

Im Jubiläumsjahr 2019 wird das Bauhaus-Vermächtnis der Welt präsentiert und Dessau ist seine Bühne. Vor diesem Hintergrund fand im Oktober 2017 ein Workshop statt, der sich der Frage nach Präsentationsmöglichkeiten der Stadt zum Jubiläumsjahr widmete und die »Passagen« zwischen Bauhaus, Innenstadt und dem zukünftigem Bauhaus-Museum zum Thema hatte.

Kooperationspartner des Workshops waren die Stadt Dessau, die Stiftung Bauhaus und die Hochschule Anhalt. Die Teilnehmer des Workshops diskutierten räumliche und urbane Potenziale, um das Bauhaus auch im Stadtraum sichtbar zu machen und in konkrete Architektur umzusetzen. In mehreren Vorträgen und Workshops wurden Fragen erörtert, die als Grundlage für weitere Diskussionen und Entwurfsansätze dienten. Die Publikation dokumentiert die Beiträge der Studierenden der Hochschule Anhalt.

Erschienen als Band 10 in der Reihe *Innenraumplanung*

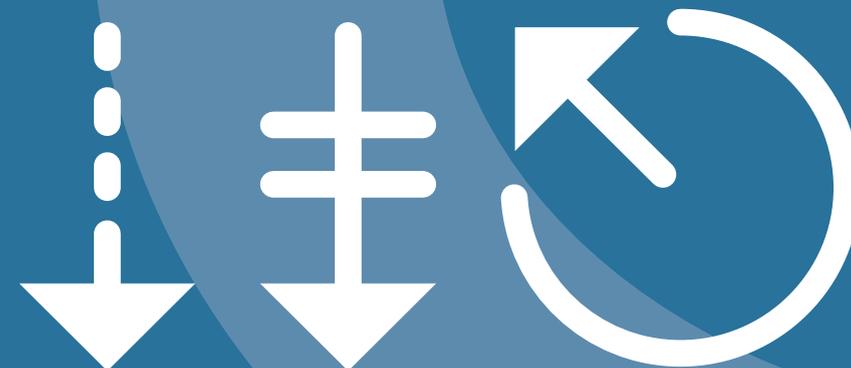


Workshop Unscharfe Passagen

10
⇄

Workshop Unscharfe Passagen

Natascha Meuser

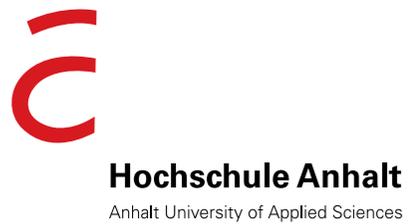


Hochschule Anhalt

Anhalt University of Applied Sciences

Prof. Dr. Natascha Meuser, Architektin BDA/DWB,
geboren 1967 in Erlangen. Professorin an der
Hochschule Anhalt, Lehrgebiet Innenraumplanung.
Studium in Rosenheim (Innenarchitektur) und in
Chicago am Illinois Institute of Technology (Archi-
tektur). Promotion an der Technischen Universität
Berlin. Zahlreiche Publikationen im Bereich Darstel-
lungsmethodik und Zeichenlehre für Architekten
sowie bauhistorische Forschungen zum Thema
Architektur und Zoologie.

Stiftung Bauhaus Dessau



Unscharfe Passagen

Entwurfsprojekt
WS 2017/18

Herausgegeben von Natascha Meuser

Mit Beiträgen von Jana Debrodt,
William Forsythe, Turit Fröbe,
Elisabeth Kremer und Steffen Kuras

Inhalt

VORWORTE

Passagen	6
<i>Elisabeth Kremer</i>	

Fluch und Segen für die Stadt	8
<i>Steffen Kuras</i>	

EINFÜHRUNG

Eine These zum heutigen Bauhaus	14
<i>Natascha Meuser</i>	

Was können internationale Ideenwettbewerbe für die Stadt bewirken?	20
<i>Natascha Meuser</i>	

QUELLENTEXTE

WEG UND BEWEGUNG

Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers	26
<i>Turit Fröbe</i>	

INSZENIERUNG UND FÜHRUNG

Choreografische Objekte	36
<i>William Forsythe</i>	

WAHRNEHMUNG UND GEFÜHL

Akustische Interventionen im öffentlichen Raum	44
<i>Jana Debrodt</i>	

PROJEKTE	50
10 Ideenskizzen	

Anhang	112
--------------	-----

VORWORT

Passagen

Elisabeth Kremer

Die Experimentelle Werkstatt – ein Kooperationsprojekt der Stadt Dessau, der Hochschule Anhalt und der Stiftung Bauhaus Dessau – findet dieses Jahr zum zweiten Mal statt. Hochschulen aus dem In- und Ausland sind eingeladen, an Projektideen zu arbeiten, die anschließend ausgestellt oder sogar realisiert werden.

Die Stadt Dessau ist als Träger der Maßnahmen neu hinzugekommen, da das Thema der Experimentellen Werkstatt die Inszenierung einer »Passage« zwischen Bauhaus, Bahnhof und der Innenstadt von Dessau für das Jubiläum *Bauhaus100* im Jahr 2019 ist. Mit dieser Passage soll die besondere Verbindung zwischen Bauhaus und Stadt nicht nur geografisch, sondern auch symbolisch hervorgehoben werden. Gehen soll auf dieser Strecke eine spielerische, ja tänzerische Form annehmen.

Schon in den Zwanzigerjahren hatte die Stadt Dessau dem Bauhaus die Möglichkeit geboten, Visionen in Ausstellungen, Architekturen, Siedlungen, Möbeln und Bildern erstmals umfänglich zu verwirklichen. Das war zu dieser Zeit nicht selbstverständlich, da das Bauhaus mit seinen sozialen, städtebaulichen und gestalterischen Reformen von vielen Seiten

angefeindet wurde. Dessen ungeachtet hieß die Stadt Dessau mitsamt der Industriearbeiterschaft, Unternehmern wie Junkers und dem liberalen Bürgertum das Bauhaus willkommen – diese Weltoffenheit ließ Dessau zu einer prominenten Stadt der Bauhaus-Architekturen und -Siedlungen werden.

Eine Passage benennt eine Reise, handelt von Übergängen – Übergängen, die von einer Station zur nächsten, von einem Raum in den nächsten, von einer Lebensphase in die andere führen. Eine Passage impliziert auch eine Verwandlung, die Menschen in diesen Übergängen erfahren. Die Strecke zwischen Bauhaus, Bahnhof und Innenstadt besteht aus mehreren Raumsequenzen, die von zahlreichen, oft abrupten und sperrigen Übergängen markiert sind; auch das sind Räume, deren Objekte und Architekturen durch unterschiedliche historische Phasen und Schichten geprägt sind.

Elisabeth Blum hat in ihrem Vortrag über synästhetische Dimensionen in alltäglichen Raumerfahrungen dargelegt, dass im Interagieren von Räumen und Menschen Atmosphären entstehen: Menschen mit ihren Erfahrungen und Erinnerungen aus

Elisabeth Kremer ist seit 1993 an der Stiftung Bauhaus Dessau als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Verantwortliche Durchführung mehrerer ExWoSt-Forschungs- und Modellvorhaben des Bundes zu »Familien- und altersgerechten Stadtquartieren« und »Jugend im Stadtquartier«. Publikation *Stadtpark in Bewegung* (2010) sowie zahlreiche Aufsätze. Weitere thematische Schwerpunkte und Projekte: räumliche Gestaltung der Mobilitätswende, Freiraumausstellung *Unsichtbare Orte*, Gestaltungsprojekt *Passagen*.

unterschiedlichen Lebensphasen treffen auf Räume und Objekte, die Wissen aus unterschiedlichen Epochen und Zeiten gespeichert haben.

Auch beim Gehen nehmen wir wahr und erinnern uns. Gehen ist ein Interagieren mit Räumen und Objekten, Gehen erzeugt Atmosphären. William Forsythe inszeniert mit seinen choreografischen Objekten den spielerischen Umgang mit den Dingen. Er gibt Richtlinien vor und lädt Menschen ein, mit den Objekten zu tanzen und so spielerisch Bewegung zu erkunden. Gehen wird zum Tanz mit den Dingen und Räumen im Freiraum.

Aufgabe der Werkstatt ist es, die Begegnung der Besucher mit Dessau zu gestalten und die Atmosphäre der Räume durch Installationen zu profilieren – als Tanz und als partizipatives Spiel mit Objekten und Räumen. Objekte oder Installationen, die Impulse für Wahrnehmung und Bewegung geben, sollen zu einer spielerischen Erfahrung der Orte einladen. Dazu gibt es drei Themenschwerpunkte: 1. »Choreografische Objekte« – Objekte, die Impulse für Bewegung geben, und Installationen, die interaktiv oder partizipativ gestaltet sind. 2. »Willkommen, hier ist Dessau!« – Die

Stadt Dessau und ihre Institutionen, Vereine sowie soziale und kulturelle Zentren präsentieren sich den Gästen. 3. »Stadt Dessau und Bauhaus. Auf-Brüche der Moderne« – Die Beziehung zwischen der Stadt Dessau und dem Bauhaus ist durch den gemeinsamen Aufbruch in die Moderne, durch fruchtbare Spannungen, Kooperationen und Konflikte charakterisiert.

Die Studierenden sind aufgefordert, Entwürfe zu einzelnen Stationen oder zur Strecke abzugeben. Eine Jury wählt aus, welche TeilnehmerInnen die Themen treffend und umsetzbar ausgearbeitet haben.

Wie bei der ersten Werkstatt ist es auch diesmal ein Experiment mit offenem Ausgang. Die Studierenden haben die Möglichkeit, sich mit Studierenden anderer Hochschulen auszutauschen, sich den Anforderungen der Praxis zu stellen und ihre Arbeiten vor Ort der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Es ist wünschenswert, dass die erfolgreiche Kooperation zwischen der Hochschule Anhalt Dessau, der Stiftung Bauhaus Dessau und der Stadt Dessau-Roßlau mit der Experimentellen Werkstatt auch zukünftig Fortbestand haben wird.



”

Das Bauhaus selbst wird in der Binnenwahrnehmung in erster Linie als historischer und reflexiver Erinnerungsort mit einer Forschungsabteilung wahrgenommen.

“

Steffen Kuras

Steffen Kuras, Betriebs- und Verwaltungsfachwirt, Leiter des Kulturamtes der Stadt Dessau-Roßlau. Aufgewachsen in der Siedlung Törten, im Konsumhochhaus Am Dreieck 1, und später im Bauhaus zur Berufsschule gegangen, ist er davon überzeugt, dass das Bauhaus-Jubiläum 2019 dazu beiträgt, dass die Menschen dieser Stadt »ihr Dessau« neu entdecken und erleben werden.

Fluch und Segen für die Stadt

Steffen Kuras

Kommt man als Gast oder als Fremder nach Dessau, sucht man vergebens eine planerisch homogen gestaltete Stadt mit schönen Plätzen, historischer Bausubstanz und einladenden Straßencafés. Vielmehr zeigt sich Dessau als eine Stadt mit Fehlstellen, Lücken und Narben. Die Stadt erschließt sich dem Ortsunkundigen räumlich nur sehr schwer. Es fehlt an einer Struktur, oft sind lediglich die baulichen Konflikte wahrzunehmen.

Die Brüche sind erklärbar. Die einstige Residenzstadt Anhalts wurde in der Bombennacht vom 7. März 1945 weitestgehend zerstört. Der Wiederaufbau nach dem ideologischen Gestaltungsmodell des Sozialismus prägte die Stadt auf eine neue Weise. In der jüngeren Geschichte ist es die im städtischen Bild sichtbare Entleerung Dessaus – eine Folge der Stilllegung vieler Betriebe nach dem gesellschaftlichen Systemwechsel sowie der damit verbundenen Abwanderung der jungen Leute, einhergehend mit der Überalterung der Bevölkerung.

Nach einer Gebietsreform im Sommer 2007, die nicht unbedingt dem Bürgerwillen aus dem Herzen sprach, sondern eher vernünftigen Argumenten folgte, müssen die einstigen Städte Dessau und Roßlau seither zu einer neuen Stadt Dessau-Roßlau zusammenwachsen. Es fehlt an einer kollektiven Identität. In der Eigenwahrnehmung sind »die Dessauer« verunsichert, suchen nach einem Selbst- und Leitbild. Es mangelt an Stolz und Selbstbewusstsein. Aber wie

nehmen die Bewohner der Stadt das Bauhaus wahr? Welchen Stellenwert hat das Bauhaus im Alltag? Was macht das Bauhaus-Jubiläum mit den Einwohnern dieser Stadt?

Die knapp sieben Jahre »Bauhaus Dessau« von 1925 bis 1932 waren zugleich die Hochphase der Bauhaus-Architektur. Darum befinden sich die meisten der Bauhaus-Bauten in dieser Stadt: das Bauhausgebäude, die Meisterhäuser, die Siedlung Dessau-Törten, das Kornhaus, Haus Fieger, das Stahlhaus und das historische Arbeitsamt. Das gebaute Welterbe der Menschheit ist in Dessau präsent.

Ein Zusammenhang zwischen den Bauten und der inneren Identifikation mit dem Erbe war in der Bevölkerung anfangs nur wenig ausgeprägt. Man geht in das historische Arbeitsamt, das heutige Ordnungs- und Verkehrsamt, um seinen Führerschein zu holen – jedoch ohne dabei der fantastischen Architektur eine besondere Aufmerksamkeit beizumessen.

Die äußere mediale Aufmerksamkeit in Vorbereitung des Bauhaus-Jubiläums und das damit einhergehende eigene Vergegenwärtigen des Lebensraums hat allerdings zu einer höheren Akzeptanz und Identifikation in der Dessauer Bevölkerung geführt. So war beispielsweise die wiedererrichtete Mauer im Rahmen der städtebaulichen Reparatur des Meisterhausensembles zunächst heftig umstritten. Erst das zahlreiche Bejahen der angereisten Touristengruppen und seitens der Fachwelt führte schließlich zu



einem städtebaulichen Verständnis dieser Mauer. Ein anderes Beispiel: Die Arrondierung der Laubenganghäuser wurde von den Mietern der Wohnungen selbstbewusst unterstützt, während der Hauseigentümer noch in Sorge um die zahlreichen Erschwernisse aufgrund der denkmalrechtlichen Auflagen war. Verständlich: Die Touristen, in deren Aufmerksamkeit die Häuser von Hannes Meyer längst standen, klingelten für einen Blick in die Wohnungen oder gar für ein Foto eher bei den Bewohnern und nicht beim Eigentümer.

Das Bauhaus selbst wird in der Binnenwahrnehmung in erster Linie als historischer und reflexiver Erinnerungsort mit einer Forschungsabteilung wahrgenommen. In der Bevölkerung wird das Bauhaus manchmal als »Ufo« bezeichnet. Das ist zwar durchaus liebevoll gemeint, beschreibt aber gleichzeitig, dass man nicht so richtig weiß, wer da arbeitet und was hinter den Türen eigentlich passiert. Die heutige Relevanz und die Zukunftsforschung haben sich erst mit der praktischen Teilhabe oder mit dem Sichtbarwerden der »Experimente« – wie etwa der »Urbanen Farm« oder dem spielerischen Projekt der »Bauhaus-Hühner« – erschlossen.

Andererseits ist das Bauhaus für die Stadt ein kultureller und traditionswahrender Ort. Ein Muss für alle Dessauer sind die Farbfeste, heute *Bauhausfest*, obgleich sich inzwischen – seit sich das Fest zu einem Kunstfest entwickelt hat – so mancher Besucher mehr von der viel zitierten historischen Ausgelassenheit auf allen Tanzflächen wünscht. Mit der Musikreihe *zdf@bauhaus* öffnete sich die Bühne, auf der sonst das Experiment zu Hause ist, auch für ein Mainstream-Publikum. Für neue Lernerlebnisse und Transparenz sorgen nun die Bauhaus-Agenten.

Mit der Entscheidung des Stiftungsrats, dass das neue *Bauhaus Museum* im Stadtpark gebaut wird, erhält die Innenstadt ein Juwel. Bereits jetzt kommen jährlich etwa 100.000 Besucher aus aller Welt nach Dessau, um die Bauhaus-Bauten zu besichtigen, sowie Wissenschaftler, Architekten, Designer, Künstler oder Studenten, um hier zu forschen, zu arbeiten oder kreativ zu sein. Das *Bauhaus Museum* wird ein lebendiger Kulturort werden, eine Bühne für Begegnungen, ein Raum für Ideen. Und es wird ausstrahlen.

