Menschen, denen ich im Kontext von Veranstaltungen und Konferenzen nur kurz begegnet bin, die mich im Gespräch dazu angeregt haben mein Wissen zu teilen, mich durch ihres anregen zu lassen oder einander konstruktiv und kritisch zu hinterfragen, um so neue Einsichten zu erlangen und Erkenntnisse zu gewinnen, die ohne diesen Austausch nicht möglich gewesen wären. Es sprengt den Rahmen, sie alle namentlich zu erwähnen. Doch es gibt viele, denen ich im Folgenden doch meinen persönlichen Dank aussprechen möchte.

An erster Stelle danke ich Prof. Uta Graff für die Begleitung meiner Arbeit, für ihr Vertrauen, ihren Zuspruch und ihre wertvollen Fragen, die zielsicher immer dort nachgehakt hat, wo im Prozess noch etwas offen geblieben war. Eine große Bereicherung für meine Arbeitsweise und mein Forschen stellte die Zeit als Assoziierte des Doktoratsprogramms »Epistemologien ästhetischer Praktiken« in Zürich dar. Hier danke ich Prof. Philip Ursprung, der meine Arbeit im Kontext des Doktoratsprogramms begleitet hat, und Prof. Dr. Judith Siegmund, die den Rahmen dieses Programms während der letzten Jahre gehalten hat. In besonderer Weise danke ich in diesem Kontext Henryetta Dürschlag, Dr. Fabian Goppelsröder und Katrin Stowasser. Die Zusammenarbeit und der Austausch mit Euch haben mein Denken und meine Arbeitsweise nachhaltig geprägt und mich maßgeblich dazu ermutigt, meine eigene Erfahrungsperspektive, das in der künstlerischen Praxis gesammelte Wissen und die impliziten Erkenntnisse meines Tuns in diese Arbeit einfließen zu lassen. Virginie Roy danke ich von Herzen für die inspirierende Zusammenarbeit, die wunderbare Erfahrung der gemeinsam erarbeiteten Projekte der letzten Jahre und ihre wertvolle, unterstützende und ermutigende Begleitung meiner Arbeit als Mentorin.

Ebenso gilt mein Dank all meinen Kolleg:innen am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, die den Weggang meines Forschens begleitet, mich inspiriert und mir in den entscheidenden Momenten den Rücken frei gehalten haben – im Besonderen Dr. Peter Schmid, Max Treiber, Hannah Rochelt und Jonas Virsik. Insbesondere im Hinblick auf die von mir initiierten Seminare – aber auch in Bezug auf weitere Lehrveranstaltungen des Lehrstuhls, an denen ich beteiligt war – gilt mein Dank allen teilnehmenden Student:innen mit und von denen ich lernen durfte und deren Offenheit für verschiedene Arbeitsweisen und Formate mich immer wieder darin ermutigt haben, Neues zu erdenken und zu experimentieren.

Für mich war die Entscheidung zu Promovieren auch der Auftakt für ein Eintauchen in den Wissenschaftskontext, in dem ich in den letzten Jahren vielzählige anregende und bereichernde Begegnungen mit Menschen erlebt habe, die mich dazu inspiriert haben in der Weise zu forschen, wie ich es heute tue. Mein besonderer Dank gilt hier Hannah Knoop für die Unterstützung bei den gemeinsamen ersten Schritten in diesem Kontext, für den langjährigen Austausch und Wissenstransfer seither und für ihre Freundschaft. Isabel Zintl und Marcus Weisen danke ich für ihre Ermutigung dazu, etablierte und vermeintlich unverrückbar erscheinende Wissenschaftsparadigmen und Forschungsformate infrage zu stellen und sich diese, den persönlichen Anliegen entsprechend, anzueignen. Weiter sind es die Kolleg:innen der redaktionellen Zusammenarbeit von *Dimensions. Journal of Architectural Knowledge*, denen ich vielfältige und oft sehr lehrreiche und differenzierte Einsichten in den Wissenschaftskontext der Architekturdiziplin verdanke. Hier sind es insbesondere meine Co-Leadeditoren Prof. Uta Graff und Prof. Dr. Ferdinand Ludwig, denen ich für die gemeinsame Arbeit und den Wissensgewinn der letzten Jahre danke.

