

Raumschreibungen im Dialog : eine Aneignung von Architektur

Autor(en): **Bornhauser, Rebecca**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2010)**

Heft 17

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918972>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

RAUMSCHREIBUNGEN IM DIALOG EINE ANEIGNUNG VON ARCHITEKTUR

Rebecca Bornhauser

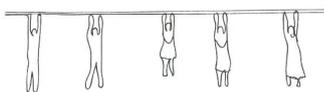
Sie eignen sich die leerstehenden Räume an, besetzen einen nach dem andern, hängen im Gebäude ab – und alle schauen zu. Die Hausbesetzerszene in Berlin hat Tradition. Aber dies ist die Beschreibung einer legalen, ja explizit gewünschten Hausbesetzung: Die deutsche Choreographin Sasha Waltz betanzte im März 2009 für einige Tage mit ihrer Compagnie Sasha Waltz & Guests die noch leeren Räume von David Chipperfields Neuem Museum in Berlin.

DIALOGE

Zehn Jahre nach der tänzerischen Eröffnung des Jüdischen Museums von Daniel Libeskind durch Sasha Waltz, eines ihrer ersten sogenannten Dialoge-Projekte, schafft sie nun mit Dialoge 09 – Neues Museum erneut eine vielschichtige Auseinandersetzung mit geschichtsträchtiger Architektur in Berlin. Während sich das Jüdische Museum architektonisch ›between the lines‹ mit der jüdischen und deutschen Vergangenheit befasst, ist die Präsenz von Geschichte im Neuen Museum augenfälliger. Die Spuren der Zerstörung des 1855 von Friedrich August Stüler erbauten Museums durch den Zweiten Weltkrieg und die des danach einsetzenden Verfalls während der gesamten DDR-Zeit bleiben sichtbar. Sie wurden in einem gut zehn Jahre andauernden Rekonstruktionsprozess von David Chipperfield konserviert, durch neue Teile ergänzt und subtil zu einem wahrlich ›neuen‹ Museum zusammengefügt. Geschichte und Gegenwart, Alt und Neu stehen sich architektonisch simultan gegenüber – in harmonischem Kontrast und spannungsvollem Dialog.

und arbeiten sich so von unten nach oben durch das Gebäude. Der Besucher kann sich dabei in den Räumen und zwischen den Tänzern frei bewegen. Oft bildet ein Museum funktionsbedingt den Rahmen für eine Ausstellung. In dieser bewegten Ausstellung von Sasha Waltz ist Architektur jedoch mehr als das; sie ist nicht Hintergrund, nicht Bühnenbild – sie ist ein Gegenüber, ein Dialogpartner. Wobei der Austausch nicht durch Worte geschieht, sondern durch Bewegungen, welche Raum, Körper und deren Begrenzungen erst erfahrbar machen.

Sasha Waltz' choreographische Installationen der Dialoge-Projekte beziehen sich stets spezifisch auf die jeweilige Architektur, in der sie sich bewegen. Zudem bildet die Auseinandersetzung mit anderen Künsten und Wissenschaften als Recherche in Kombination mit Improvisation einen Grundbaustein ihrer Arbeit.¹



Bund 14 – fig. b
Anfangsszene im griechischen Hof. Am oberen Rand der Schievelbeinfries



Bund 14 – fig. c
Tänzerin der Sasha Waltz & Guests Compagnie

Simultaneität ist nicht nur architektonisches Thema im Neuen Museum, sondern auch konstitutiver Bestandteil von Sasha Waltz' Projekt. Im Sinne einer bewegten Ausstellung, wie sie es nennt, finden die tänzerischen Darbietungen und musikalischen Interventionen von 70 Tänzern, Sängern und Musikern zeitgleich in allen Räumen eines Stockwerks statt