Im Jubiläumsjahr wird die Stadt Dessau Einfallstor für alle Menschen sein, die sich für die Moderne interessieren. Stadtkultur ist ein Prozess. Mit dem Bauhaus-Jubiläum wird die Stadt einen wichtigen Impuls für ihr Innenleben bekommen. Die Dessau-Roßlauer werden gute Gastgeber sein und auch wirtschaftlich profitieren. Die Vorbereitungen auf das Fest und das Jubiläumsjahr selbst werden positiven Einfluss auf die Stimmung in der Stadt haben.

Ich freue mich sehr, dass die Stiftung Bauhaus Dessau, die Hochschule Anhalt und die Stadt Dessau-Roßlau gemeinsam mit vielen anderen Partnern an Projekten arbeiten, die die Stadt auf diese Gastgeberschaft kreativ vorbereiten, dass wir die neuen Wege gestalten und die Stadt mit ihren unsichtbaren Bauhaus-Orten erzähl- und erfahrbar machen.

Das Jubiläum *Bauhaus 100* mit seinen Ausstellungen, Festivals, Musikveranstaltungen, Experimenten, Begegnungen wird ein großes Kulturereignis und ein wunderbares Geburtstagsfest. Ich wünsche mir, dass durch dieses Fest junge Menschen dazu inspiriert werden, in Dessau Kunst zu schaffen oder mit Partnern in der Wirtschaft kreativ zu sein oder sich experimentell mit den drängendsten Fragen unserer Zeit auseinanderzusetzen.

”

Das Bauhaus muss sich von dem touristischen Versprechen lösen, zahlungskräftige Design-Fans zu bedienen, und darf nicht länger das Schloss Neuschwanstein Sachsen-Anhalts sein.

“

Natascha Meuser



Foto: Natascha Meuser

EINFÜHRUNG

Eine These zum heutigen Bauhaus

Natascha Meuser

Strategische Forderung

Als der Architekt Walter Gropius an einem Dienstag im April 1919 – in den Nachwirren der Gründung der Weimarer Republik – im Weimarer Rathaus das Dokument für die Gründung eines »Staatlichen Bauhauses« unterzeichnete, war er sich sehr wahrscheinlich nicht bewusst, dass er mit seiner Signatur die Welt verändern sollte. Nicht nur der Aufbruch in die erste parlamentarische Demokratie Deutschlands jährt sich bald, 2018, zum 100. Mal – 2019 feiert auch das Bauhaus sein 100. Jubiläum. Dies wird Anlass sein für zahlreiche Symposien, Diskussionen, Workshops, Wettbewerbe, Forschungsprojekte, Ausstellungen sowie unzählige Publikationen.

Der Architekturkritiker Hanno Rauterberg findet den Hype befremdlich: »Ein wenig seltsam ist der Trubel schon. Warum der generalstabsmäßige Eifer? Ist nicht alles schon gesagt, hundertfach gezeigt und publiziert worden? Muss die Bauhaus-Epoche wirklich neu erkundet werden?«¹ Das nicht! Doch sie muss fortgeschrieben werden, denn der posthume Diskurs muss endlich auch eine neue Ethik und Ästhetik des Bauens formulieren. Es lebe das Bauhaus!

Wäre es also nicht konsequent, in Dessau Lehre, Forschung und Museum zusammenzuführen, wie es beispielsweise im Architekturmuseum München der Fall ist?² Auch an der Bauhaus-Universität Weimar weht bereits ein Hauch von »Neuem Bauhaus« mit akademischem Anspruch und einem klaren Bekenntnis zum großen Vorbild. Wäre das Jubiläum 2019 nicht eine gute Gelegenheit, über Veränderungen nachzudenken, und wäre es nicht wünschenswert, der Direktion des Bauhauses eine Professur an der Hochschule zu geben? In einem fundierten Programm könnte eine Initiative, die erneut von Dessau ausgeht, die Baukunst in einem neuen Geist ordnen und auch soziale und ökologische Verantwortung übernehmen. Dabei müssten Begriffe wie Vernetzung, Ökologie, Bedürfnisgerechtigkeit, Beständigkeit und Persönlichkeitsentwicklung als zentrale Bildungsbegriffe definiert werden. Das Bauhaus muss sich vom touristischen Versprechen lösen, zahlungskräftige Design-Fans zu bedienen, und darf nicht länger das Schloss Neuschwanstein Sachsen-Anhalts sein.

¹ Hanno Rauterberg: Die Zukunft ist jetzt, in: DIE ZEIT vom 27. Dezember 2016.

² Andres Lepik ist Direktor des Architekturmuseums der Technischen Universität München und zugleich Inhaber des Lehrstuhls für Architekturgeschichte und kuratorische Praxis.

Präsentation des Mythos

Im Jubiläumsjahr wird das Bauhaus-Vermächtnis der Welt präsentiert und die Stadt Dessau ist seine Bühne. Es sieht fast so aus, als sei die jüngste der anhaltinischen Welterbestätten dank ihres ausgeprägten Hangs zur Eigenwerbung tief im kollektiven Gedächtnis der Stadt verankert – dabei hat das üppige Welterbe Sachsen-Anhalts mit den Luthergedenkstätten und dem Wörlitzer Gartenreich noch weit mehr zu bieten. Trotz allem scheint das Ansehen Dessaus ganz allein vom Bauhaus auszugehen. So schreibt Jörg Burger in seinem Stadtporträt, der Ruf des Bauhauses habe sich auf den Namen der Stadt gelegt wie künstlicher Glanz.³ Denn so wie Luther nach Wittenberg und Goethe nach Weimar gehören, so ist die Weltmarke Bauhaus unweigerlich mit Dessau verbunden.

Nach der politisch hart umkämpften Entscheidung, den Standort des neuen *Bauhaus Museums* in die Stadtmitte zu verlegen, suchen Stadt und Bauhaus nun nach neuen Wegen der Zusammenarbeit, die sich im Jubiläumsjahr auch durch bauliche Maßnahmen und Interventionen im Stadtraum zeigen soll.

Schließlich folgen Gäste und Studierende aus aller Welt dem Mythos Bauhaus nach Dessau und Stadt und Institution buhlen daher gleichermaßen um deren Aufmerksamkeit.

Wie in Weimar verschmelzen auch in Dessau Hochschule und Bauhaus zu einem gemeinsamen Campus. Während sich jedoch Weimar selbstbewusst als Universitätsstandort ausruft, hat Dessau die naheliegende Kooperation in den Anfangsjahren der Hochschulgründung (1991) verpasst. Dabei vereint der gemeinsame Campus⁴ beide Institutionen allein durch kulturhistorisch bedeutende Gebäude und die baukulturelle Verantwortung gegenüber dem Standort. Vor diesem Hintergrund fand im Oktober 2017 ein experimenteller Workshop statt, der sich der Frage nach Präsentationsmöglichkeiten der Stadt zum Jubiläumsjahr widmete und die »Passagen« zwischen Bauhaus, Hochschule Anhalt, Bahnhof, Theater, Stadtpark, Bauhaus Museum und Innenstadt zum Thema hatte.

³ Jörg Burger: Bürger, schaut auf diese Städte!, in: DIE ZEIT vom 8. Mai 2003.

⁴ Natascha Meuser: Architekturführer Campus Dessau, Dessau 2016.

Die Architektin und Autorin Dr. Elisabeth Blum ist seit Ende 2015 Mitherausgeberin der Buchreihe *Bauwelt Fundamente*. Sie lehrte u. a. an der ETH Zürich, an der Syracuse University (NY) sowie an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK und publiziert seit Jahren im Forschungsfeld Architektur und Urbanismus.
Foto: Natascha Meuser



Technische Umsetzung

Die Teilnehmer des Workshops diskutierten unter der Leitung von Elisabeth Kremer räumliche und urbane Potenziale, um das Bauhaus auch im Stadtraum sichtbar zu machen. In mehreren Vorträgen wurden Fragen erörtert, die als Grundlage für weitere Diskussionen und Entwurfsansätze dienten. Untersucht wurde, wie Wege durch Lenkung des Blicks, durch Inszenierung und Interventionen erlebbar gemacht werden und was unsere körperliche, emotionale und imaginative Erfahrung im Raum bestimmt. Wie kommen atmosphärische Wirkungen zustande und wie lassen sich diese Ergebnisse in konkrete Architektur umsetzen? Welche Anforderungen stellen eine veränderte Mobilität und neue Bewegungsflüsse an den Stadtraum? Welche Passagen existieren bereits und bedürfen einer Aufwertung hinsichtlich ihrer architektonischen Qualität, Wirkung oder Atmosphäre? In Arbeitsgruppen wurden von den Studierenden unterschiedliche Untersuchungs- und Entwurfsmethoden angewendet und in konkrete Entwurfsideen umgesetzt.

Elisabeth Blum betrachtete in ihrem Vortrag »Synästhetische Dimensionen alltäglicher Raumerfahrungen« Ort, Objekt und Raum anhand verschiedener Versuchsanordnungen und formulierte sieben Thesen zum Hergang der räumlichen Wahrnehmung als synästhetischer Prozess, der sich nicht allein in der Realität des Sichtbaren und Messbaren abspielt, sondern sich gleichermaßen in den flüchtigen Räumen der Vorstellung, der Erinnerung, der Assoziation und der Überlagerung zuträgt.

Die mehrfach prämierte Berliner Klangkünstlerin und Bildhauerin Jana Debrodt stellte ihren Beitrag »Akustische Interventionen im öffentlichen Raum« vor. In eigenen Kunst- und Klangprojekten sowie am Beispielprojekt *Kunstraum AVUS* der Künstlergruppe *Initiative temporäre Kunsträume* untersucht sie Orte, die sich in einem Übergangsstadium befinden, an denen sich alte Nutzungsstrukturen auflösen und neue noch nicht manifestiert sind.



Begrüßung der Gäste des Workshops durch die Stiftungsdirektorin Dr. Claudia Perren



Auftaktveranstaltung mit Gastbeiträgen im Festsaal des Bauhauses



Mind Mapping in den Werkstatträumen der Stiftung Bauhaus Dessau



Workshop in den Atelierräumen der Hochschule Anhalt



Natascha Meuser (Hochschule Anhalt) mit Elisabeth Kremer (Stiftung Bauhaus), Leiterin des Workshops



Natascha Meuser im Gespräch mit Konstantin Krüger und Julian Teichert (Hochschule Anhalt)

Alexander Gardyan, Stadt- und Verkehrsplaner, ist an der Universität Kassel als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fachbereich Integrierte Verkehrsplanung tätig. Seine Themenschwerpunkte liegen im Bereich der aktiven Mobilität. Er ist geschäftsführender Gesellschafter des Planungsbüros IKS Ingenieurbüro für Stadt- und Mobilitätsplanung in Kassel. In seinem Vortrag beschrieb er die Anforderungen von Fußverkehr und Mobilitätsstationen aus der Sicht der Nutzer und die Auswirkungen der aktiven Mobilität auf unseren Alltag.



Elisabeth Blum und Alexander Gardyan beim Stadtpaziergang durch Dessau

Mario Kramer, Sammlungsleiter des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main (MMK) stellte die Werkschau *The Fact of Matter* des international renommierten Tänzers, Choreografen und Künstlers William Forsythe vor, die er 2015 als Kurator betreut hatte. Forsythe zeigte mit dieser Ausstellung die Erforschung der Grenzbereiche zwischen Bildender Kunst und Choreografie. »Diese Arbeit schüchert auf intuitiver Ebene ein und ist doch hypnotisch anziehend, unheimlich und wundervoll – ungeachtet der offensichtlichen Bezüge zu klassischen Strategien des Komponierens.«⁵



Mario Kramer, Sammlungsleiter des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main (MMK)

Reinhard Krehl, Gartenkünstler, Konzeptkünstler, Spaziergangsforscher und Kolumnist, plädierte für mehr Wildwuchs in der Stadt: »Für mehr Lust und Experiment am Gärtnern mit wilden Pflanzen – machen wir die ganze Stadt zu einem Kunstwerk!« Bei einem gemeinsamen Spaziergang erläuterte er das *Gehen als Gestaltungselement*. Er verfolgt die These, dass die Zeichensysteme des Raums in zwei Richtungen funktionieren: zum einen als Form für soziale Phänomene und zum anderen als Inhalt sozialer Phänomene.



Reinhard Krehl, Gartenkünstler, Konzeptkünstler, Spaziergangsforscher und Kolumnist aus Leipzig
Fotos: Natascha Meuser

5 Der Choreograf und Tänzer William Forsythe stellte in seiner Werkschau *The Fact of Matter* im MMK Frankfurt (17. Oktober 2015 bis 13. März 2016) eine Auswahl seiner choreografischen Objekte, Videoinstallationen und interaktiven Environments vor.

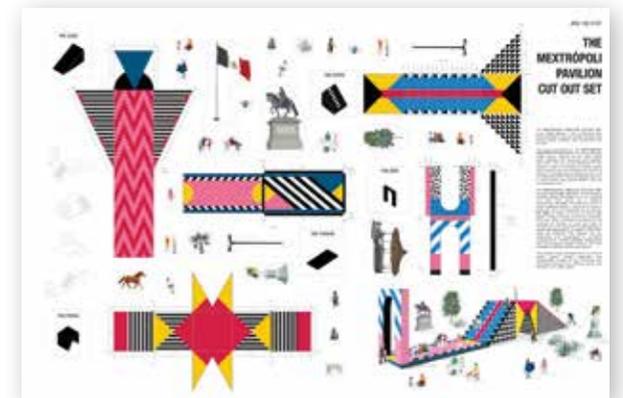


Baustelle des Bauhaus Museums an der Kavallerstraße
Foto: Konstantin Krüger

Was können internationale Ideenwettbewerbe für die Stadt bewirken?

Natascha Meuser

Im Großen und Ganzen geht es auch bei dieser Planungsaufgabe um nichts weniger als um kulturelles Bewusstsein und um die Stärkung der lokalen Gemeinschaft. Doch wie finden mehr als 20 Interessengemeinschaften mit kontroversen Standpunkten zu einem Konsens? Welche Kommunikationsprozesse und Werkzeuge sind notwendig? Und: Schafft es der Mythos Bauhaus mit seiner großen Strahlkraft, Stadt und Stiftung zu einen und zu einer neuen Utopie zu verhelfen? »Reset Bauhaus«. Groß sind der Wunsch und die Hoffnung, dass 2019, im Bauhaus-Jubiläumsjahr, eine ganze Region zum Open-Air-Museum wird. Das Ringen um eine neue, starke Identität Dessaus darf nicht nur Studenten-Workshops überlassen werden. Die Besten sind dazu aufgefordert, für diesen signifikanten Ort urbane Ideen zu generieren und zu diskutieren, Theorien zu hinterfragen und vor allem die Stadt aus ihrem Dornröschenschlaf zu wecken. Andere Städte und Regionen machen es bereits erfolgreich vor und rufen Wettbewerbe aus. Ziel sollte es sein, sich beispielhaft mit Veränderungen von Stadtraum und urbaner Öffentlichkeit auseinanderzusetzen und die Beziehung zwischen Stadt und Bauhaus neu zu hinterfragen. Sollte dies gelingen, dann hieße es: »Reset Dessau«.



Der Entwurf des italienischen Architektentrios fordert zur Partizipation auf. Die in einfacher Geometrie konzipierten variablen Stadtmöbel werden als farbenfrohe und selbstbewusste Baukörper im öffentlichen Raum platziert und schaffen den Bezug zur Moderne durch Anlehnung an bekanntes Lernspielzeug, das im Bauhaus entwickelt wurde. Architekten: Nina Artioli, Alessandra Glorianta, Eliana Saracino (Rom)



Wettbewerb Pabellón Mextrópoli, Mexiko City
Architekten: Pablo Álvarez Graillet und José Manuel Libreros Barradas (Veracruz, Mexiko)



»Don't Forget to Play«: Die Stadt wird als ein interaktiver Spielplatz für Jung und Alt begriffen und soll Menschen fantasievoll zusammenführen.



Installation auf einer Eisbahn auf dem Assiniboine River in Kanada; Fotos: Ruth Bonneville / Freie Presse



Open Border von Joyce de Grauw und Paul van den Berg (Rotterdam): Eine durchlässige Wand als politisches Statement – hier zeigt die Kunst, was sie vermag.



Wettbewerb Pabellón Mextrópoli, Mexiko City
Architekten: David Pastor Martín (Madrid) und Xavier Albergo Asensi (Paris)



Zu den Schlüsselbegriffen dieses inszenierten Eingriffs gehören die Erlebnisse bei Tag und bei Nacht. Der Modulbau erzeugt durch seine Materialität und Körperlichkeit einen lebendigen Stadtraum.



Outdoor-Restaurant in Winnipeg Manitoba, Kanada; Architektur und Fotos: OS31 Architects, Sheffield



Das weltweit erste temporäre Outdoor-Restaurant auf einem gefrorenen See beweist, dass qualitativolle Architektur und zeitlich begrenzte Nutzungen einander nicht ausschließen.