Besonders prägend für mein Nachdenken über die Wechselbeziehungen architektonischen und choreografischen Denkens war für mich die Beratung des Bayrischen Landesverbands für zeitgenössischen Tanz (BLZT) bei der Erarbeitung der Machbarkeitsstudie für ein Tanzhaus in München. Hier gilt mein



Dank allen an diesem Prozess Beteiligten, den Kolleg:innen des redaktionellen Teams der Studie und den am Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten an der Erarbeitung der Machbarkeitsstudie oder der daran anschließenden Entwurfsaufgabe »Tanzhaus München – ein Ort für zeitgenössischen Tanz« beteiligten Kolleg:innen und Student:innen. Mein besonderer und persönlicher Dank in diesem Zusammenhang gilt Walter Heun, für den intensiven und inspirierenden Austausch während der gesamten Zeit sowie Johannes Mirwald, Quirin Goßlau und Jonas Virsik für die konstruktive und unersetzliche Unterstützung seitens des Lehrstuhlteams.

Mein Wissen im Tanz verdanke ich den Tänzer:innen, Tanzvermittler:innen und Choreograf:innen mit denen ich in den letzten Jahren in wechselnden Konstellationen zusammenarbeiten durfte. Ohne die gemeinsame Arbeit, den intensiven Austausch, die Reibungen und das gemeinsame Wollen in vielfältigen kreativen und konzeptionellen Prozessen wären mir viele der im Zentrum dieser Arbeit stehenden Perspektiven und Einsichten verwehrt geblieben. Ich danke vor allem Barbara Galli-Jescheck, Simone Lindner, Lara Paschke, Virginie Roy und Maureen Zollinger für die wundervolle Zusammenarbeit und die sehr besonderen, aus diesen geteilten Anliegen heraus entstandenen Freundschaften. Ebenso danke ich all den Tänzer:innen, mit denen ich zusammenarbeiten, von denen ich lernen und deren vielfältige Perspektiven des Tanzes ich dabei kennenlernen durfte.

Dass die Arbeit langjährigen Forschens schließlich einen Abschluss finden und zu Ende kommen kann, ist jedoch vor allem den Menschen zu verdanken, die sie im Privaten und im persönlichen Austausch begleitet haben. Promovieren heißt – neben aller inhaltlichen, methodischen, wissenschaftlichen und erkenntnisbezogenen intensiven Involvierung – auch, auf sich allein gestellt zu sein. Um mich dennoch meinen eigenen Gedanken im Gespräch annähern, Überlegungen dialogisch überprüfen, mich inspirieren lassen, aber auch um mich kritisch hinterfragen und reflektieren zu können, kam während der gesamten Zeit all den Menschen besondere Bedeutung zu, die mir in meinem Leben besonders nah stehen. Mein herzlichster Dank gilt meinen Freundinnen – und hier im Besonderen Daniela Anderson, Ileana Anderson, Katharina Dubischar, Leonie Fest, Annina Förschler, Friederike Schneider, Victoria Schweyer, Maria Remter und Maureen Zollinger – und meinen Eltern für die wertschätzende und teilnehmende Begleitung des gesamten Werdens und Entstehens dieser Arbeit.

Am Ende einer so tief mit dem situativ-subjektiv verankerten Wissen verbundenen Arbeit ist es mir ein Anliegen auch die Dankbarkeit für meinen Körper – seine Empfindsamkeit, sein Wissen, seine Einsichten, seine Sinnlichkeit, seine Kenntnisse und seine unerschöpflichen Potenziale – und die ihm eingeschriebenen Spuren meiner Erfahrung, meines Erlebens, meiner Erinnerungen und meiner Fähigkeit zur Antizipation zu benennen. Die intensive Suche nach den Impulsen und Dialogen zwischen Architektur und Körper im Rahmen dieser Promotion hat mich in meinem eigenen Körper in sehr besonderer Weise heimisch werden lassen.

Mein besonderer Dank gilt Sasha Waltz, Takako Suzuki und Sofia Pintzou für ihre Zeit und Offenheit und die wertvollen Gespräche, die meine Arbeit sehr bereichert haben. Ebenso danke ich Christopher Drum, dessen Unterstützung und Kommunikation es mir überhaupt erst möglich gemacht hat, so tiefe Einblicke in Schaffen und Werk von *Sasha Waltz & Guests* gewinnen zu können.

## QUELLEN

Abel, Alexandra: »Architektur und Aufmerksamkeit«, in: Ebd. (Hrsg.): *Architektur Wahrnehmen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 21–50.

Abraham, David: *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*, New York; Penguin Random House 2011.

Ahmed, Sara; Stacey, Jackie (Hrsg.): *Thinking Through the Skin*, London: Routledge 2001.

Ammon, Sabine; Froschauer, Eva Maria: *Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2013.

Andersen, Nicolai Bo: »Architecture Enactment. Understanding the Architectural Model as Embodied Participation«, in: Calderoni, Aberto; Gandolfi, Carlo; Leveratto, Jacopo; Nitti, Antonio (Hrsg.), *STOÀ 1 Modelli*, I. 1/2, Neapel: Thymos Books 2021, S. 26–43.