Erlebt man Sasha Waltz' Choreographie, kann man ins Grübeln kommen über den etymologischen Ursprung des Wortes Choreographie. Man wünschte sich beinahe, der erste Wortteil komme nicht nur vom griechischen (choros; Tanz, Chor), sondern ebenso von (choros; Raum); denn Sasha Waltz' Choreographie ist Bewegungs- und Raumschreibung zugleich (vgl. , graphe; Schrift). Man könnte also von Raumschreibungen im Dialog sprechen: die manifestierte Raumschrift des Architekten wird überlagert von den ephemeren Raumschreibungen der Tänzer und der Besucher. Ein Mapping der besonderen Art entsteht, dessen Spuren im Folgenden nachgegangen wird.



Bund 14 – fig. a
Anfangsszene im griechischen Hof

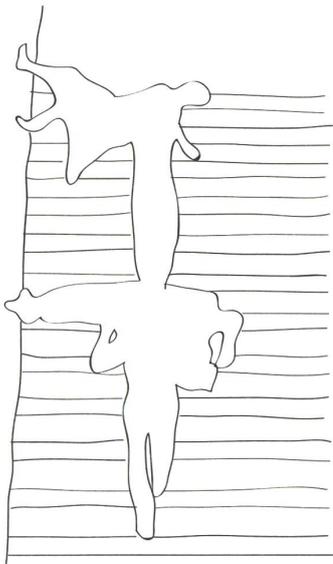
BEGEHUNG

Man hat keine Wahl – man muss wählen. Eine ungewohnte und anfänglich auch überfordernde Freiheit. Während man auf der Suche nach dem besten Platz für die Anfangsszene im griechischen Hof unruhig durch die Räume und Besuchermassen drängt, wird einem bewusst, dass es das nicht gibt: den besten Platz, die beste Sicht. Man bleibt stehen, versucht sich seine Sicht über mehrere Schultern und Köpfe hinweg zu erkämpfen und konzentriert sich auf die Tänzer, die im griechischen Hof auf einem Wandvorsprung stehen, unbewegt, unter ihnen dafür umso nervöser die Zuschauer. Mancher Blick schweift in die obere Hälfte des eindrücklich hohen Saals, wo an der Wand der Schievelbeinfries zu sehen ist, der den Untergang Pompejis zeigt. Während in diesem Relief die vor der Lava fliehenden Menschen, ihr Schicksal vorwegnehmend, in Bewegung erstarrt dargestellt sind, beginnen sich unter ihnen die Tänzer langsam, zu den Klängen des Orchesters, aus ihrer Erstarrung zu lösen. Sie bewegen sich in stetem Kontakt zur Wand, arbeiten sich langsam aus ihr hervor, bis sie den Wandvorsprung schliesslich durch einen Sprung auf den Boden und in den Raum hinein verlassen. Diese Befreiung animiert einen selbst zum Weitergehen, zumal die Sicht immer mehr von anderen Zuschauern verstellt wird und die Tänzer sich in der Menge verlieren. Auch sie müssen sich ihren Platz im Laufe des Abends immer wieder erarbeiten.

Im eigenen Weitergehen wird einem jedoch auch ein neues Problem bewusst: das des Verpassens. Und damit verbunden: das des Entscheidens. In welchen Raum geht man? Was man wohl nebenan verpasst? Glück hat der Zuschauer, welcher zuvor schon an den Tagen der offenen Tür durch die Räume gehen und sich die Architektur anschauen konnte. Sonst sind die Eindrücke des Tanzes und der Architektur, in Kombination mit der steten Bewegung mit dem und gegen den Zuschauerstrom beinahe zuviel. Offen bleibt die Frage, die einen den ganzen Abend lang verfolgen wird, die Frage, die sich gleichermassen auf den fragmentarischen Charakter des Tanzes sowie der Architektur bezieht: Fügen sich die Teile zu einem Ganzen?