Wettbewerb Pabellón Mextrópoli, Mexiko City
Architekten: Ghidoni/Dusi mit Alia/Bassi/Glorialanza/Saracino (Mailand); Fotos: Moritz Bernoulli



Der Baukörper bespielt den Stadtraum als interaktives Kunstwerk und Zufluchtsort. Die bewusste Isolation entfaltet dabei eine atmosphärische Wirkung, der sich der Besucher nicht entziehen kann.



Pavillon auf dem Campus der Universität Stuttgart; Architektur und Fotos: ICD/ITKE Universität, Stuttgart



Der Forschungspavillon zur robotergestützten Anwendung für Materialhandling ist ein Statement zu neuen Entwurfsmethoden und Technologien im 21. Jahrhundert.

”

Architektur wird durchwandert,
durchschritten ... Das geht so weit,
daß die Architekturen sich in tote
und lebendige einteilen lassen,
je nachdem ob das Gesetz des
Durchwanderns nicht beachtet
oder ob es im Gegenteil glänzend
befolgt wurde.

“

Le Corbusier



Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers

Turit Fröbe

»Architektur wird durchwandert, durchschritten. Ausgestattet mit seinen zwei Augen, vor sich blickend, geht unser Mensch, bewegt er sich vorwärts, handelt, geht einer Beschäftigung nach und registriert auf seinem Weg zugleich alle nacheinander auftauchenden architektonischen Manifestationen und ihre Einzelheiten. Er empfindet innere Bewegung, das Ergebnis einander folgender Erschütterungen. Das geht so weit, daß die Architekturen sich in tote und lebendige einteilen lassen, je nachdem ob das Gesetz des Durchwanderns nicht beachtet oder ob es im Gegenteil glänzend befolgt wurde.«¹

Bereits in *Vers une Architecture*, der Aufsatzsammlung, mit der Le Corbusier 1923 die internationale Architekturbühne betreten hatte, finden sich vergleichbare Äußerungen zum Themenbereich Weg, Bewegung und Wahrnehmung. Es handelt sich um Themen, mit denen sich Le Corbusier zeit seines schöpferischen Lebens beschäftigt hat.² In *Vers une Architecture*

¹ Le Corbusier: An die Studenten. Die »Charte d'Athènes« (1942), Hamburg 1962, S. 29.

² Vgl. Le Corbusier: 1922. Ausblick auf eine Architektur, Bauwelt Fundamente Bd. 2, Berlin 1969, S. 141f.



Das 1923 erschienene Buch mit dem programmatischen Titel *Vers une Architecture* besteht aus Artikeln, die Le Corbusier – der 1887 unter dem Namen Charles-Édouard Jeanneret-Gris geboren wurde – 1920 und 1921 für *L'Esprit Nouveau* geschrieben hatte.

links: Unité d'habitation, Marseille; Architekt: Le Corbusier, 1952
Foto: VIEW Pictures Ltd.

koppelte er seine Beobachtung an eine pointierte Polemik gegen die sogenannten »graphischen Planungsgepflogenheiten« der akademischen Tradition, gegen sternförmige Grundrisskonfigurationen aus dem Barock oder Klassizismus, die ihre Wirkung lediglich auf dem Papier entfalten. In der Realität, so Le Corbusier, lösen sich diese Grundrisse auf, da immer nur einzelne Bruchstücke oder Ausschnitte wahrnehmbar seien. »Man darf beim Zeichnen eines Grundrisses nie vergessen, dass es das menschliche Auge ist, welches die Wirkung aufnimmt«,³ und das befinde sich in einer Höhe von 1,70 Meter und sei ständig in Bewegung⁴. Als Referenz für eine lebendige Architektur, die der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen Rechnung trägt, diene ihm stets die Akropolis von Athen. In *Vers une Architecture* heißt es in dem Zusammenhang:

»Das Auge sieht weit und als unbestechliches Objektiv sieht es alles, selbst das, was über das Gewollte und Beabsichtigte hinaus geht. Die Achse der Akropolis geht vom Piräus zum Pentelikon, vom Meer zum Gebirge. Von den Propyläen, die rechtwinklig zur Achse stehen, bis zum fernen Horizont des Meeres. Eine Waagerechte im rechten Winkel zu der Richtung, die einem die Architektur, in der man sich befindet, aufzwingt: ein Eindruck von rechtwinklig verlaufenden Kraftlinien, der wichtig ist. Es ist große Architektur. Die Akropolis sendet ihre Wirkung bis weit zum Horizont aus.«⁵

Später, in *An die Studenten*, rief Le Corbusier dazu auf, sich an diesen Prinzipien zu orientieren: »Architekten, in eurer Hand liegt es [...], das Reich dieser engen, viereckigen Zimmer auszudehnen bis zu den Grenzen der Horizonte, soweit ihr nur vordringen könnt. Der Mensch, dem ihr durch eure Pläne und Entwürfe dient, besitzt Augen, und hinter ihrem Spiegel eine Gefühlswelt, eine Seele, ein Herz. Außen wird

euer architektonisches Werk der Landschaft etwas zufügen. Aber innen nimmt es diese auf.«⁶

Lebendige Architektur besitzt laut Le Corbusier wie ein lebendiges Wesen einen inneren Kreislauf. Dieser dient nicht allein funktionellen Erfordernissen, sondern basiert auch auf emotionalen Beweggründen. In *An die Studenten* heißt es: »Innerer Kreislauf deshalb, weil die verschiedenen Wirkungen des Bauwerks – die Sinfonie, die hier erklingt – nur in dem Maße greifbar werden, wie uns unsere Schritte hindurchtragen, wie sie uns hinstellen, uns weiterführen und unseren Blicken die Weite der Mauern und Perspektiven darbieten, das Erwartete oder das Unerwartete hinter den Türen, die das Geheimnis neuer Räume preisgeben, das Spiel der Schatten, der Halbschatten oder des Lichts, das die Sonne durch Fenster und Türen wirft. Jeder einzelne Schritt bietet dem Auge ein neues Klangelement der architektonischen Komposition, sei es den Ausblick auf die bebauten oder grünen Fernen oder die Ansicht der anmutig geordneten nahen Umgebung. [...] Gute Architektur wird durchwandert, durchschritten, innen wie außen.«⁷

In *Vers une Architecture* sind dem Thema Grundriss und *promenade architecturale* gleich zwei Kapitel eingeräumt: *Drei Mahnungen an die Herren Architekten III. Der Grundriss* und das Kapitel *Baukunst II. Das Blendwerk der Grundrisse*. In ihnen kommt der berühmten Akropolis-Interpretation von Auguste Choisy aus dem Jahr 1899 eine unübersehbare Schlüsselrolle zu. Le Corbusier verwendete in beiden Kapiteln Choisy's Rekonstruktionsgrafik, in der er Betrachterperspektive und Grundriss des Akropolis-Plateaus miteinander verschränkte.

In *Drei Mahnungen an die Herren Architekten III. Der Grundriss* setzte er die Grafik sogar als Frontispiz ein, so dass sie sich – und mit ihr die Interpretation Choisy's – geradezu emblematisch mit dem Thema Grundriss in Le Corbusiers Architekturphilosophie

verbindet.⁸ Choisy hatte die revolutionäre Entdeckung gemacht, dass der scheinbaren Unordnung, die sich im Grundriss der Akropolis spiegelt, eine Ordnung zugrunde liegt, die auf eine bewusste Gestaltung schließen lässt.⁹ Er erkannte die Akropolis als dynamische Architektur, die der Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters angepasst ist und die die Bewegung des Betrachters voraussetzt. Detailliert zeichnete er den Weg des Akropolis-Besuchers nach, die Sichtweise, die sich dem Vorangehenden auf dem Plateau eröffnet, die Art und Weise, wie sich Schritt für Schritt Verdecktes erschließt, sich wiederum anderes dem Blick entzieht.

Dass sich die alten Griechen bei der Errichtung ihrer Tempel optischer Korrekturen bedienten, um eine harmonische Erscheinungsweise hervorzurufen, war zum Teil schon aus den Schriften Platons und Vitruvs bekannt:¹⁰ Man wusste, dass durch die Entasis, die Schwellung der Säulen, ein optischer Ausgleich zwischen tragenden und lastenden Architekturteilen geschaffen wurde und dass ein verjüngter Durchmesser der zweiten Säulenreihe eine größere Tiefenwirkung evozierte. Die Ecksäulen wurden verstärkt, da diese sich nicht vor der Cella-Wand, sondern vor dem Blau des Himmels abzeichnen mussten. Und ebenfalls bekannt war, dass Säulen leicht nach innen, die Giebfelder im Gegensatz dazu nach außen geneigt waren und dass die Skulpturen der Giebfelder asymmetrisch geformt waren, um vom Betrachterstandpunkt aus symmetrisch zu erscheinen.¹¹

⁸ Le Corbusier, 1969, S. 47, 142.

⁹ Vgl. Auguste Choisy: *Histoire de l'Architecture*, Paris 1954, S. 325–334, Kapitel *Le Pittoresque dans l'Art Grec: Partis Dissymétriques, Ponderations des masses*. Vgl. dazu Le Corbusier, 1969, S. 53: »Die scheinbare Regellosigkeit des Grundrisses kann nur den Laien täuschen. Das Gleichgewicht ist nicht kleinlich berechnet. Es wird bestimmt durch die berühmte Landschaft, die sich vom Piräus bis zum Pentelikongebirge erstreckt. Der Grundriß ist auf Fernsicht zugeschnitten: Die Achsen folgen der Talsohle, und ihre Verschiebungen sind Kunstgriffe eines großen Regisseurs.«

¹⁰ Vgl. Choisy, 1954, S. 319.

¹¹ Ebenda, S. 319–324.

Erst in den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts entdeckten englische und deutsche Archäologen-architekten zeitgleich die Kurvaturen der horizontalen Architekturglieder.¹² Diese leichten, für das Auge fast unmerklichen Krümmungen hatten optischen Täuschungen entgegenzuwirken, die bei gerader Linienführung den Eindruck hätten entstehen lassen, dass sich die waagerechten Architekturteile unter der Last biegen.

Choisy folgerte aus der Tatsache, dass die Erbauer der Akropolis auf die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters reagierten, dass es demnach intendierte Schauseiten gegeben haben muss, die beim Wiederaufbau nach den Perserkriegen gezielt angelegt wurden. Diese Theorie fand er in den Kurvaturen des Parthenonstylobats und der vorgelagerten Treppe bestätigt: Der Scheitelpunkt der Kurvatur ist um 7,50 Meter aus der Mittelachse verschoben, woraus sich ein idealer Betrachterstandpunkt ergibt, der den Tempel in der Übereckansicht in seiner vollen Plastizität zeigt.¹³ Choisy entdeckte, dass die Akropolis als Abfolge kontrollierter Bilder angelegt wurde, die die Bewegung des Betrachters voraussetzt, und beschrieb das antike Ensemble anhand einer *promenade architecturale*, wie Le Corbusier das Phänomen später nennen sollte. Mindestens vier Standpunkte muss der Betrachter einnehmen, um das Gesamtensemble Akropolis zu erfassen. In jedem dieser vier Bilder sind Gebäude oder Statuen unterschiedlicher Größen und Distanzen asymmetrisch um ein zentrales Objekt balanciert.¹⁴

Den ersten Standpunkt nimmt der Betrachter vor den Propyläen ein, dem einzigen Bau der Anlage, der sich ihm frontal entgegenstellt. Nachdem er die Propyläen durchschritten hat, überblickt er die Gesamtanlage. Dominierendes Motiv ist aus diesem Blickwinkel

¹² Richard Etlin: *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy*, Manchester 1994, S. 87ff.

¹³ Choisy, 1954, S. 330–332.

¹⁴ Ebenda, S. 327–333.

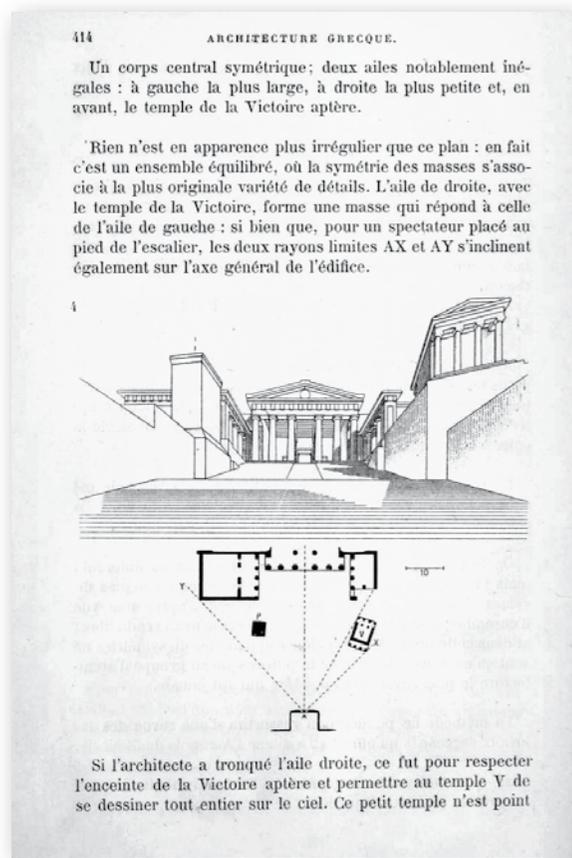
³ Le Corbusier, 1969, S. 148.

⁴ Ebenda, S. 143.

⁵ Ebenda, S. 141.

⁶ Le Corbusier, 1962, S. 27.

⁷ Ebenda, S. 3f.



Seite aus *Vers une Architecture* (1923)

die Kolossalstatue der Athena Promachos. Dahinter verborgen und nur ausschnitthaft sichtbar befindet sich das Erechtheion. Auch der Parthenon erscheint aus dieser Position betrachtet zunächst mehr oder weniger im Hintergrund und tritt erst im näheren Herantreten vollständig in Erscheinung, wenn die Athena-Statue nicht mehr das Blickfeld dominiert. Der Tempel ist auf dem höchsten Punkt des Plateaus errichtet und wirkt durch seine Schrägstellung, die ihn in seiner vollständigen Plastizität zeigt, majestätischer und größer. Ist die Athena-Statue vollständig aus dem Sichtfeld verschwunden, befindet sich der Betrachter bereits neben dem Parthenon in einer Position, von der aus er nicht mehr die nötige Distanz hat, um die Formen wirklich zu überblicken. Das Erechtheion wird nun zum Hauptmotiv – es erscheint ebenfalls in der Übereckansicht, in der die Korenhalle praktisch die leere Wand »möbliert«.

Choisy stellte fest, dass auf dem Plateau jeder dieser drei Standpunkte von einem Monument dominiert wird, während andere verdeckt werden. Nötig war das laut Choisy, da zu viele Kontraste gegeben waren, die nebeneinander gestellt die Wirkung des Einzelnen stark beeinträchtigt hätten. Um beispielsweise den Kontrast zwischen den Karyatiden des Erechtheions und der Kolossalstatue zu vermeiden, ist die Korenhalle zunächst hinter dem Sockel der Athena verborgen. Sie gerät erst in den Fokus des Betrachters, wenn dieser unüberwindbare Gegensatz nur noch in der Erinnerung existiert.¹⁵

15 Ebenda, S. 333.

Diese Akropolis-Interpretation von Choisy, die die pittoresken Eigenschaften der klassischen Architektur in den Vordergrund stellt, fand tiefen Widerhall bei Le Corbusier und schlug sich in seiner Architekturphilosophie und seinen Werken nieder. Mithilfe von Choisy's Interpretation gelang es Le Corbusier¹⁶, seinen eigenen Besuch auf der Akropolis im Jahr 1911, aber auch frühere Auseinandersetzungen mit dem Thema Weg und Bewegung zu verarbeiten und zu subsumieren. Zu diesen frühen Auseinandersetzungen gehört die Beschäftigung mit Camillo Sittes 1889 erschienener Publikation *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*¹⁷. Sittes Beschreibungen pittoresker Raumabfolgen und Straßensequenzen im mittelalterlichen Städtebau können sicherlich auch als Ursache dafür angenommen werden, dass Le Corbusier rückblickend behauptete, erstmals in Istanbul mit dem Phänomen der *promenade architecturale* in Berührung gekommen zu sein.