Andersen, Nicolai Bo: »An Eco-poetic Architect. The resonate presencing of material properties and environmental conditions in the case of Jørn Utzon«, in: Hvejsel, Marie Frier; Cruz, Paulo J. S. (Hrsg.): *Structures and Architecture – A Viable Urban Perspective?*, London: CRC Press 2022, S. 329–336.

Anderson, Stig L.: *Empowerments of Aesthetics*, Catalogue of the Danish Pavilion at the 14th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia, Venedig 2014.

Andrews, Gavin J.: »Place/Space in Qualitative Research«, in: Given, Lisa M. (Hrsg.): *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods, Volume 1&2*, Los Angeles: Sage Publishers 2008.

Arendt, Hannah: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, herausgegeben von Thomas Meyer, München: Pieper Verlag 2020, 2. Aufl. 2021; engl. Original: *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press 1958.

Arteaga, Alex: »Researching Aesthetically«, in: Gansterer, Nikolaus; Cocker, Emma; Greil, Mariella (Hrsg.): *Choreo-graphic Figures*, Berlin: de Gruyter 2017, S. 255–263.

Arteaga, Alex: »Aesthetic Research«, in: Ebd. (Hrsg.): *Architectures of Embodiment: Disclosing Fields of Intelligibility*, Zürich: Diaphanes Verlag 2020.

Avanzini, Susanna: »Choreografie, Kartographie oder Malerei? Über die choreografische Arbeit von Sasha Waltz zu Wolfgang Rihms *Jagden und Formen*«, in: *Kunsttexte* 2/2013, www.kunsttexte.de, S. 1–7.

Baier, Franz Xaver: *Der Raum. Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raumes*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2000.

Ballestrem, Matthias; Simon-Meyer, Tim: *From Body to Space. An Architectural Relation*, Hamburg: HafenCity Universität 2022.

Bauer, Joachim: *Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern*, Frankfurt am Main: Pieper Verlag 2004, erweiterte 7. Aufl. 2016.

Baumeister, Horst: »Leib, der ich bin – Körper den ich habe«, in: Vogelgesang, Monika; Schuhler, Petra; Zielke, Manfred (Hrsg.): *Essstörungen. Klinische Behandlungskonzepte und praktische Erfahrungen*, Lengrich: Pabst Science Publishers 2005, S. 11–19.

Becker, Stephan; Anh-Linh Ngo: »Das Innenleben des Städtischen. INSIDEOUT von Sasha Waltz« in: *Convertible City, Ausstellungskatalog des Deutschen Pavillons, Biennale Venedig 2006*, Archplus 180, 09/2006, S. 66–69.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, Reinbek bei Hamburg: Rowolt Verlag 1992; frz. Original: *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard 1949.

Beeren, Willem-Jan: »»That Architecture is Something Indivisible«. The Perception of People and Architecture«, in: *Perceiving Architecture, Mensch + Architektur 02/2020*, S. 22–29.

Beißwanger, Lisa: »Architecture and/as Choreography: Concepts of Movement and the Politics of Space«, in: Voigt, Katharina; Roy, Virginie (Hrsg.): *Spatial Dimensions of Moving Experience*, Dimensions. Journal of Architectural Knowledge: 02/2021, Bielefeld: Transcript Verlag 2021, S. 23–50. DOI: 10.14361/dak-2021-0204

Beißwanger, Lisa: *Performance on Display. Zur Geschichte lebendiger Kunst im Museum*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag 2022. DOI 10.1515/9783422986985

Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987, Aufl. 2020.

Bettmann, Robert: *Somatic Ecology. Somatics, Nature, Humanity and the Human Body*, Saarbrücken: VDM Verlag 2009.

Bischof, Margrit; Lampert, Friederike (Hrsg.): *Sinn und Sinne im Tanz. Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft. Jahrbuch Tanzforschung 2020*, Bielefeld: Transcript Verlag 2020.

Böhle, Fritz; Porschen, Stephanie: »Körperwissen und leibliche Erkenntnis«, in: Keller, Reiner; Meuser, Michael (Hrsg.): *Körperwissen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften Springer Fachmedien 2011. DOI 10.1007/978-3-531-92719-0\_3

Böhme, Gernot: »Architektur und Atmosphäre«, in: *Produktion von Präsenz*, Archplus #178, 06/2006, S. 42–45.

Böhme, Gernot: Leib. *Die Natur die wir selbst sind*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2019.

Bourdieu, Pierre: »Sozialer Raum, symbolischer Raum«, 1989, In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006, S. 354.

Bresler, Liora; Macintyre Latta, Margaret: »Aesthetics«, in: Given, Lisa M. (Hrsg.): *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Volume 1&2, Los Angeles: Sage Publishers 2008.

Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings: On Visual Culture*, London: Bloomsbury Collections 2023, dt. Original: *Crossmappings: Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2009.

Buchert, Margitta: »Reflexive, Reflexivity, and the Concept of Reflexive Design«, in: Voigt, Katharina; Graff, Uta; Ludwig, Ferdinand: *Research Perspectives in Architecture*, Dimensions. Journal of Architectural Knowledge 01/2021, Bielefeld: Transcript Verlag 2021, S. 69–77.

Colonnese, Fabio: »The Thread of the Virtual Movement from Wölfflin to Lynn«, in: Voigt, Katharina; Roy, Virginie (Hrsg.): *Spatial Dimensions of Moving Experience*, Dimensions. Journal of Architectural Knowledge: 02/2021, Bielefeld: Transcript Verlag 2021, S. 79–96. DOI: 10.14361/dak-2021-0211

Confurius, Gerrit: »Editorial«, in: *Körper und Bauwerk / Body and Building*, Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur, Band 45, 15. September 1992, S. 25.

Costantino, Tracie E.: »Dialogue«, in: Given, Lisa M. (Hrsg.): 2008, *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Volume 1&2, Los Angeles: Sage Publishers 2008.

Cross, Nigel: *Designerly Ways of Knowing*, Design Studies 3, Heidelberg: Springer Verlag 2006.

Damásio, António R.: *Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, Berlin: Ullstein Verlag 2004; engl. Original: *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York: G. P. Putnam's Son 1992.

Dietz, Birgit: *Demenzsensible Architektur. Planen und Gestalten für alle Sinne*, Stuttgart: Fraunhofer IRB Verlag 2018.

Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, EA 1910, vgl. Ges. Schr. VII, 139 [zit.n. Regenbogen, Armin; Meyer, Uwe: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013, S. 199].

Dürckheim, Graf Karlfried von: *Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis, Systematische Untersuchungen II*. Herausgegeben von Hasse, Frankfurt am Main 2005.

Emcke, Carolin: *Gegen den Hass*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2016

Emcke, Carolin: *Ja heißt ja und ...*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2019.

Engel, Andreas; König, Peter: »Paradigm Shifts in Neurobiology. Towards a New Theory of Perception«, in: Casati, R.; White, G. (Hrsg.): *Philosophy and the Cognitive Sciences*, Kirchberg am Wechsel: 1993, S. 131-138.

Evans, Richard: *Physical Thing: The Body in the Mind of Creativity and Cognition*, Lismore: Southern Cross University Research Portal 2009, online: <https://researchportal.scu.edu.au/esploro/outputs/doctoral/Physical-thinking--the-body-in-the-mind-of-creativity-and-cognition/991012821223102368#file-0>, abgerufen 01.06.2023.

Fabrizi, Mariabruna; Lucarelli, Fosco: *Inner Space*, Triennial de Arquitectura de Lisboa, Barcelona: Polígrafa 2019.

Federici, Silvia: *Jenseits unserer Haut. Körper als umkämpfter Ort im Kapitalismus*, Münster: Unrast Verlag 2020; engl. Original: *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*, New York: PM Press 2019.

Fisher, Elizabeth: *Women's Creation. Sexual Evolution and the Shaping of Society*, McGraw-Hill Book Company 1975, Aufl. 1980.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, 10. Aufl. 2017.

Fischer-Lichte, Erika: *Sechs Vorträge über Stadtbaukunst*, herausgegeben von Matthias Castorph, München: Franz Schiermeier Verlag 2012.

Fischer-Lichte, Erika: »Performativity and Space«, in: Wolfrum, Sophie; Brandis, Nicolai Freiherr von (Hrsg.): *Performative Urbanism. Generating and Designing Urban Spaces*, Berlin: Jovis Verlag 2015.

Foucault, Michel: »Der utopische Körper. France Culture 21. Dezember 1966«, in: Ebd.: *Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiobeiträge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, 2. Aufl. 2014, S. 23–36; frz. Original: *Utopies et hétérotopies*, Paris: INA mémoire vive 2004.

Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart: Klett-Cotta-Verlag 2000.

Gehl, Jan: *Leben zwischen Häusern*, Berlin: Jovis Verlag 2012, 2. Aufl. 2015; dän. Original: *Livet mellem husene*, 1971.

Gehl, Jan: *Städte für Menschen*, Berlin: Jovis Verlag 2015.

Graff, Uta in: Butcher, Anthony; Lin, Sophie; Lindner, Clemens; Mirwald, Johannes (Hrsg.): *Logbook Munich 05: Die Welt in Skizzen*, München: TUM Verlag 2021, S. 14–33.