Der einzige Ausweg ist das Weitergehen, und nur in ihm kann sich die Frage beantworten. Wobei dieses Weitergehen ein Gehen und Sich-Gehen-Lassen zugleich ist. Voraussetzung für letzteres ist die Akzeptanz – die Akzeptanz, etwas zu verpassen. Es wird einem bewusst, dass man nicht nur Zuschauer ist, sondern aktiv Teilnehmender, der sich das, was er sieht, selbst zusammenstellen muss: Durch das eigene Gehen und Stehenbleiben. Es wird einem aber auch bewusst, dass Teilnahme stets bedeutet, dass man nur Teile mitnimmt. Der Teilnahme geht immer eine Wahl voraus. Und der Genuss stellt sich dabei erst ein, wenn man es schafft, statt den verpassten Teilen nachzutrauern, sich ganz auf die Teile

zu konzentrieren, die man ausgewählt hat. Wobei diese Wahl durchaus von Kontingenz geprägt ist, sie wird von den Tänzern, von der Architektur und den anderen Besuchern zu grossen Teilen mitbestimmt und geschieht zuweilen unbewusst. Durch das aktive Auswählen im Gehen wird einem dafür das eigene Gehen bewusster. Und darin offenbart sich der Schlüssel zu einem ersten Verständnis des Tanzes. Denn nach Gabriele Brandstetter unterscheidet sich das alltägliche Gehen vom Tanz dadurch, dass der Tanz, der Tanz-Schritt, ein Schritt ist, der sein Schreiten weiss.² Während das alltägliche Gehen eine automatisierte Bewegung ist, ist das Tanzen eine reflektierte.



Bund 14 – fig. d
Tanzszene in der von David Chipperfield neu gestalteten Treppenhalle

Beim Anblick der Tänzer fällt einem das eigene Gehen schwerer als sonst, man fühlt sich unbeholfen und spürt einen seltsamen Verlust; als hätte man verlernt zu tanzen, auch wenn man es gar nie gelernt hat. Als fehle einem das durch die Tänzer so ästhetisch zur Schau und Reflektion gebrachte Körperbewusstsein, das für die Erfahrung nicht nur des eigenen Leibes,³ sondern auch des Raums und der Architektur grundlegend scheint. Eine chiastische Verschränkung von Architektur und Tanz, von Raum und Körper wird sichtbar. Einerseits scheint es, dass nach Michel de Certeau die «Spiele der Schritte

Gestaltungen von Räumen sind. [...] Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.»⁴ Andererseits geht Sasha Waltz für die Gestaltung der Bewegungen vom Raum aus: «Ich denke an den Raum noch bevor ich an Bewegung denke. Der Raum muss für mich die Essenz des Stückes in sich tragen. Er ist der Ausgangspunkt, der Träger der Atmosphäre.»⁵ Die Bewegung bedingt den Raum und der Raum bedingt die Bewegung. Aus diesem Chiasmus schöpft Waltz' Dialog seine Spannung.

Diese Spannung wird in den Tänzen eindrucksvoll sichtbar. Die Tänzer scheinen im Verlauf des Abends den Raum regelrecht mit ihren Körpern zu vermessen, reiben sich an ihm, vertrauen auf seinen Halt und den der anderen Körper, um im nächsten Moment wieder ins Wanken zu geraten. Sie tanzen auf Wandvorsprüngen als wären diese dafür erdacht worden, sie gehen den Wänden entlang; sie gehen von der Architektur aus, lösen sich von ihr und beziehen sich wieder auf sie zurück. Sie bewegen sich, der Schwerkraft verpflichtet aber sich ihr nicht unterordnend, sie gleichsam umlenkend, entlang von Linien und anhand von Gesetzmässigkeiten, die für den tänzerisch ungeschulten Zuschauer wohl im Verborgenen bleiben.⁶ Als sähen sie ein Netz von Fäden und Linien, die den Raum durchspannen, die sie greifen und begreifen und für die uns der Sinn abhanden gekommen ist. Sasha Waltz erklärt:

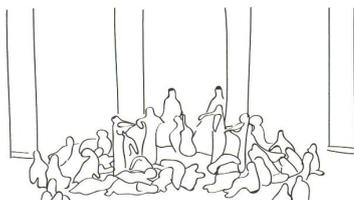
«Ich schaffe mir oft Limitierungen, an denen ich die Choreographie baue. Ich lege mir Flächen und Achsen in den Raum, ich gebe mir selbst einen Rahmen, und innerhalb dessen entsteht ein neues Universum. In einem bestimmten Raum kann man nur so und so weit gehen, dann gibt es plötzlich neue Gesetzmässigkeiten, die man meist nicht sofort versteht. Man muss erst entdecken, welche das genau sind. [...] Man arbeitet im Raum immer mit Proportionen, und man forscht dabei einer verborgenen Logik nach. Bei der Architektur ist die ganz konkret gegeben, da gibt es die Statik, im Tanz kann man mehr simulieren. Aber wenn man es ernsthaft betreibt, geht das auch im Tanz nicht mehr, dann muss man den Gesetzen des Raums und der Körperkräfte folgen, dann entschlüsseln sich Raumwege darüber.»⁷

Zuweilen ist beim Tanz der Dialog mit der Architektur im Vordergrund, dann wieder derjenige zwischen den Körpern der Tänzer. Schade, dass in der Fortsetzung der Dialog mit dem Publikum nicht aktiver gesucht wird. Die Besucher reagieren zwar auf die Tänzer (man steht im Weg und macht Platz, man folgt ihnen durchs Gebäude), aber die Tänzer reagieren nicht auf die Besucher. Hier wünschte man sich mehr Interaktion und Improvisation, mehr Überraschungsmomente, welche die bisweilen fast zudringliche Ernsthaftigkeit ein wenig auflockern und den leise anklingenden Verdacht des Pathetischen zum Verstummen bringen.

Zum Schluss setzt beim Zuschauer das eigene Körperbewusstsein doch noch ein, jedoch nicht mit tänzerischer Leichtigkeit verbunden, sondern ganz banal durch Müdigkeit bedingt. Am Ende des fast zweieinhalbstündigen Rundgangs versammeln sich alle Zuschauer, Tänzer, Sänger und Musiker in der grossen Treppenhalle. Zuerst spannen die Sänger der Gruppe Vocalconsort mit ihren choralen Gesängen, welche einen auch in verschiedenen Räumen zuvor begleitet haben, einen vokalen Klangraum über die Treppenarme hinweg. Choreographie in ihren Ursprüngen, in der Notation von griechischen Sprechchören, schwingt dabei mit. Danach richtet sich der Blick zu den Musikern des Ensembles Kaleidoskop, welche sich in der Halle bei den Säulen platziert haben, vor der Fensterfront zur Spree hin. Alle Tänzer kommen hier zusammen und liefern sich zu Trommelschlägen meist paarweise fast Capoierra-artig kämpferisch anmutende Tanzszenen. Man glaubt schon gesehene Episoden aus anderen Räumen wiederzuerkennen, aber schon folgt die nächste Szene, von den Trommelschlägen angetrieben.

Man wird als Zuschauer noch ein letztes Mal aufgewühlt und die von Beginn an latent mitschwingende Frage taucht wieder auf: Fügen sich die Teile zu einem Ganzen? Antwort bringt das Orchester, welches zum Abschluss Anton Bruckner spielt, das einzige klassische Stück des Abends. Die Tänzer beginnen sich vor dem Orchester auf den Boden zu legen, kommen langsam zur Ruhe und so auch der Zuschauer. Und erst im Stillstand wird klar, was in der Bewegung gelungen ist: Das Gehen wurde, mit Gabriele Brandstetter gesprochen, zu einem «Modus des Lesens und Schreibens chronotopischer Karten, deren Punkte sich in der Bewegung zusammenlesen.»⁸ Durch dieses Zusammenlesen, durch den vielfachen Dialog von Raumschreibungen fügen sich die Teile zu einem Ganzen. Eine sehr subjektive Erfahrung von Architektur als Erlebnisraum entsteht, eine bewusste Aneignung, die einem in einer visuell-virtuell bestimmten Architekturrezeption eine der ursprünglichsten Erkenntnisse und Notwendigkeiten vor Augen führt: Architektur muss man in den Füßen haben.