Ebenfalls prägend waren die Begegnungen mit dem Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze und dem Theatertheoretiker Adolphe Appia zwischen 1910 und 1913 in Hellerau. Beide hatten ebenfalls maßgeblichen Einfluss auf Le Corbusiers frühe Akropolis-Rezeption und gehörten sicherlich zu den entscheidenden Impulsgebern, die im Winter 1910/11 dessen Interesse an der griechischen Klassik und einem modernen Klassizismus weckten. Am Institut Jaques-Dalcroze in Hellerau kam Le Corbusier mit einer für den Mikrokosmos Bühne entworfenen Architektur in Berührung, die auf die »plastische« Bewegung des Schauspielers oder Tänzers reagiert und diese gleichzeitig herausfordert. Maßstabslieferanten dieser Architektur waren der Mensch und die Bewegung des

16 Le Corbusier hieß mit bürgerlichem Namen Charles-Édouard Jeanneret-Gris und nahm das Pseudonym Le Corbusier erst 1920, anlässlich des Erscheinens des Magazins *L'Esprit Nouveau*, an. Ich sehe in diesem Zusammenhang der Einfachheit halber davon ab, zwischen Le Corbusier und Jeanneret zu differenzieren.

17 Vgl. dazu auch Etlin, 1994, S. 106. Zwischen 1910 bis 1915 arbeitete Le Corbusier an einer stark durch Camillo Sitte inspirierten Publikation: *La Construction des villes*.

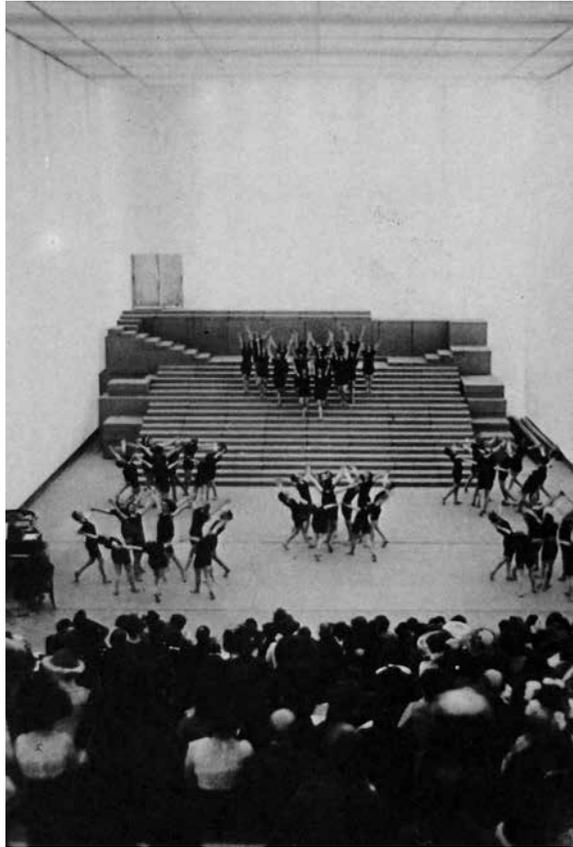
Menschen. Dalcroze hatte eine musikpädagogische Methode entwickelt, mit der sich die musikalische Komposition durch den Körper in den Raum übertragen ließ; er bezeichnete den menschlichen Körper auch als »bewegte Plastik«.¹⁸ Appia hatte dem visuellen »Chaos« der Theaterkultur den Kampf erklärt und strebte nach strenger Stilisierung, Abstraktion und Einfachheit. Seine 1909 für Dalcroze entwickelten Bühnenentwürfe, die *espaces rythmiques*, zeigen weite Horizonte, vor denen sich Mauern, Pfeiler, Treppen und Rampen aus mächtigen Quadern erheben. Sie erinnern an Bildausschnitte antiker Paläste in mediterranem Licht mit tiefen Schattenwürfen. Später, in Hellerau, entwarf Appia ein System aus »genormten Formen«, das Würfel, Blöcke, Stufen, Wandschirme umfasste, die sich je nach Anforderung frei kombinieren ließen.¹⁹

Le Corbusier erlebte in Hellerau, wie diese kargen, strengen Schauplätze mit ihren scharfen Linien und Winkeln zum Leben erweckt wurden, indem sie mit der Bewegung des menschlichen Körpers kontrastiert wurden. Seinen Schülern soll Appia den Rat gegeben haben, nicht mit den Augen, sondern mit den Beinen zu zeichnen.²⁰ Wie stark Le Corbusier durch diese Bühnenentwürfe beeinflusst war, spiegelt sich in seinen eigenen Reiseskizzen und auch in seinen Korrespondenzen aus der Zeit. In einem in Pisa, am Ende der Orientreise an seinen Mentor William Ritter verfassten Brief heißt es: »Ich bin verrückt nach der weißen Farbe, nach dem Würfel, dem Kreis, dem Zylinder und der Pyramide und der Scheibe und den großen leeren Räumen. Die Prismen erheben sich, gleichen sich aus, rhythmisieren sich, fangen an zu gehen, während ein großer schwarzer Drache am Horizont

18 Gernot Giertz: *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia*, München 1975, S. 82ff.

19 Richard Beacham: *Adolphe Appia. Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Boston 1994, S. 12.

20 Denis Bablet / Marie-Louise Bablet: *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht*, Ausstellungskatalog der Kulturstiftung Pro Helvetica, Zürich 1982, S. 13.



In der Gartenstadt Hellerau bezog der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze 1912 das von Heinrich Tessenow entworfene Festspielhaus. Der Schweizer Architekt und Bühnenbildner Adolphe François Appia schuf darin einen Saal in formaler architektonischer Strenge. Er hob die Trennung von Bühne und Zuschauerraum auf und betrachtete den Theaterraum als Teil des Saals. Der 49 Meter lange, 16 Meter breite und 12 Meter hohe Raum wurde durch ein Lichtkonzept von Alexander von Salzmann illuminiert. Abb. aus: Denis Bablet / Marie-Louise Bablet: Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht, Zürich 1982, Tafel 21

erscheint, um sie an der Basis zusammenzuschließen. Über sich haben sie nur den weißen Himmel, sie stützen sich auf ein Pflaster aus poliertem Marmor und haben ein monolithisches Aussehen, das von keiner Farbe unterbrochen wird.«

Es folgt eine Beschreibung über das sich im Laufe der Tageszeiten wandelnde Licht- und Schatten-spiel. Und schließlich heißt es: »Es wäre so schön, wenn unser Gang rhythmisiert würde, unsere Gesten plastisch würden und alles zu Farbe würde. [...] Hört ihr nicht die Musik in alledem? Seht Ihr nicht, wie sie die Architektur in ein Schauspiel verwandelt? [...] Da und dort wird es einen Tempel geben, einen Zylinder, eine Halbkugel, ein Würfel oder ein Polyeder. Inmitten von leeren Räumen, um atmen zu können. Auf den Dächern werden wir wie ein wenig verrückte Leute sein.«²¹

In dieser stark durch Appia und Dalcroze inspirierten Vision aus dem Jahr 1911 am Ende der Orientreise sind im Prinzip schon viele Grundzüge von Le Corbusiers späterer Architekturphilosophie enthalten: freie Gruppierung von Bauvolumen im Raum, das Spiel der Volumen im Licht, die Horizonte; selbst die Dachgärten erscheinen schon sowie natürlich die Bewegung des Betrachters im Raum. Zentrales Element Le Corbusiers eigener architektonischer und städtebaulicher Entwürfe wurde die *promenade architecturale* – der auf den Betrachter ausgerichtete Weg durch den gebauten Raum. Sie ist die Bildabfolge, die sich vor dem Auge des schrittweise vorangehenden Betrachters entrollt. Sie ist das Rückgrat der Komposition, die Hierarchisierung der architektonischen Ereignisse, die Leseanweisung – der »innere Kreislauf« der Architektur.

Mithilfe der *promenade architecturale* kreierte Le Corbusier virtuose Verschränkungen von Innen- und Außenraum, fließende Räume, die sich im

Voranschreiten erschließen – eine Aneinanderreihung selbstständig erscheinender Stilleben.

Bei der Villa Savoye in Poissy (1928–1931) beginnt die *promenade architecturale* bereits mit der Autofahrt, die im Erdgeschossbereich des Gebäudes endet, der dem Wendekreis des Fahrzeugs angepasst wurde. Im Inneren des Gebäudes wird die fließende Bewegung der Autofahrt durch die Rampe aufgenommen und lenkt den Besucher durch das Zentrum des Hauses hinauf zur Dachterrasse. Die Rampe – ein Mittel, dessen sich Le Corbusier zur Formulierung der *promenade architecturale* gern bediente – erschließt und verbindet die unterschiedlichen Räume, sorgt für einen homogenen Bewegungsablauf und führt dazu, dass sich der Raum in seiner Plastizität exakter wahrnehmen lässt. Der Besucher wird über die Rampe vom Erdgeschoss nach einer Richtungsänderung von 180 Grad zum Salon im »piano nobile« geleitet. Nach einer erneuten Kehrtwende führt die Rampe im Außenraum von der in den Baukörper integrierten Freiterrasse im ersten Geschoss zum Dachgarten. Der Betrachter läuft hier auf eine in die Blendmauer eingelassene Fensterausparung zu, die einen gerahmten, sich stetig mit jedem Schritt verändernden Ausblick in den Außenraum freigibt.

Le Corbusier verbindet im Fall der Villa Savoye mittels der *promenade architecturale* nicht nur Räume und Raumvolumen, er verschränkt auch Innen- und Außenraum miteinander. Die *promenade architecturale* beginnt im offenen Raum, wird über die halboffene Erdgeschosszone in den geschlossenen Wohnbereich geführt, von wo aus sie über die halboffene Terrasse zum offenen Solarium leitet. Im Inneren produzieren die Bandfenster, die selbst ein Motiv der Bewegung darstellen, im Vorangehen fließende, gerahmte Ausblicke in die Landschaft.

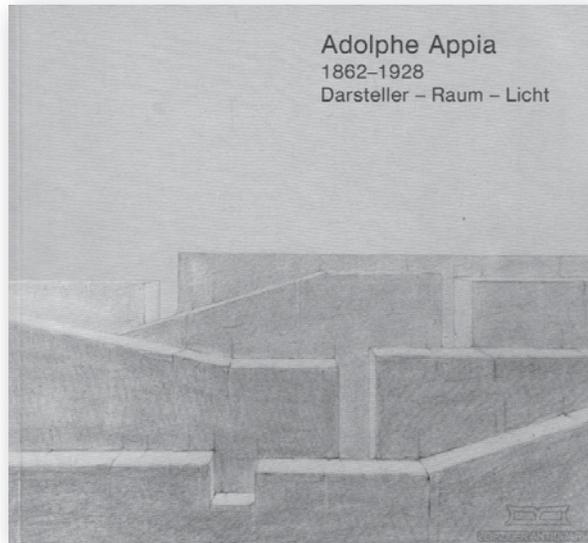
Auch im Kloster La Tourette in Éveux (1956–1960) ist die *promenade architecturale* Rückgrat der architektonischen Komposition. Hauptthema ist hier die Beziehung zum Außenraum, die Wechselwirkung zwischen Architektur und Landschaft. Licht und Ausblicke in



Villa Savoye, Poissy. In der Architektur Le Corbusiers ist die Rampe ein wiederkehrendes Element, um verschiedene Perspektiven einnehmen zu können. Granger Historical Picture Archive, Alamy Stock Foto

die Umgebung werden gut dosiert und sehr sparsam in die Architektur einbezogen. Das Kloster ist ein introvertierter Block, dessen Innenhof von dem kreuzförmig angelegten Kreuzgang durchschnitten wird. In Augenhöhe angelegte Lichtschlitze, die die Gänge der Wohntrakte flankieren, sind auf den Innenhof ausgerichtet. An den Enden der Gänge platzierte Fenster, die den Blick nach außen in die Landschaft freigeben würden, sind mit Betonplatten verschlossen, die lediglich seitlich Licht einfallen lassen. Die Weggestaltung ist so angelegt, dass der Mönch nicht durch äußere Einflüsse abgelenkt wird, nicht abschweifen kann, sondern im Gegenteil in seiner Meditation oder seinem Gebet unterstützt wird. In einem der ersten Planungsschritte sah Le Corbusier den Kreuzgang auf dem Dach des Klosters vor. Um die Mönche durch den Panoramablick nicht zu zerstreuen und zu überfordern, verlegte er ihn in den Hof, wo er über kreuzförmigem Grundriss angelegt wurde. Zum Dach führt in dem realisierten Bau lediglich eine schmale Treppe, die bewirkt, dass sie nur jenen Mönch zum Hinaufsteigen animiert, der das Gefühl hat, durch die Weite und den Ausblick nicht abgelenkt zu werden. Entscheidet er sich dann für den Aufstieg, steht er nicht dem gesamten Landschaftspanorama gegenüber, sondern lediglich einem

21 Giuliano Gresleri: Le Corbusier. Reise nach dem Orient. Unveröffentlichte Briefe und z. T. noch nicht veröffentlichte Texte und Fotografien von Édouard Jeanneret, Venedig / Paris 1984, S. 440.



Adolphe Appia
1862–1928
Darsteller – Raum – Licht

Denis Babelt / Marie-Louise Babelt: Adolphe Appia
1862–1928. Darsteller – Raum – Licht, Ausstellungskatalog der Kulturstiftung Pro Helvetica, Zürich 1982.

Ausschnitt. Eine in Augenhöhe eingezogene Umfassungsmauer tritt wie eine künstlich eingezogene Horizontlinie in einen Dialog mit dem »echten« Horizont und blendet den umgebenden Nahbereich vollständig aus. Der Himmel wird auf diese Weise klar umrissen und in die Komposition einbezogen. Allein von den Loggien der einzelnen Wohnzellen aus bietet sich dem Mönch der unverstellte Blick in die Landschaft. Alle anderen Ausblicke nach außen wie auch in den Innenhof sind gelenkt, untergliedert, determiniert. Die großen Glaswände in den Korridoren der Studiengeschosse, in der Bibliothek, im Hörsaal, dem Refektorium, dem Kreuzgang und dem Atrium sind so gestaltet, dass der Außenraum in kleine, übersichtliche Abschnitte gegliedert erscheint.

Grundsätzlich, nicht nur im Kloster La Tourette, achtete Le Corbusier darauf, niemals einen undosierten Blick in den Außenraum freizugeben. Er hatte – möglicherweise auf der Akropolis – die Erfahrung gemacht, dass die Weite des Außenraums erst zum sinnlichen Erlebnis wird, »wenn die Nähe greifbar ist, wenn dem Auge Hindernisse in den Weg gelegt werden, die es überwinden muß, um in die Ferne zu schweifen«. Für Le Corbusier »ist die Landschaft nicht etwas, das von allen Seiten hineinflutet und im Haus überall gegenwärtig ist [...]. Die Landschaft ist klug bemessen, ein Faktor der Überraschung; plötzliche Ausblicke holen die Landschaft herein wie ein Bild, das auf die Staffelei gestellt wird.«²²

Auch im Kapitolbezirk von Chandigarh stellen sich dem Auge des sich nähernden Besuchers Hindernisse in den Weg, die es überwinden muss, um einen Eindruck der gesamträumlichen Situation erhalten zu können. Da Stadtkörper und Kapitol durch ein System künstlicher Hügel und Wälle voneinander separiert sind, bewegt sich der Besucher geraume Zeit auf einen fast unsichtbaren Kapitolkomplex zu, den er mehr oder weniger nur erahnen kann.

²² Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elemente einer Synthese, Frauenfeld 1968, S. 363.

Hin und wieder wird ein Stück Fassade, ein Dachaufbau ausschnitthaft zwischen oder über den künstlichen Hügeln sichtbar, um sich dann erneut dem Blick zu entziehen. Auch der mächtige Block des Sekretariats, der parallel zur Ankunftstrasse gelagert ist, tritt nie als Ganzes, sondern – hinter Hügeln und Vegetation verborgen – nur in Ausschnitten in Erscheinung. Erst wenn der Betrachter sich etwa auf Höhe der Mittelachse des Sekretariats befindet, wird hinter Hügeln und Sträuchern erstmals für einen Moment die vollplastische Dreiviertelansicht des Parlaments erahnbar, um kurz darauf von der monumentalen Rampe, dem sogenannten Geometrischen Hügel, wieder verborgen zu werden.