Graff, Uta: »Research Perspectives in Architecture«, in: Voigt, Katharina; Graff, Uta; Ludwig, Ferdinand: *Research Perspectives in Architecture*, Dimensions. Journal of Architectural Knowledge, 01/2021, Bielefeld: Transcript Verlag 2021, S. 11–20.

Graff, Uta: »Der heilige Hieronymus im Gehäuse. Gemälde von Antonello da Messina, 1474«, in: *Begleitheft. Grand Tour Perugia*, Lehrstuhl für Entwerfen und Gestalten, Prof. Uta Graff, Technische Universität München, 2019, S. 28–29.

Gronemeyer, Marianne: »»Konvivialität«. Die Welt der Commons: Muster gemeinsamen Handelns«, in: Helfrich, Silke; Bollier, David; Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.): *Die Welt der Commons. Muster gemeinsamen Handelns*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015, 59–62.

DOI 10.1515/9783839432457-006

Guerra, Marco: Interview, in: *Vleugel 19 - A new building by Francesca Torzo for Z33, Hasselt*, Dokumentarfilm des Z33, 2020, online: [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_BFE7EeVW](https://www.youtube.com/watch?v=A_BFE7EeVW), abgerufen 27.09.2022.

Gümüşay, Kübra: *Sprache und Sein*, Berlin: Hanser Verlag 2021.

Haarmann, Anke: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld: Transcript Verlag 2019.

Hahn, Achim: *Architekturtheorie. Wohnen, Entwerfen, Bauen*, München: UVK Verlag 2008.

Hahn, Achim: *Architektur und Lebenspraxis. Für eine phänomenologisch-hermeneutische Architekturtheorie*, Bielefeld: Transcript Verlag 2017.

Hanna, Thomas: *Beweglich sein eine Leben lang. Die heilsame Wirkung körperlicher Bewusstheit*, München: Kösel Verlag 2020, engl. Original: *Somatics. Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*, Reading: Addison-Wesley-Publishing Company 1988.

Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in Ebd.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1995, S. 73–97.

Hark, Sabine: »Dimensionen der Verortung«, in: Lehmann, Sonja; Müller-Wienbergen, Karina; Julia Elena Thiel (Hrsg.): *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 155–158.

Hauser, Susanne; Weber, Julia (Hrsg.): *Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015.

Heidegger, Martin: *Bauen, Wohnen, Denken. Aufsätze und Vorträge*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2022, S. 167–187, Erstausgabe, Pfullingen: Günther Neske Verlag 1954. Hier zit. n. Eberle, Dietmar (Hrsg.): *Handwerkheft IV*, Zürich: ETH Zürich 2014, S. 102–110.

Hendren, Sara: *What Can a Body Do? How We Meet the Built World*, New York: Riverhead Books 2020.

Henke, Silvia; Mersch, Dieter; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg; van der Meulen, Nicolaj: *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich: Diaphanes Verlag 2020.

Herdick, Reinhard: »kosmisch, sozial, leiblich. Gestalt-Ordnungen in Nepal und Marokko«, in: *Körper und Bauwerk / Body and Building*, Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur, Band 45, 15. September 1992, S. 26–29.

Hume, Angela; Osborne, Gillian: *Ecopoetics: Essays in the Field*, Iowa: University of Iowa Press 2018, online: JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctt2111h7q>. abgerufen 16.08.2022.

Huschka, Sabine: »Die Architektonik der Bewegung. Raum, Körper und Wahrnehmung im Tanz«, in: Hauser, Susanne; Weber, Julia (Hrsg.): *Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 345–378.

Hustvedt, Siri: »Mit dem Körper sehen. Was bedeutet es, ein Kunstwerk zu betrachten?«, 2010, in Ebd.: *Leben, Denken, Schauen*, S. 439–463, Reinbek: Rowohlt Verlag 2014; engl. Original: *Living, Thinking, Looking*, New York: Picador 2012.

Hustvedt, Siri: »Ein Spaziergang mit meiner Mutter«, in Ebd.: *Mütter, Väter und Täter*, S. 37–80, Reinbek: Rowohlt Verlag 2023; engl. Original: *Mothers, Fathers, and Others*, New York: Simon & Schuster 2021.

Illich, Ivan: *Tools for Conviviality*, World Perspective Series, New York: Harper and Row 1973.

Ingvartsen, Mette im Gespräch in: Bojana Cvejić: »Self-Organizing Systems, Stickiness and Mental Resistance. Interview with Mette Ingvartsen on Moving in Concert (2019)«, online: [https://www.metteingvartsen.net/texts\\_interviews/self-organizing-systems-stickiness-and-mental-resistance/](https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/self-organizing-systems-stickiness-and-mental-resistance/), abgerufen 17.10.2022.