Stehen die Füsse still, gewinnt wieder der Sehsinn Vorrang. Steht man ganz oben auf der Treppe im dritten Geschoss eröffnet sich einem ein grossartiger Blickraum: Vom neuen Treppenaufgang Chipperfields zu den von den Spuren der Geschichte gezeichneten, blossgestellten Wänden hin zu den, dem zeitlichen Verfall trotzend, ionischen Säulen und dann über die Zuschauer und Tänzer hinweg aus dem Raum hinaus auf die im nächtlichen Glanz dahinziehende Spree. In dieser Zusammenschau, unterstützt durch die versöhnlich stimmende Musik, scheint man gewillt, die Frage mit «Ja» zu beantworten. Ja, es ist gelungen, dass sich die Teile zu einem Ganzen fügen, sowohl in der Architektur als auch im Tanz. Aber Bedingung dafür war, dass man selbst Teil davon gewesen ist und dass man durch seine eigene Teilnahme Architektur, Tanz, Musik und Gesang in einer gleichsam synästhetischen Wahrnehmung zu einer holistischen Erfahrung gefügt hat. Es ist kein homogenes Ganzes, das hier entstanden ist, es ist eines, das Brüche hat, Risse und Wunden – aber genau das macht es zum Erlebnis.



Bund 14 – fig. e
Schlusszene mit dem Musik-Ensemble
Kaleidoskop

Rebecca Bornhauser, geb. 1982
2001 - 2005 Studium der Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Zürich und Basel. Seit 2005 Studium der Architektur an der ETH Zürich, zurzeit im zweiten Mastersemester.

- 1 Schlangenwerth, Michaela: Nahaufnahme Sasha Waltz, Gespräche mit Michaela Schlangenwerth, Berlin 2008, S. 23-32.
- 2 Brandstetter, Gabriele: Stück mit Flügel, Über Gehen schreiben, in: Horn, Eva; Menke, Bettine; Menke, Christoph (Hrsg.): Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur, München 2006, S. 323.
- 3 Der Begriff Leib soll hier auf Wolfgang Meisenheimers Terminologie verweisen. Für ihn umfasst der Begriff Leib über den rein objektiven Körper hinausgehend ebenso subjektive (emotionale, geistige) Aspekte und ist auf das handelnde Ich bezogen. Vgl. dazu: Meisenheimer, Wolfgang: Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Köln 2004, S. 16.
- 4 De Certeau, Michel: Kunst des Handelns, übers. Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 188.
- 5 Schlangenwerth, Michaela: Nahaufnahme Sasha Waltz, Gespräche mit Michaela Schlangenwerth, Berlin 2008, S. 11.
- 6 Vgl. hierzu die Notationen des Choreographen William Forsythe. In seinen Arbeiten «Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye» (1994) und «One Flat Thing, reproduced» (2000) versucht er, Choreographie lesbar und so auch für das ungeschulte Auge verständlich zu machen; er experimentiert mit verschiedenen Notationsformen von Tanz, mit der Übersetzung von Tanz in lesbare Daten.
- 7 Schlangenwerth, Michaela: Nahaufnahme Sasha Waltz, Gespräche mit Michaela Schlangenwerth, Berlin 2008, S. 14, 15.
- 8 Brandstetter, Gabriele: Stück mit Flügel, Über Gehen schreiben, in: Horn, Eva; Menke, Bettine; Menke, Christoph (Hrsg.): Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur, München 2006, S. 325.