Parallel dazu gerät, während das Parlament nur noch in der Erinnerung existiert, im Vorangehen erstmals das Monument der Offenen Hand in den Fokus des Besuchers und kurz darauf, parallel zur Ankunftsachse gelagert, der Oberste Gerichtshof. Zuvor wäre vermutlich noch der Blick auf den letztlich nicht realisierten Gouverneurspalast freigegeben worden, der zusammen mit dem »Geometrischen Hügel« die Mittelachse hätte besetzen sollen. Da der Besucher das Kapitol nicht auf der zentralen Mittelachse betritt, sondern schräg nach rechts versetzt dazu, bleibt die Mittelachse leer und sein Blick wird in das Himalaya-Vorgebirge gelenkt. Erst mit dem Betreten der schmalen gepflasterten Esplanade, die die Verbindung zwischen Parlament und Oberstem Gerichtshof herstellt, wird dem Betrachter erstmals der Eindruck einer Platzsituation vermittelt. Die beiden Großbauten rechts und links treten nun in der Frontalansicht hervor, der Gouverneurspalast wäre leicht aus der Achse verschoben erschienen. Der lang gestreckte Riegel des Sekretariats ist aus dieser Perspektive erneut in Ausschnitten wahrnehmbar, die sich wiederum mit jeder Schrittfolge verändern, da er teilweise durch das Parlament, in erster Linie aber

durch den »Geometrischen Hügel« verborgen wird. Auch auf dem eigentlichen Kapitolplatz ist der Besucher aufgrund der überdimensionierten Distanzen förmlich gezwungen, sich zu bewegen, immer wieder die Richtung zu ändern, die Architekturen aus der Bewegung heraus als dreidimensionale Phänomene zu erleben. Und ähnlich wie in seinen Einzelbauten überlässt es Le Corbusier nicht dem Zufall, wie sich der Betrachter im Kapitol von Chandigarh bewegt, wie er sich den einzelnen Architekturen annähert, sondern führt fast unbemerkt Regie: »Alle Straßen und Wege auf dem Kapitol verlaufen parallel oder rechtwinklig zueinander. Aber es gibt keine durchgehende Achse. So liegen Parlament und Justizgebäude zwar gegenüber; der Fußgänger aber kann diese direkte Verbindung nicht beschreiten, sondern wird veranlasst, die Diagonale zu nehmen. Kleine Plätze durchbrechen die geraden Linien, so dass beim Begehen der Wege ständig Richtungswechsel vorgenommen werden müssen. Auf diese Weise hat der Betrachter beim Durchschreiten des Kapitols eine Fülle räumlicher Erlebnisse.«²³

²³ Jürgen Joedicke: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart, Stuttgart / Zürich 1990, S. 26.

”

Im besten Fall locken choreografische Ideen ein aufmerksames, vielfältiges Publikum an, das irgendwann anfängt, die unzähligen alten und neuen choreografischen Denkmuster zu verstehen.

“

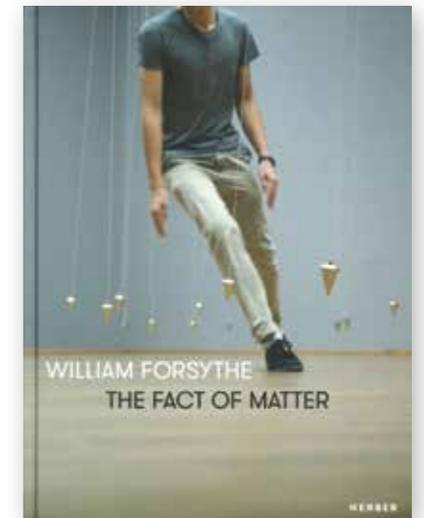
William Forsythe

Choreographic Objects

William Forsythe

Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition. There is no choreography, at least not as to be understood as a particular instance representing a universal or standard for the term. Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to re-conceive and detach ourselves from positions of certainty.

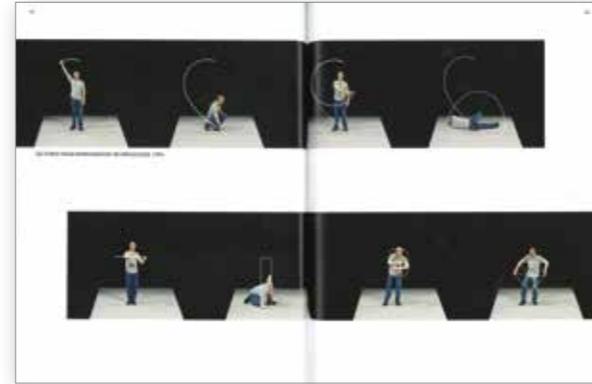
Choreography is the term that presides over a class of ideas: an idea is perhaps in this case a thought or suggestion as to a possible course of action. To prohibit or constrain the substitution or mobilization of terms within this domain is counterintuitive. The introduction and examination of the effect of terminological substitutions that reveal previously invisible facets of the practice is key to the development of procedural strategies.



Der Essay *Choreographic Objects* stammt von der Webseite <http://www.williamforsythe.com> und wurde zum Abdruck autorisiert. Das begleitende Bildmaterial ist der Publikation *William Forsythe: The Fact of Matter*, erschienen 2016 im Kerber Verlag, entnommen.



Aufwand, 2015
Fotos: Dominik Mentzos (Choreographic Objects by William Forsythe); Axel Schneider (Collection / Sammlung MMK)



Lecture from Improvisation Technologies, 1994
Foto: William Forsythe



The Fact of Matter, 2009 (Die Besucher sollten ausschließlich die Ringe benutzen, um den Raum zu durchqueren.)
Foto: Dominik Mentzos (Choreographic Objects by William Forsythe); Axel Schneider (Collection / Sammlung MMK)



A volume, within which it is not possible for certain classes of action to arise, 2015
Fotos: Dominik Mentzos (Choreographic Objects by William Forsythe); Axel Schneider (Collection / Sammlung MMK)

Choreography elicits action upon action: an environment of grammatical rule governed by exception, the contradiction of absolute proof visibly in agreement with the demonstration of its own failure. Choreography's manifold incarnations are a perfect ecology of idea-logics; they do not insist on a single path to form-of-thought and persist in the hope of being without enduring.

Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance. One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body. But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body? The force of this question arises from the real experience of the position of physical practices, specifically dance, in western culture. Denigrated by centuries of ideological assault, the body in motion, the obvious miracle of existence, is still subtly relegated to the domain of raw sense: precognitive, illiterate. Fortunately, choreographic thinking being what it is, proves useful in mobilizing language to dismantle the constraints of this degraded station by imagining

other physical models of thought that circumvent this misconception. What else, besides the body, could physical thinking look like?

The blind French resistance fighter Jacques Lusseyran, writing about the inner sense of vision which enabled him to see and manipulate forms and thoughts, famously described it as being like a boundless mental canvas or screen which existed "nowhere and everywhere at the same time." The blind mathematician Bernard Morin described his envisioning of the process of everting a sphere in a similar manner. And so it is with the choreographic object: it is a model of potential transition from one state to another in any space imaginable. An example of a similar transition already exists in another time-based art practice: the musical score. A score represents the potential of perceptual phenomena to instigate action, the result of which can be perceived by a sense of a different order: a transition via the body from the visual to the aural. A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological instigations because it acknowledges the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment.

I make this comment in relationship to Lusseyran and Morin to introduce the manifold possibility of our practice. Lusseyran's inner vision enabled him to see topographies and project strategic movements of groups of people. Morin saw an event in the space of his mind that he then translated with haptic skill into sculptures and subsequently into the universal yet somewhat hermetic language of mathematics. Their quite substantial bodies, put into action by the force of their ideas, left very discernable traces of those ideas in the real world; from nowhere to somewhere, not everywhere, and no longer exclusively within their bodies. But what if we, for a moment, look at the situation of the choreographic act. Historically choreography has been indivisible from the human body in action. The choreographic idea traditionally materializes in a chain of bodily action with the moments of its performance being the first, last and only instances of a particular interpretation. The idea's enactment is not sustained and cannot be repeated in the totality of its dimensions by any other means. As poignant as the ephemerality of the act might be, its transient nature does not allow for sustained examination or even the possibility of objective, distinct readings from the position that language offers the sciences

and other branches of arts that leave up synchronic artifacts for detailed inspection. This lack of persistence through time, like the body itself, is natural and suspect at the same time. The irretrievability of the choreographic enactment, though possibly engendering a nostalgic thrill perhaps also reminds the viewer of the morbid foundations of that same sentiment. Are we perhaps at the point in the evolution of choreography where a distinction between the establishment of its ideas and its traditional forms of enactment must be made? Not out of any dissatisfaction with the tradition, but rather in an effort to alter the temporal condition of the ideas incumbent in the acts, to make the organizing principles visibly persist. Could it be conceivable that the ideas now seen as bound to a sentient expression are indeed able to exist in another durable, intelligible state?

A choreographic object is not a substitute for the body, but rather an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside. Ideally, choreographic ideas in this form would draw an attentive, diverse readership that would eventually understand and, hopefully, champion the innumerable manifestations, old and new, of choreographic thinking.

Choreografische Objekte

William Forsythe

Choreografie ist ein eigenartiger und trügerischer Begriff. Das Wort selbst und die Vorgänge, die es beschreibt, sind schwer fassbar, dynamisch und unglaublich schwer zu kontrollieren. Würde man Choreografie auf eine einzige Definition reduzieren, hieße das, sie in ihren grundlegenden Mechanismen nicht zu verstehen: sich den traditionellen Vorstellungen ihrer selbst zu widersetzen und sich immer wieder neu zu erfinden. Es gibt nicht *die* eine Choreografie oder gar *die* eine universelle Bedeutung des Begriffs. Jede Epoche, jede Choreografie steht idealerweise im Widerspruch zu vorherigen Darstellungen, ist jeweils bestrebt, neue Formen zu entdecken, und steht für die Fähigkeit, sich von althergebrachten Positionen zu befreien und neue Wege zu beschreiten.

Choreografie bildet die Spitze einer ganzen Gattung von Ideen; eine Idee steht in diesem Fall für einen Gedanken oder eine Anregung zu einer möglichen Vorgehensweise. Das Auswechseln oder die Mobilisierung von Begriffen innerhalb dieser Gattung zu verbieten oder zu beschränken würde bedeuten, gegen die eigene Intuition zu handeln. Die Wirkung terminologischer Substitutionen zu untersuchen, die zuvor unsichtbare Facetten zutage bringen, ist der Schlüssel zur Entwicklung von Verfahrensstrategien.

In der Choreografie ruft jede Handlung eine weitere Handlung hervor: ein Rahmen aus grammatischen Regeln voller Ausnahmen, in dem der Widerspruch des absoluten Beweises in Übereinstimmung mit der Demonstration des eigenen Scheiterns sichtbar wird. Die mannigfaltigen Verkörperungen der Choreografie bilden ein perfektes Zusammenspiel des logischen Denkens; sie bestehen nicht auf einer einzelnen Betrachtungsweise und erheben keinen Anspruch auf Dauerhaftigkeit.

Choreografie und Tanz sind zwei verschiedene, sehr unterschiedliche Praktiken. Treffen Choreografie und Tanz aufeinander, dient die Choreografie oftmals als Ausdrucksmittel für den Wunsch zu tanzen. Leicht könnte man annehmen, dass die Substanz des choreografischen Denkens ausschließlich im Körper existiere. Aber kann Choreografie autonome Ausdrucksformen ihrer Prinzipien generieren – quasi ein choreografisches Objekt – ohne den Körper?

Die Bedeutung dieser Frage ergibt sich aus der Tatsache, wie körperliche Praktiken, speziell der Tanz, in der westlichen Kultur wahrgenommen werden. Durch jahrhundertelange ideologische Schmähungen werden bewegte Körper – unübersehbare Wunder der Existenz – unterschwellig immer noch mit einer gewissen Vorhersehbarkeit und Unkultiviertheit verbunden. Glücklicherweise erweist sich choreografisches Denken aber dazu imstande, Ausdrucksformen zu finden, die die Grenzen dieses niedrigen Stellenwerts durch die Erschaffung neuer physischer Gedankenmodelle, die diese Missdeutung widerlegen, sprengen. Wie sonst – abgesehen vom Körper – könnte physisches Denken aussehen?

Der blinde französische Widerstandskämpfer Jacques Lusseyran schrieb über eine innere Vorstellungskraft, die es ihm ermöglichte, Formen und Gedanken zu sehen und zu manipulieren. Er beschrieb sie als eine grenzenlose mentale Leinwand beziehungsweise Bildfläche, die »überall und nirgendwo zugleich« existiere. Der blinde Mathematiker Bernard Morin beschrieb seine Vorstellung von der Umstülpung des Inneren einer Sphäre in ähnlicher Weise. Und so ist es auch mit dem choreografischen Objekt: Es ist das Modell eines möglichen Übergangs von einem Zustand in einen anderen in jedem erdenklichen Raum.

Ein Beispiel für einen ähnlichen Übergang existiert bereits in einer anderen Kunstform: die Partitur. Eine Partitur ist ein gutes Beispiel für das Potenzial von Wahrnehmungsphänomenen, deren Ergebnis mit anderen Sinnen als den ausführenden erfasst wird: Der Körper verwandelt etwas Sichtbares in etwas Hörbares. Ein choreografisches Objekt (oder eine Partitur) ist von Natur aus für eine ganze Vielfalt von phänomenologischen Impulsen offen, da es den Körper als perfektes Medium anerkennt, das ununterbrochen jedes Signal aus seiner Umgebung liest.

Ich berufe mich auf Lusseyran und Morin, um die vielfältigen Möglichkeiten unserer Herangehensweise darzustellen. Lusseyrans innere Vision befähigte ihn, Topografien zu sehen und strategische Bewegungen von Menschengruppen zu entwerfen. Morin sah ein Ereignis vor seinem inneren Auge, das er mit haptischer Kunstfertigkeit erst in Skulpturen und anschließend in die universelle, wenn auch etwas hermetische Sprache der Mathematik übersetzte. Beide ließen sich von ihrer inneren Eingebung leiten und hinterließen sehr deutliche Spuren dieser Ideen in der realen Welt; aus dem Nirgendwo ins Anderswo, nicht da und nicht dort und nicht mehr ausschließlich in ihrem Körper.

Aber befassen wir uns einen Moment mit der choreografischen Handlung. Historisch ist die Choreografie untrennbar mit dem menschlichen Körper in Bewegung verbunden. Die choreografische Idee wird traditionell in Form einer Aneinanderreihung menschlicher Körperbewegungen ausgeführt, die im Moment ihrer Inszenierung die ersten, letzten und einzigen Beispiele der jeweiligen Interpretation sind. Die Idee ist im Augenblick der Darbietung unwiederbringlich und kann in der Gesamtheit ihrer Dimension unter

keinen Umständen wiederholt werden. So schmerzlich die Vergänglichkeit der Darbietung auch sein mag, ihre flüchtige Natur erlaubt mit den uns bekannten Mitteln der Sprache weder eine nachhaltige Untersuchung noch eine objektive, eindeutige Lesart. Dieser Mangel an Bestand über die Zeit hinweg ist – wie der Körper selbst – naturgemäß und fragwürdig zugleich. Die Unwiederbringlichkeit der choreografischen Inszenierung mahnt den Zuschauer – möglicherweise verbunden mit etwas wehmütigem Nervenkitzel – an die Vergänglichkeit des Moments.

Kann es sein, dass die Entwicklung der Choreografie an einem Punkt angelangt ist, an dem eine Abgrenzung zwischen der Etablierung neuer Ideen und den traditionellen Formen einer Inszenierung erfolgen muss? Nicht aus Traditionsverdrossenheit, sondern vielmehr aus einem Bestreben heraus, die zurzeit gängigen Vorstellungen darüber, wie Ideen auszusehen haben, zu ändern und so dauerhaft Ordnungsprinzipien sichtbar zu machen. Ist es denkbar, dass diese Ideen als Verpflichtung anzusehen sind, empfindungsfähige Ausdrucksformen zu finden, die wahrhaftig in der Lage sind, in einem anderen, dauerhaften und verständlichen Zustand zu existieren?

Ein choreografisches Objekt stellt keinen Ersatz für den Körper dar; es ist eher ein alternativer Ort des Verstehens, des potenziellen Anstoßes und der Organisation von Handlungsweisen. Im besten Fall locken choreografische Ideen dieser Art ein aufmerksames, vielfältiges Publikum an, das irgendwann anfängt, die unzähligen alten und neuen choreografischen Denkmuster zu verstehen und – hoffentlich – zu verteidigen.

ins Deutsche übersetzt von Brigitta Hahn-Melcher

”

Uns interessieren Orte,
die sich in einem Übergangs-
stadium befinden, in dem alte
Nutzungsstrukturen im Auflösen
begriffen und neue noch nicht
manifestiert sind.