Janson, Alban; Tigges, Florian: *Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen*, Basel: Birkhäuser Verlag 2013.

Jüngst, Carolin: *Die Ambiguität des Leibes in der Phänomenologie – Situationen von Objektivierung, Fragmentierung und Verflüssigung in Isabelle Schads Collective Jumps*, Hausarbeit an der Freien Universität Berlin, 2014/15, online: [https://isabelleschad.net/IMG/pdf/Hausarbeit\\_Ko\\_rperkonzepte\\_Juengst-2.pdf](https://isabelleschad.net/IMG/pdf/Hausarbeit_Ko_rperkonzepte_Juengst-2.pdf), abgerufen am 26.07.2022.

Kämpf-Jensen, Helga: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*, Baden-Baden: Tectum-Verlag 2012.

Keersmaecker, Anne Teresa de: *Incarner une Abstraction*, Arles: Actes Sud 2020.

Kirkpatrick, Kate: *Simone de Beauvoir: Ein modernes Leben*, München: Pieper Verlag 2020; engl. Original: *Becoming Beauvoir: A Life*, London: Bloomsbury Academic 2019.

Kolk, Bessel van der: *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, London: Penguin Books 2014.

König, Christiane; Perinelli, Massimo; Stieglitz, Olaf: »Einleitung Praktiken«, in: *Netzwerk Körper (Hrsg.): What Can a Body Do? Praktiken des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2012, S. 11–15.

Koppen, Gemma; Vollmer, Tanja C.: *Die Erkrankung des Raumes. Raumwahrnehmung im Zustand körperlicher Versehrtheit und deren Bedeutung für die Architektur*, München: Herbert Utz Verlag 2010.

Kuhnert, Nikolaus; Ngo, Anh-Linh: »Potenziale des Atmosphärischen«, in: *Produktion von Präsenz*, Archplus #178, 06/2006, S. 22–25.

Kutschera, Franz: *Ästhetik*, Berlin: de Gruyter Verlag 1988.

Laing, Olivia: *Everybody. A Book about Freedom*, London: Picador 2021.

Le Guin, Ursula K.: *The Carrier Bag Theory of Fiction*, in: Denise Du Pont: *Women of Vision. Essays by women writing science fiction*, New York, St. Martin's Press 1988.

Loenhardt, Klaus Klaas: *Breathe – Erkundungen unserer atmosphärisch verflochtenen Zukunft*, Basel: Birkhäuser 2021.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Loupe, Laurence: *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, Bielefeld: Transcript Verlag 2009, frz. Original: *Poétique de la danse contemporaine*, Brüssel: Editions Contredanse 1997.

Maar, Kristen: *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2019.

Mateus, José: »Imagination«, in: Fabrizi, Mariabruna; Lucarelli, Fosco: *Inner Space*, Triennial de Arquitectura de Lisboa, Barcelona: Polígrafa 2019, S. 2–3.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2009 [engl. Orig.: *The Tree of Knowledge*. Boston: Shambhala 1987].

Merlau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter Verlag 1966, 6. Aufl. 1974; frz. Original: *Phénoménologie de la Perception*, 1945.

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Wilhelm Fink Verlag 1986, 3. Aufl. 2004; frz. Original: *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Éditions Gallimard 1964.

Mittelstaß, Jürgen: »Interdisziplinarität oder Transdisziplinarität?«, in: ebd. (Hrsg.): *Die Häuser des Wissens*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1998, S. 29–48.

Nancy, Jean-Luc: »58 Indizien über den Körper«, in: *Die Ausdehnung der Seele*, Berlin/Zürich: Diaphanes Verlag 2017, S. 7–31; frz. Orig.: »58 indices sur le corps«, in: *Corpus*, Paris: Edition Métailié 2000, S. 145–161.

Nancy, Jean-Luc: »Alliterationen«, in: *Die Ausdehnung der Seele*, Berlin/Zürich: Diaphanes Verlag 2017, S. 41–54; frz. Orig.: »Allitérations«, in: Nancy, Jean-Luc; Monnier, Mathilde: *Allitérations*, Paris: Galilée 2005, S. 137–150.

Naredi-Rainer, Paul von: »...wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen«, in: *Körper und Bauwerk / Body and Building*, Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur, Band 45, 15. September 1992, S. 64–71.

Neimanis, Astrida: *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury Collections 2019. DOI: 10.5040/9781474275415

Neuparth, Sofia: *movimiento*, Lissabon: centro em movimento 2014.

Noë, Alva: *Perception in Action*, Cambridge: MIT Press 2004, paperback edition 2006.