“

Jana Debrodt



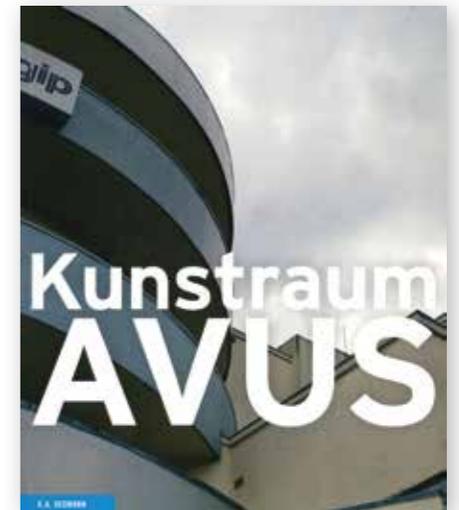
Foto: Archiv Jana Debrodt

Akustische Interventionen im öffentlichen Raum

Jana Debrodt

In den Jahren 2008–2010 wurde die AVUS in Berlin-Charlottenburg von der Künstlergruppe *Initiative temporäre Kunsträume* zum Kunstraum erklärt. Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzungen waren für die InitiatorInnen Claudia Brieske, Elvira Hufschmid, Jaqueline Krickl und Peter Müller die verdrängten, kuriosen und mitunter auch brisanten Situationen in Bezug auf die einstige Rennstrecke. Dazu gehören bis heute die Abrissdiskussionen um das ICC gleichermaßen wie der sukzessive Verfall der denkmalgeschützten Tribüne an der Bundesautobahn A 115, die Umnutzung des ehemaligen Rennleitungsturms zum Motel und die durch Parkplatznutzung ruhig gestellte Nordkurve. Die AVUS ist Synonym für Mobilität, Geschwindigkeit, Transformation und Flüchtigkeit – symptomatische Zeichen unserer Zeit.

»Uns interessieren Orte, die sich in einem Übergangsstadium befinden, in dem alte Nutzungsstrukturen im Auflösen begriffen und neue noch nicht manifestiert sind. Noch bevor Investoren agieren, treten wir in Aktion. In diesem Moment des »Dazwischen« und des Stillstands vor der Veränderung erproben wir neue »Nutzungsmöglichkeiten« durch künstlerische Interventionen.« (*Initiative temporäre Kunsträume*)



Claudia Brieske, Elvira Hufschmid, Jaqueline Krickl, Peter Müller: *Kunstraum Avus*, Leipzig 2013. Eine Untersuchung der Auswirkungen von künstlerischen Transformationsprozessen im Stadtraum, um neue Perspektiven auf die Themen Bewegung, Transformation und Flüchtigkeit von Kunst im öffentlichen Raum aufzuzeigen.



Lärmkraftwerk
Holzhütte, Lautsprecher, Analog-Digital-Wandler

Das Lärmkraftwerk mit der Grundfläche von 1 m² und einer Höhe von etwa 2 m nutzt akustische Energie und wandelt Lärm in elektrischen Strom um. Der Begriff „akustische Energie“ bezieht sich auf alle akustischen Schwingungen; auch jene, die nicht von Menschen wahrnehmbar sind. Die Schallenergie ist die in einem Schallfeld oder Schallereignis enthaltene Energie. Energie ist eine physikalische Zustandsgröße. Maßeinheit der Schallenergie ist das Joule. Die zugehörige logarithmische Größe ist der Schallenergiepegel. Schallschwingungen und Schallwellen gehen mit kleinen Wechselbewegungen von Teilchen des Mediums einher, in dem sich der Schall ausbreitet. Deshalb besitzen und transportieren Wellen kinetische Energie. Auf der Rückseite des zur A115 ausgerichteten und auf der Nordkurve platzierten Lärmkraftwerks sind Energiengewinnungskollektoren angebracht, die eine rote Diode im Inneren zum Leuchten bringen. Der Verkehrslärm auf der AVUS wird in elektrische Energie umgewandelt.

Jana Debrodt

Lärmkraftwerk. Holzhütte, Lautsprecher, Analog-Digital-Wandler, der den Verkehrslärm der AVUS in elektrische Energie umwandelt.
Künstlerin: Jana Debrodt

Um die AVUS (Automobil-Verkehrs- und Übungsstraße) als Zeugnis Berliner Stadtgeschichte in das kollektive Gedächtnis der Stadt zurückzuholen, setzten 24 internationale KünstlerInnen die ehemalige Rennstrecke in Szene. Mit Installationen, Performances, Videos, Musik, Interaktionen, Spaziergangsforschung und Tanz machten sie auf die historischen, architektonischen, sozialen und atmosphärischen Gegebenheiten aufmerksam. Es sollte ein öffentliches Bewusstsein für den jeweiligen Ort geschaffen und die Diskussion über gegenwärtige und zukünftige Stadt- und Gesellschaftsentwicklungen angeregt werden; diese wurde in Kooperation mit dem Georg-Kolbe-Museum als Diskurs fortgesetzt.

Das Projekt *Motel* (2008)

Drei an und auf der denkmalgeschützten Zuschauertribüne entstandene Videoarbeiten – *A 115-Finale* (2006) von Peter Müller, *Rede ans Volk* (2007) von Elvira Hufschmid und Monika Lilleike sowie *Geisterbahn* (2006) von Justin Time – markierten den Ausgangspunkt der »Kunstraum AVUS«-Projekte. Ferner sollte die öffentliche Wahrnehmung des Ortes mittels eines Stadtspaziergangs von und mit Spaziergangsforscher Bertram Weisshaar, einer Fahnenmastbeflaggung durch den Fotografen York Wegerhoff, einer Zeichenperformance und Sitzskulptur von Michael Rogge sowie einer Musikperformance (*Gran Horno*) der Künstlerin Catherine Lorent geschärft werden.



Überall ist unser Zuhause
Transkulturelle Intervention mit temporären Bodenzeichnungen; zweiteiliges Kolam (Steinmühl, Gelbwarz), je ca. 10 x 5 m; ca. 50 Kreidzeichnungen; Video 60:00 mit Mitarbeit: Christine Lenz, Karin Kaiser und internationale Fernfahrer

Ohne Kolam – eine Streifenzeichnung aus verschiedenen Mähen, die täglich auf dem Boden vor dem frisch gereinigten Hauszugang aufgebracht wird – gibt eine Behausung als unvollständig. Diese alte Tradition wird bis heute in Südlindien praktiziert. Auf dem AVUS-Parkplatz sind postierende Fernfahrer eine Woche lang Teil der transkulturellen Intervention von Kaaren Beckhof. Die Künstlerin bittet die „Kings of the Road“ der häuslichen und meditativen Seite ihres wegreichen Lebens Ausdruck zu verlei-

hen, indem sie die Fernfahrer selbst vor ihren Trucks ein Kolam zeichnen lässt. Am Eröffnungstag der Ausstellung sind auf dem Parkplatz unzählige Kreidzeichnungen zu sehen. An die Parkplatzausfahrt setzt die Künstlerin ein riesiges Kolam, das sie den Fernfahrern zum Ende des Fahrerbots (sonntags, 22 Uhr) widmet. Der auf Video dokumentierte Entstehungsprozess dieser Arbeiten ist während der Ausstellungsdauer in der Autobahnraststätte zu sehen.

Kaaren Beckhof

Überall ist unser Zuhause. Transkulturelle Intervention mit temporären Bodenzeichnungen.
KünstlerInnen: Christine Lenz und Karin Kaiser sowie internationale Fernfahrer

Das Projekt *Nordkurve* (2009)

Die künstlerischen Arbeiten im darauf folgenden Jahr widmeten sich der Nordkurve der AVUS. Die vorgefundenen Orte und die angrenzende Umgebung wurden in verschiedenen Aktionen analysiert und reflektiert. Vor dem Hintergrund des 100-jährigen AVUS-Jubiläums schrieben Mitglieder des Solistenensembles *Kaleidoskop* und der Musiker Jan St. Werner dem »Denkmal der Mobilitätskultur« eine eigene Partitur. Eine Klanginstallation, die die leisen Nebengeräusche der Umgebung über Megafone verstärkte (Claudia Brieske), sowie ein Kraftwerk, das den AVUS-Lärm in Licht umwandelte (Jana Debrodt), befassten sich mit dem Thema akustische Umwandlung.

Das Projekt *Dreieck Funkturm* (2010)

Am Dreieck Funkturm, an der ehemaligen AVUS-Rennstrecke, im Motel sowie im ICC-Parkhaus fanden künstlerische Interventionen zum Thema *Zeitlichkeit* statt. Christin Lahr rief BesitzerInnen roter Autos auf, die A 115 zwischen Dreieck Funkturm und Hüttenweg zu befahren, Claudia Brieske machte das Motelzimmer 501 zum Knotenpunkt und zur Hörstation akustischer Signale internationaler Metropolen und Mikel Aristegui betanzte die Ebenen des autofreien ICC-Parkhauses. Im Oktober moderierte Marc Wellmann im Georg-Kolbe-Museum einen Diskurs zum Thema *Räume der Flüchtigkeit* mit Jochen Sandig, Knut Ebeling und den InitiatorInnen des *Kunstraum AVUS*.



Return to Sender Oder: Das Gras wachsen hören

von Hannes Langbein

Das Gras wachsen hören müsste man können! – Oder besser nicht?

Hypochondern, Paranoiden oder Übersensiblen wird traditionellerweise nachgesagt, das Gras wachsen zu hören, weil sie hinter jeder Ecke etwas wittern, obwohl dort gar nichts ist – oder jedenfalls nichts zu sein scheint ...

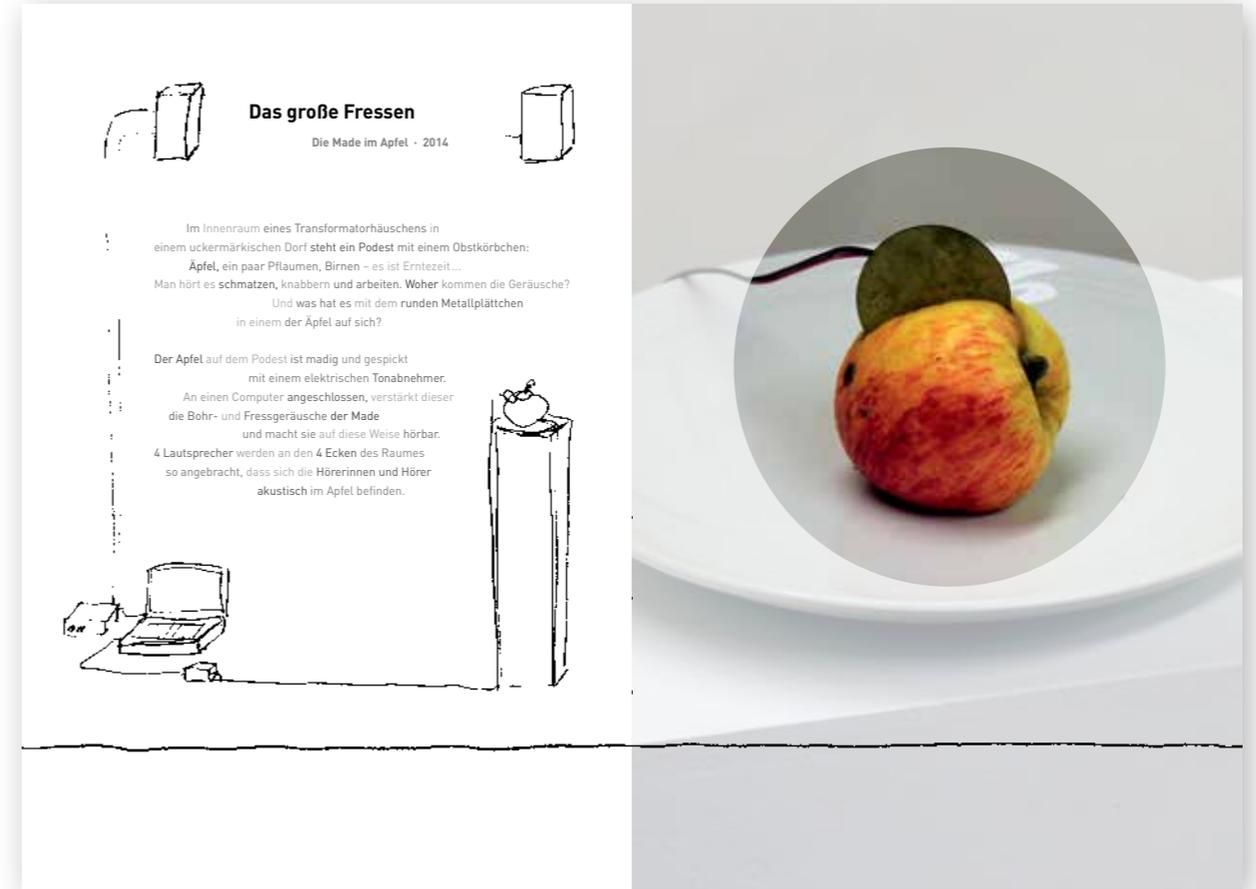
Andererseits wissen wir, dass sich das Gras durchaus wachsen hören lässt: Jedenfalls dann, wenn man die richtigen Messinstrumente zur Hand hat – etwa eine »piezoelektronische Sonde«, mit der es unlängst Wissenschaftlern der New York University gelungen ist, das Wachstum von Maisstengeln hörbar zu machen: Wie das Brechen von Maisstengeln klinge

ihr Wachstum, weil jeder Wachstumsschub mikroskopische Risse im Gewebe des Stengels erzeuge, deren Reparatur das Wachstum der Pflanze ausmache ...

Ob sich das Gras wachsen hören lässt oder nicht, ist also weniger eine Frage der psychischen Disposition als vielmehr eine Frage der Technik: Nicht nur der piezoelektronische Sensor, der minimale Druckschwankungen in elektromagnetische und – über den Umweg eines Computers – in akustische Signale übersetzen kann. Auch hochsensible Mikrofone und Antennen können in Bereiche des Akustischen vordringen, die unserem Gehör verborgen bleiben: Frequenzbereiche, die sich den Fähigkeiten unseres akustischen Apparats entziehen oder Geräusche und Klänge, die so leise sind, dass sie zwar an unser Ohr, aber nicht bis in unsere Wahrnehmung dringen.



Der Katalog *Kunst als Forschung* dokumentiert die Kunstwerke und Prozesse (2006–2009) der in Berlin geborenen Künstlerin Jana Debrodt. Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Splendid Isolation – Goldrausch 2009* im Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin.



Das große Fressen

Die Made im Apfel · 2014

Im Innenraum eines Transformatorhäuschens in einem uckermärkischen Dorf steht ein Podest mit einem Obstkörbchen: Äpfel, ein paar Pflaumen, Birnen – es ist Erntezeit... Man hört es schmatzen, knabbern und arbeiten. Woher kommen die Geräusche? Und was hat es mit dem runden Metallplättchen in einem der Äpfel auf sich?

Der Apfel auf dem Podest ist madig und gespickt mit einem elektrischen Tonabnehmer.

An einen Computer angeschlossen, verstärkt dieser die Bohr- und Fressgeräusche der Made und macht sie auf diese Weise hörbar.

4 Lautsprecher werden an den 4 Ecken des Raumes so angebracht, dass sich die Hörerinnen und Hörer akustisch im Apfel befinden.



Projekte

10 Ideenskizzen

BAHNHOFSHALLE

Kräftepiel der Abstraktion 56

Sara Haues

BAHNHOF UND UMGEBUNG

Wo geht es hier bitte zum Bauhaus? 60

Die Mobilitätszentrale als temporärer Modulbau 64

Konstantin Krüger, Enzhi Yu

BAHNHOFSVORPLATZ

Vom Transitraum zum Kunst- und Erlebnisweg 68

Matthias Kröger

BAHNHOF UND UNTERFÜHRUNG

Wie aus einem Tunnel eine erlebbare Szenerie wird 70

Philipp Peter Kurt Ullrich

BAHNHOFSVORPLATZ

Informationspavillon 74

Fahrradstellplatz 78

Julian Teichert

FÜRST LEOPOLD CARRÉ

Wegraum und Farbraum 80

Anne Haberland, Denise Pelz, Anne Strosik

THEATER / FRIEDENSPLATZ

Typografie und Raumwinkel als urbane Interventionen 84

Fanguan Zhang

ANTOINETTENSTRASSE

Perplex Puzzle. Ein Spiel- und Lernpfad 90

Wenjing Wang, Mengze Zhang

STADTPARK / BAUHAUS MUSEUM

Gropius im Stadtpark. Ein architektonischer Fußabdruck. 96

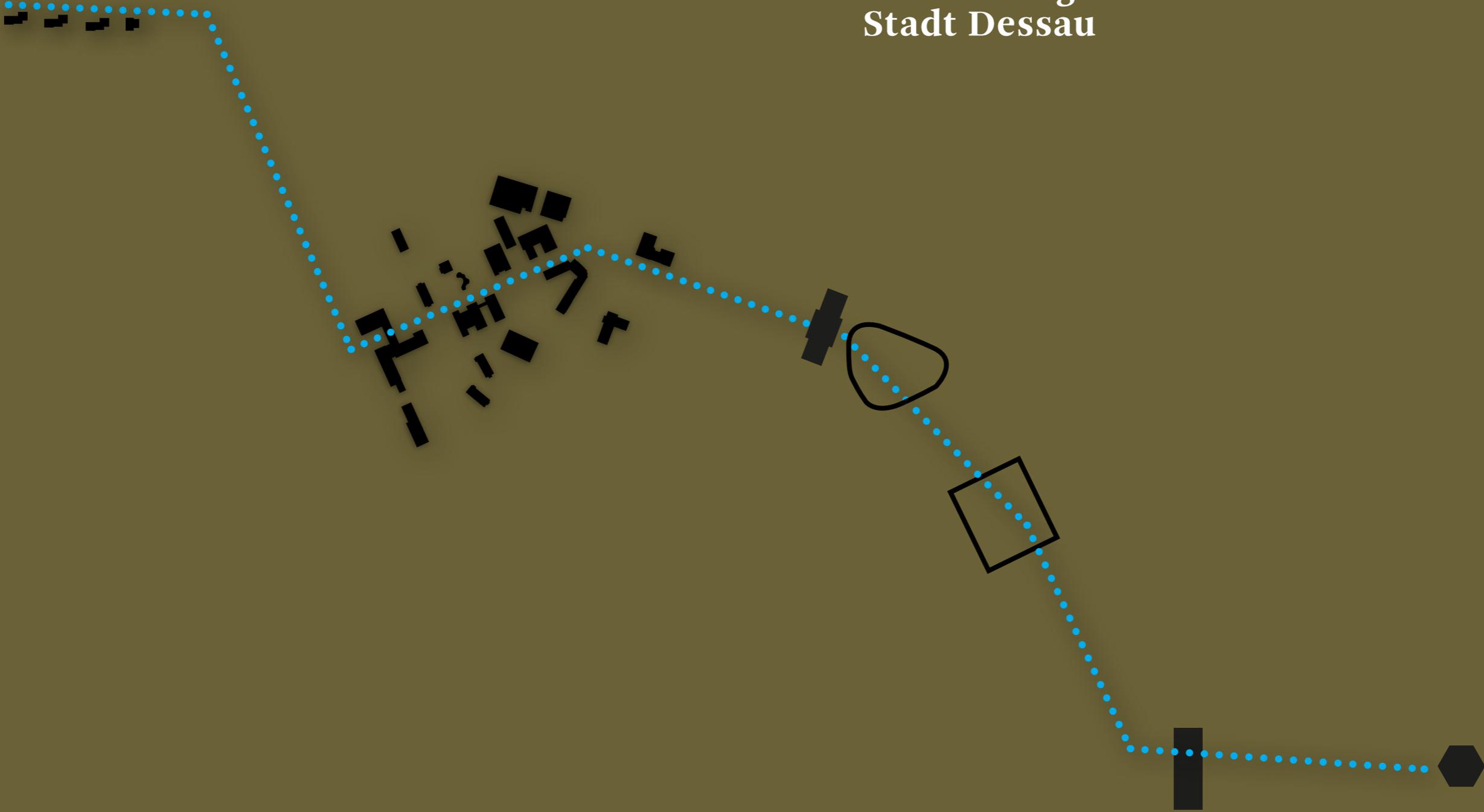
Xueqi Teng, Yang Xu

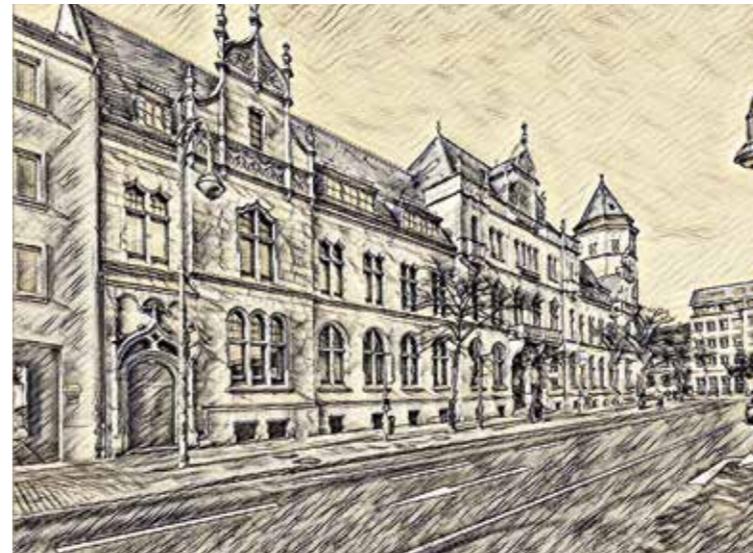
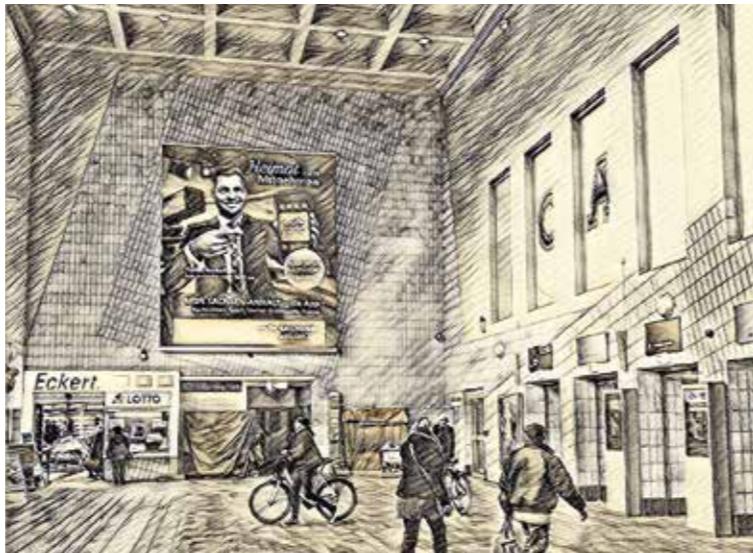
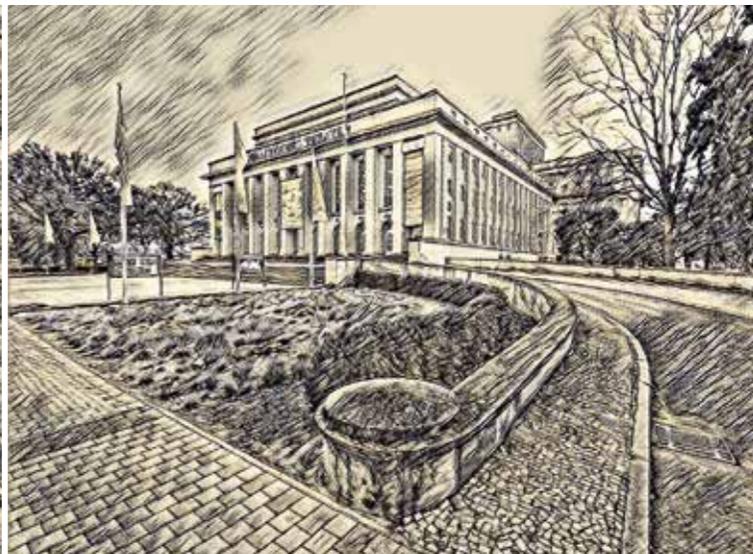
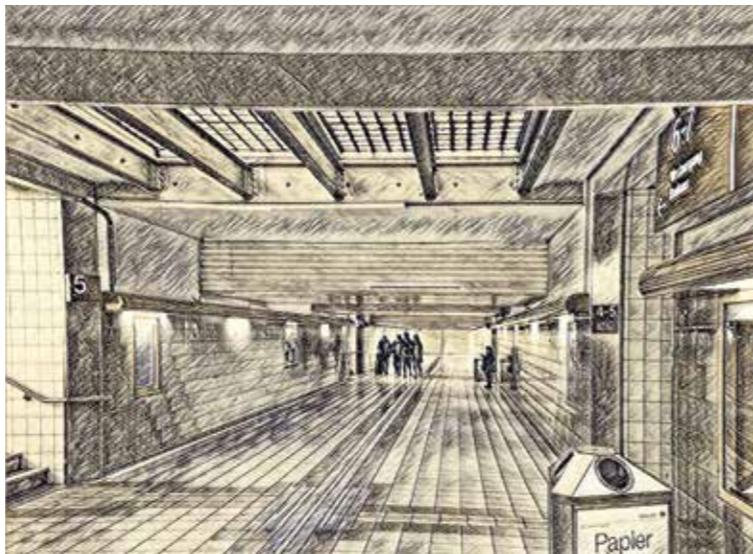
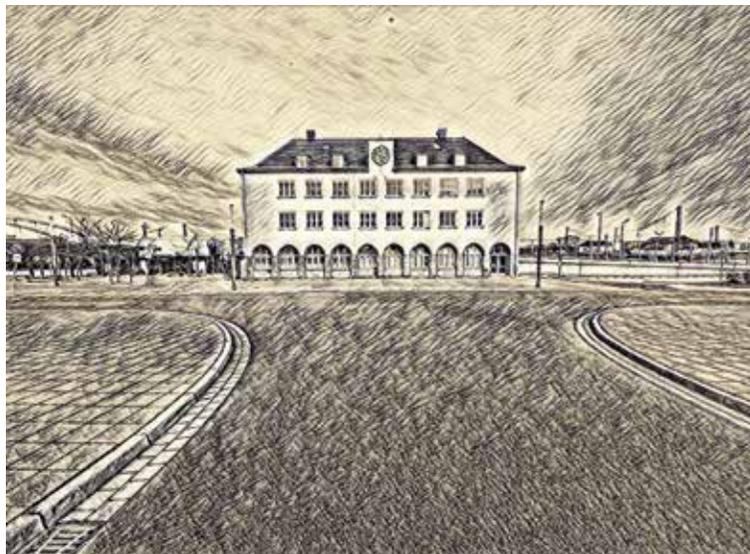
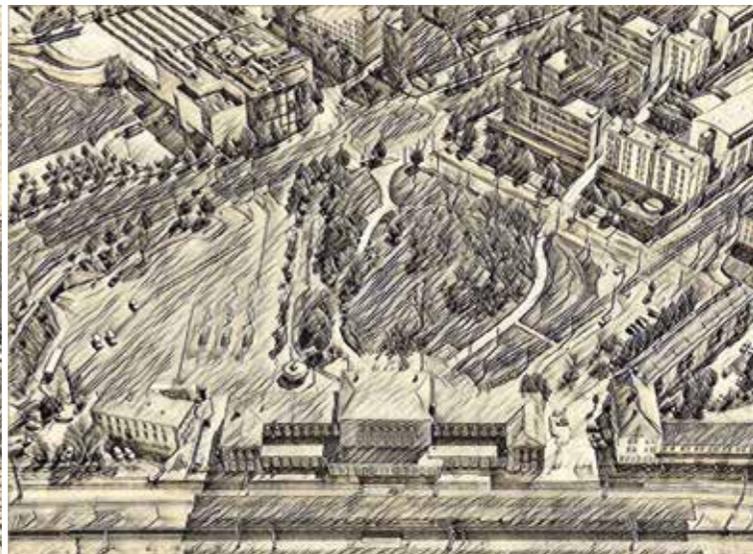
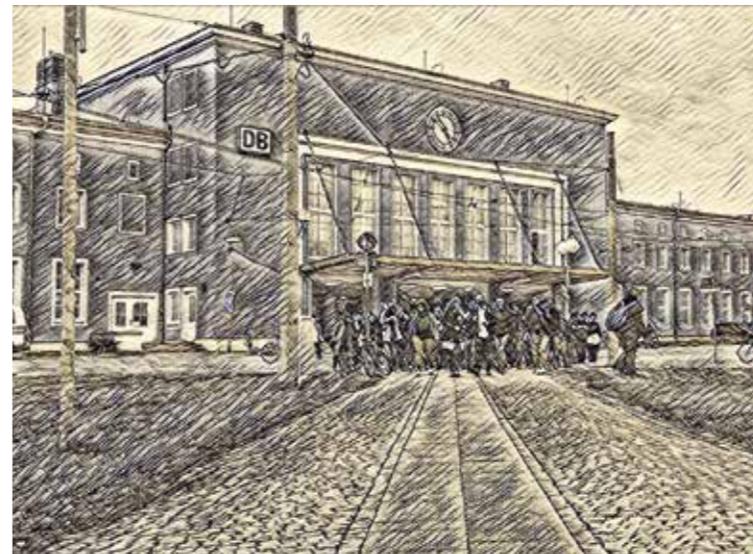
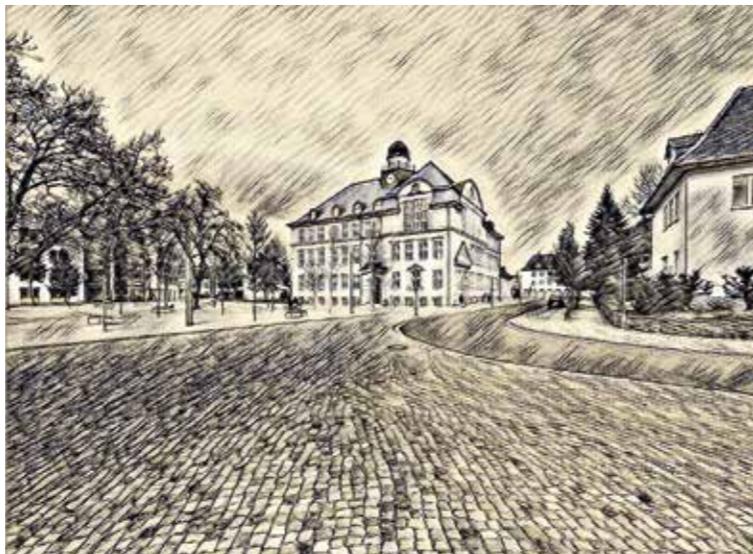
RATSGASSE