Offert, Fabian: »Hinter den Kulissen. Sasha Waltz' Objekte und Installationen zwischen Theater und bildender Kunst«, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): *Sasha Waltz. Installationen, Objekte, Performances*, Ostfildern: Hatje Cantz 2014, S. 60–66.

Pallasmaa, Juhani: »Lived Space. Embodied Experience and Sensory Thought«, in: OASE #53, *The Visible and the Invisible*, 2001, S. 13–34, online: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/58/LivedSpace>, abgerufen am 20.08.2022.

Pallasmaa, Juhani: *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*, Los Angeles: Atara Press 2013; engl. Orig: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, 2005.

Pieper, Jan: »Häuser des Narziß. Architektur nach des Menschen Bild und Gleichnis«, in: *Körper und Bauwerk / Body and Building*, Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur, Band 45, 15. September 1992, S. 30–47.

Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften Bd. IV.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016, 2. Aufl.; engl. Original: *Tacit Knowledge*, 1966.

Pomplun, Sibah; Wagner, Anne (Hrsg.): *Kreatur*, Begleitheft zur Aufführung von *Sasha Waltz & Guest* »Kreatur«, 2017.

Quinten, Susanne; Rosenberg, Christiana: »Tanz – Diversität – Inklusion«, in: ebd. (Hrsg.): *Tanz – Diversität – Inklusion*, Bielefeld: Transkript Verlag 2018, S. 7–18. DOI: 10.14361/9783839443309-001

Rasmussen, Steen Eiler: *Experiencing Architecture*, Cambridge: MIT Press 1959.

Regenbogen, Armin; Meyer, Uwe: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013.

Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): *Sasha Waltz. Installationen, Objekte, Performances*, Ostfildern: Hatje Cantz 2014.

Rosa, Hartmut: *Resonanz*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016, 2. Aufl. 2017.

Roy, Virginie: »Immersion in/of the Skin«, in: Bischof, Margrit; Lampert, Friederike (Hrsg.): *Sinn und Sinne im Tanz. Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft. Jahrbuch Tanzforschung 2020*, Bielefeld: Transcript Verlag 2020, S. 133–138.

Rudolf, Bernd; Abel, Alexandra: »Zur Einführung«, in: Ebd. (Hrsg.): *Architektur Wahrnehmen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2018, S. 13–20.

Schad, Isabelle: *Body, Experience and Writing in Choreography*, [https://isabelle-schad.net/IMG/pdf/Text\\_BodyWriting.pdf](https://isabelle-schad.net/IMG/pdf/Text_BodyWriting.pdf), abgerufen am 26.07.2022.



Scherer, Carmen: *Korpuslinguistik*, Heidelberg: Winter Verlag 2006.

Schlagenwerth, Michaela: *Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwert*, Berlin: Alexander Verlag 2008.

Schmidt, Evamaria: *Geschichte der Karyatide*, Würzburg: Hochschulschrift 1982.

Schmitz, Hermann: *Leib und Gefühl Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*, Edition Sirius, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, online: <http://www.edition-sirius.de/leseproben/9783895286858.pdf>, abgerufen am 01.05.2023.

Schmitz, Hermann: *Der Leib*, Berlin: de Gruyter Verlag 2011.

Schmitz, Hermann: *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1998, Neuauflage 2015.

Schuhmacher-Chilla, Doris: »Körper – Leiblichkeit«, in: *Kulturelle Bildung Online*, online: <https://www.kubi-online.de/artikel/koerper-leiblichkeit>, 2012/13, abgerufen am 28.06.2022.

Schreiber, Daniel: *Allein*, Berlin: Hanser Verlag 2021.

Schroer, Markus (Hrsg.): *Soziologie des Körpers*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.

Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006, 5. Aufl. 2016.

Schroer, Markus: *Geosozilogie. Die Erde als Raum des Lebens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2022.

Serres, Michel: *Die fünf Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993, 5. Aufl. 2012; frz. Original: *Les cinq sens*, Paris: Editions Grasset et Fasquelle 1985.

Siegmund, Gerald (Hrsg.): *William Forsythe: Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag 2004.

Siegmund, Judith: »Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien«, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

Streiter, Anja: *Geschichte der Somatik*, online: <https://www.somatische-akademie.de/de/de-home/unsere-geschichte>, abgerufen am 26.06.2022.

Sombrun, Corine: *La Diagonale de la Joie: Voyage au Coeur de la Transe*, Paris: Éditions Albin Michel 2021.

Tschumi, Bernard: *The Manhattan Transcripts*, London: Academy Editions 1994.

Tschumi, Bernard: *Architecture and Disjunction*, Cambridge: MIT Press 1999.

Todd, Mabel E.: *The Thinking Body*, Princeton: Princeton Book Company 1980.

Torzo, Francesca: *An Atelier*, Hasselt 2012, online: <https://francescatorzo.it/texts/an-atelier-hasselt-2012>, abgerufen am 18.08.2022.

Torzo, Francesca: »Beziehung und Erinnerung«, in: Graff, Uta; Nagel, Katleen; Zeitler, Felix (Hrsg.): *Schwarze Räume / Black Spaces*, München: Edition Detail 2019, S. 98–113.

Torzo, Francesca (2020): »Gestures. These Are Only Hints and Guesses. A Project for Maniera«, in: *The Architecture Foundation, 100 Days Studio*, Lecture, August 12, 2021, online: <https://www.youtube.com/watch?v=AiePIoB25BM>, abgerufen 20.08.2022.

Torzo, Francesca: Interview, in: *Vleugel 19 - A new building by Francesca Torzo for Z33*, Dokumentarfilm des Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design & Architectuur, Hasselt 2020, online:  
[www.youtube.com/watch?v=A\\_BFE7EeVWs](https://www.youtube.com/watch?v=A_BFE7EeVWs), abgerufen 27.09.2022.

Turnowsky, Jan: »Poetik und Architektur, zum Bedeutungspotenzial des Mauervorsprungs«, 1997; in: Eberle, Dietmar (Hrsg.): *Handwerkelt IV*, Professur Dietmar Eberle, ETH Department Architektur, Zürich 2014.

Valéry, Paul: *Première Leçon du Cours de Poétique, 1937*, Paris: Éditions Gallimard 1944.

Varela, Francisco; Thompson, Evan; Rosch, Eleonor: *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge: MIT Press 1992.

Varela, Francisco: *Traum, Schlaf, Tod: Grenzbereiche des Bewusstseins*, München: Diederichs New Science 1998; engl. Original: *Sleeping, Dreaming, and Dying: An Exploration of Consciousness*, 1997.

Vetter, Helmuth (Hrsg.): *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe, Philosophische Bibliothek Band 555*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2004.

Voigt, Katharina: *Sterbeorte. Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, Transcript Verlag, Bielefeld 2020.

Voigt, Katharina; Roy, Virginie: » Seeking Experience in Architecture: Corporeal Attempts at Perception and Conception«, in Ebd. (Hrsg.): *Spatial Dimensions of Moving Experience*, Dimensions. Journal of Architectural Knowledge: 02/2021, Bielefeld: Transcript Verlag 2021, S. 115–162. Doi: 10.14361/dak-2021-0211

Voigt, Katharina: »Möglichkeitsräume der Intersubjektivität. Diverse Erlebnisperspektiven als Grundlage für den Architekturentwurf«, in: Bredella, Nathalie; Hallama, Doris; Lange, Torsten (Hrsg.): *Figurationen von Gender im zeitgenössischen Architekturdiskurs*, Forum Architekturwissenschaft Bd. 7, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin, erscheint 2024.

Vujanovic, Ana: »Conviviality – A Code from a Sustainable Future«, *Against all Odds: A SymPodium on Body and Thought Movements*, Joint Adventures, Tanzwerkstatt Europa, München 2021.

Weber, Andreas: *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*, Fröhliche Wissenschaft 079, Berlin: Matthes und Seitz 2016.

Weibel, Peter: »Zwischen performativer und installativer Wende«, in: Riedel, Christiane; Waltz, Yoreme; Weibel, Peter (Hrsg.): *Sasha Waltz. Installationen, Objekte, Performances*, Ostfildern: Hatje Cantz 2014.

Westphal, Kristin: *Räume der Unterbrechung. Theater, Performance, Pädagogik*, Bielefeld: Athena Verlag 2012.

Winnicott, Donald W.: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart: Klett-Cotta-Verlag 1973, 14. Aufl. 2015; engl. Original: *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications 1971.

Wienecke, Patrick: »Resonanz: Der Schlüssel zur Welt«, in: *Zukunftsinstitut*, 11/2016, online: <https://www.zukunftsinstitut.de/artikel/resonanz-der-schluessel-zur-welt/>, abgerufen am 19.08.2022.

Wittmann, Franziska: *Körper in Räumen*,  
herausgegeben von Gion A. Caminada, Luzern:  
Quart Verlag 2019.

Wolfrum, Sophie; Nerdinger, Winfried (Hrsg.):  
*Multiple City*, Berlin: Jovis Verlag 2008.

Wolfrum, Sophie; Janson, Alban: *Die Stadt als  
Architektur*, Basel: Birkhäuser 2019.

Zumthor, Peter: »Atmosphären«, in: *Produktion von  
Präsenz*, Archplus #178, 06/2006, S. 30–35.

Zumthor, Peter: *Architektur denken*, Basel:  
Birkhäuser 2010, 3. erweiterte Aufl.