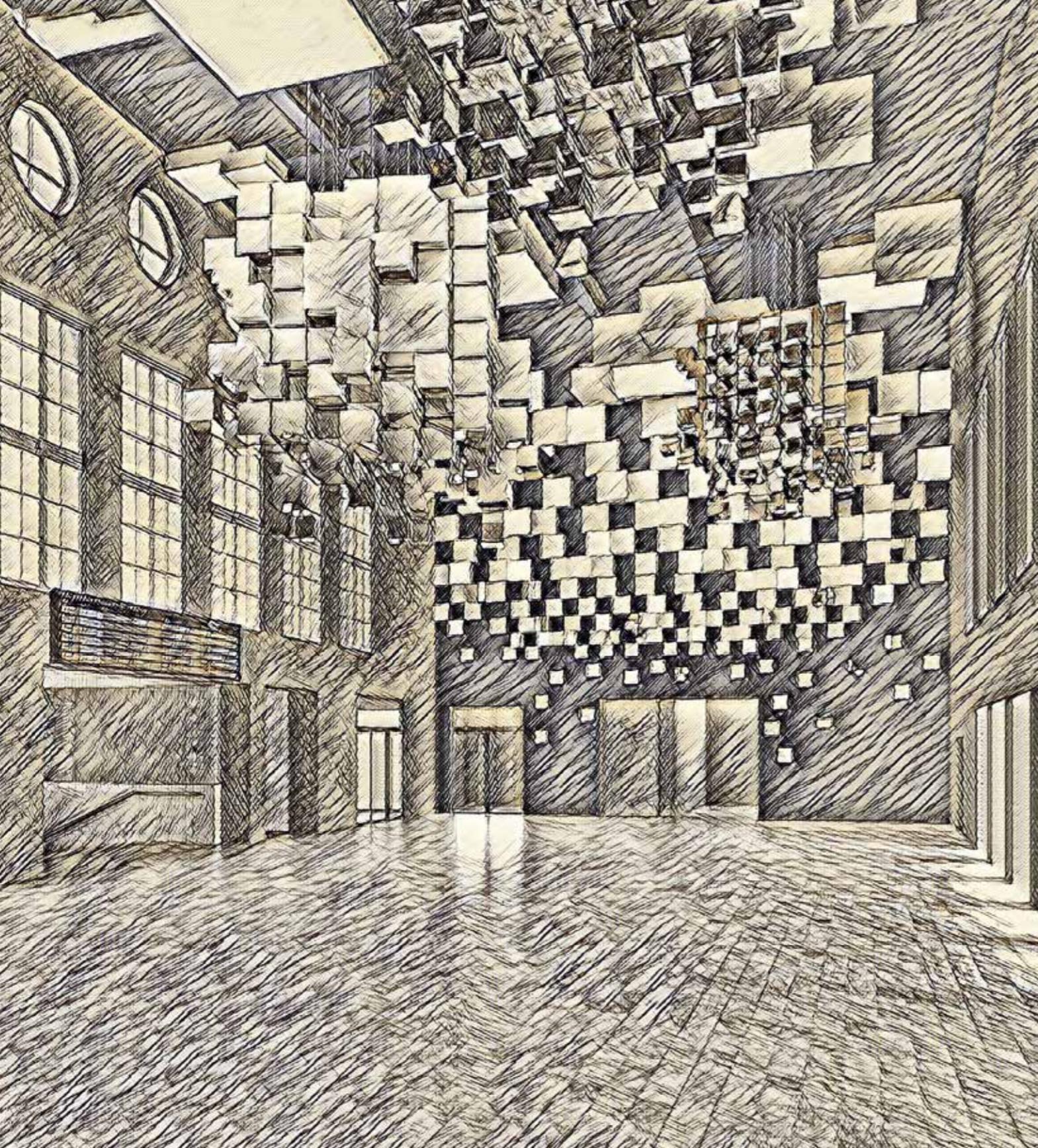
Unscharfe Weite 106

Huang Liping, Ma Ruibang

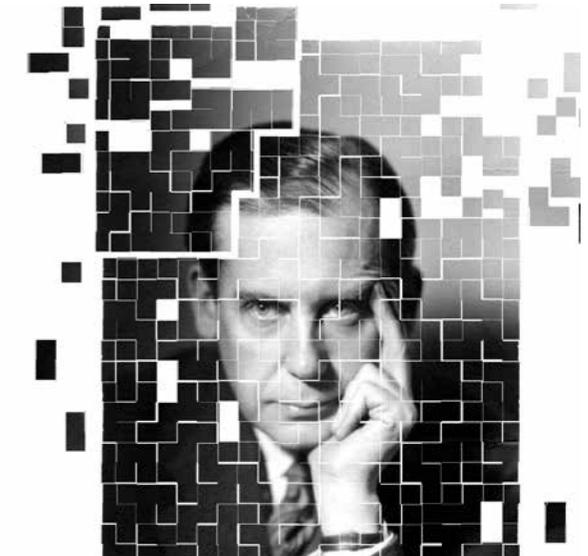
Eine Passage durch die
Stadt Dessau







Temporäre Kunstinstallation in der Bahnhofshalle

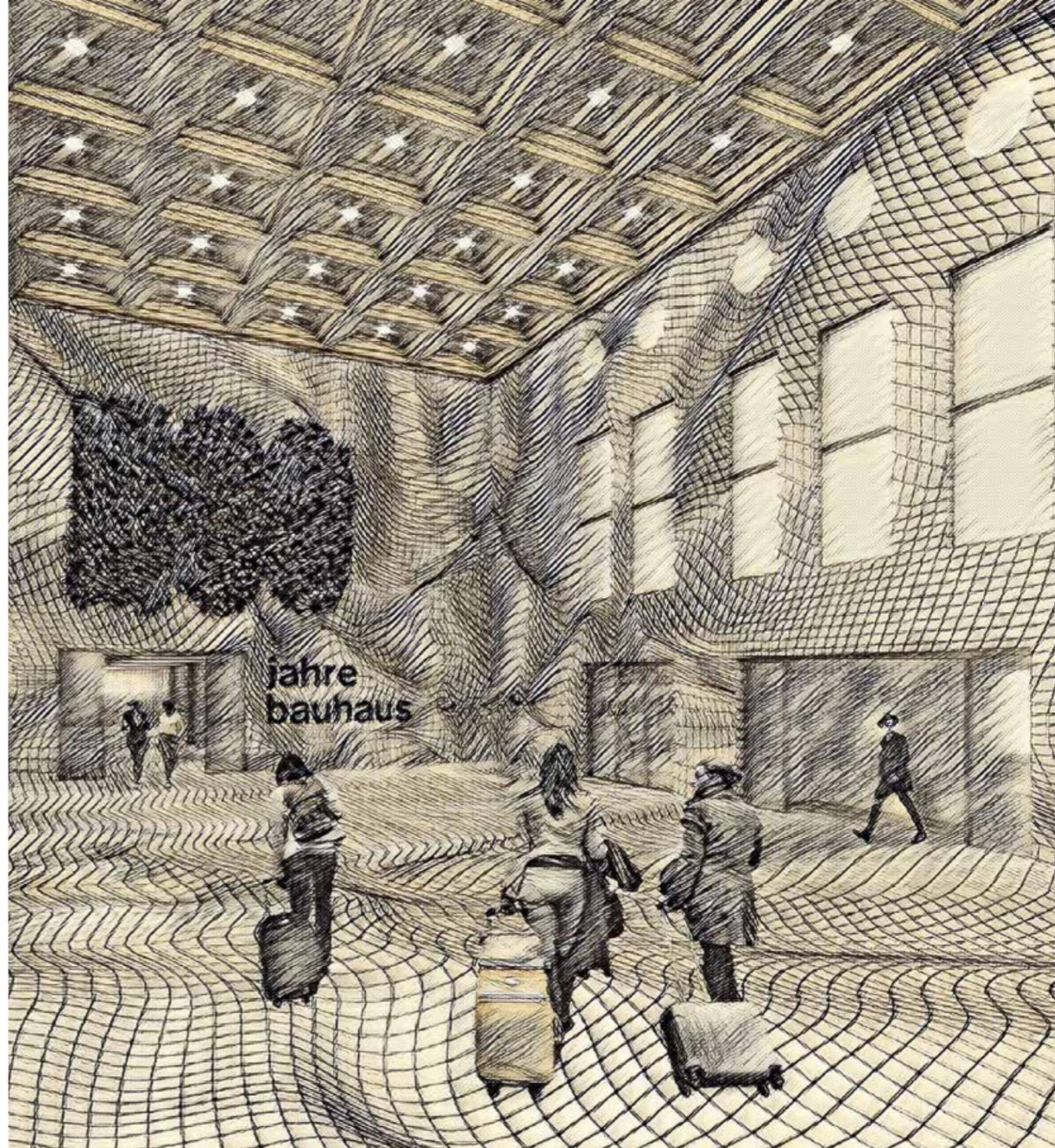
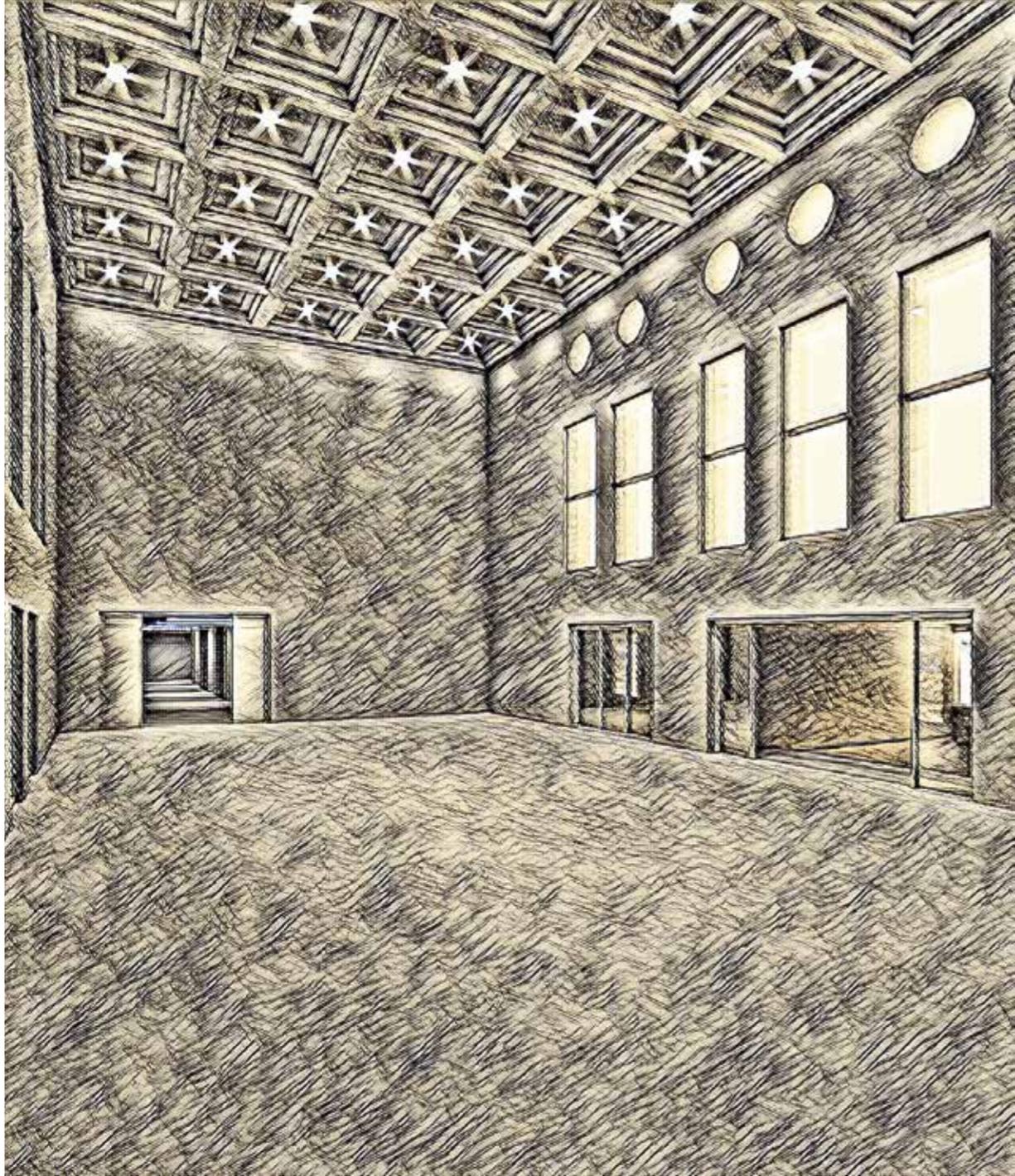


Dem Kunstpsychologen Rudolf Arnheim zufolge ist die Dynamik der Anschauungskräfte ein grundlegender, über die bloße Sinnesreizung hinausgehender Bestandteil jeder Wahrnehmung. Der architektonische Raum ist nicht leer, vielmehr nimmt der Betrachter Kräfte zwischen den Formen wahr, die den Raum zwischen Wänden und Baukörpern ebenso beeinflussen wie seinen eigenen Standort. Mit dem vorliegenden Entwurf sollen eine räumliche Beziehung und ein räumliches Kräftefeld aufgebaut werden. Hierzu werden Boden, Wand und Decke

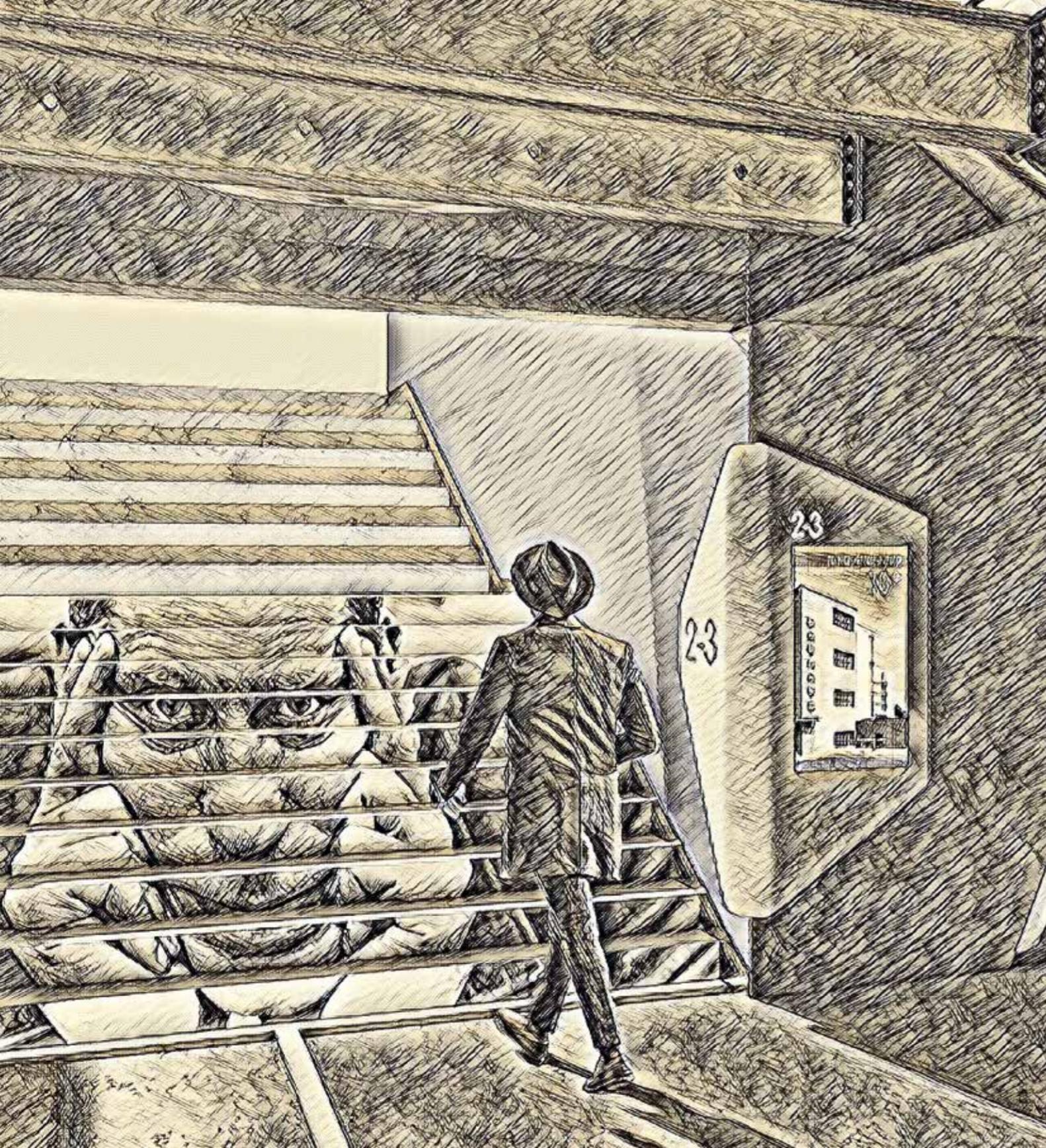
dynamisch aufgelöst in einzelne Flächen, Punkte, Körper und Linien. Diese Interventionen besetzen durch ihre diffuse Lage den Raum, markieren und »verteidigen« ihn. Die Bahnhofshalle dient dabei als Behälter in einem Feld von Kräften und stellt eine Beziehung zu den Passanten her. Personen, die sich in diesem Kräftefeld und Strukturgerüst bewegen beziehungsweise aufhalten, sind seiner Wirkung ausgesetzt. Die Installationen nehmen Bezug auf Ikonen des Bauhauses. Porträts und Zitate werden hierzu bildhaft aufgelöst und im Raum verteilt.

Bahnhofshalle Kräftespiel der Abstraktion

Shara Haues



Zeichnungen: Enzhi Yu



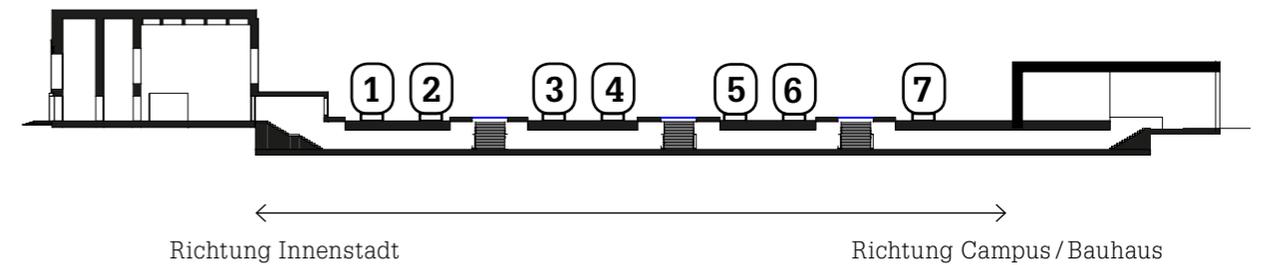
»Wo geht es denn hier zum Bauhaus?« ist die meistgestellte erste Frage von orientierungslosen Ankommen in der Bauhaus-Stadt Dessau. Orientierung und eine herzliche Begrüßungskultur sollten selbstverständlich sein, auch wenn es sich bei einem Bahnhof um einen sogenannten Schwellenraum handelt, also um einen Raum, dessen Gestaltung von baulichen Ein-, Aus-, Durch- und Übergängen geprägt ist. Ziele des Entwurfs sind die gestalterische Aufwertung dieses Zwischenraums sowie seine Verknüpfung mit einer einfühlsamen urbanen Strategie. Im besten Fall wird der Raum dabei selbst zum Kunstwerk. Das Besondere am Dessauer Bahnhof ist, dass es kein »Hinten« und »Vorne« gibt, denn beide Richtungen öffnen sich gleichermaßen bedeutend in die Stadt. Östlich führt der Ausgang in die Innenstadt, westlich

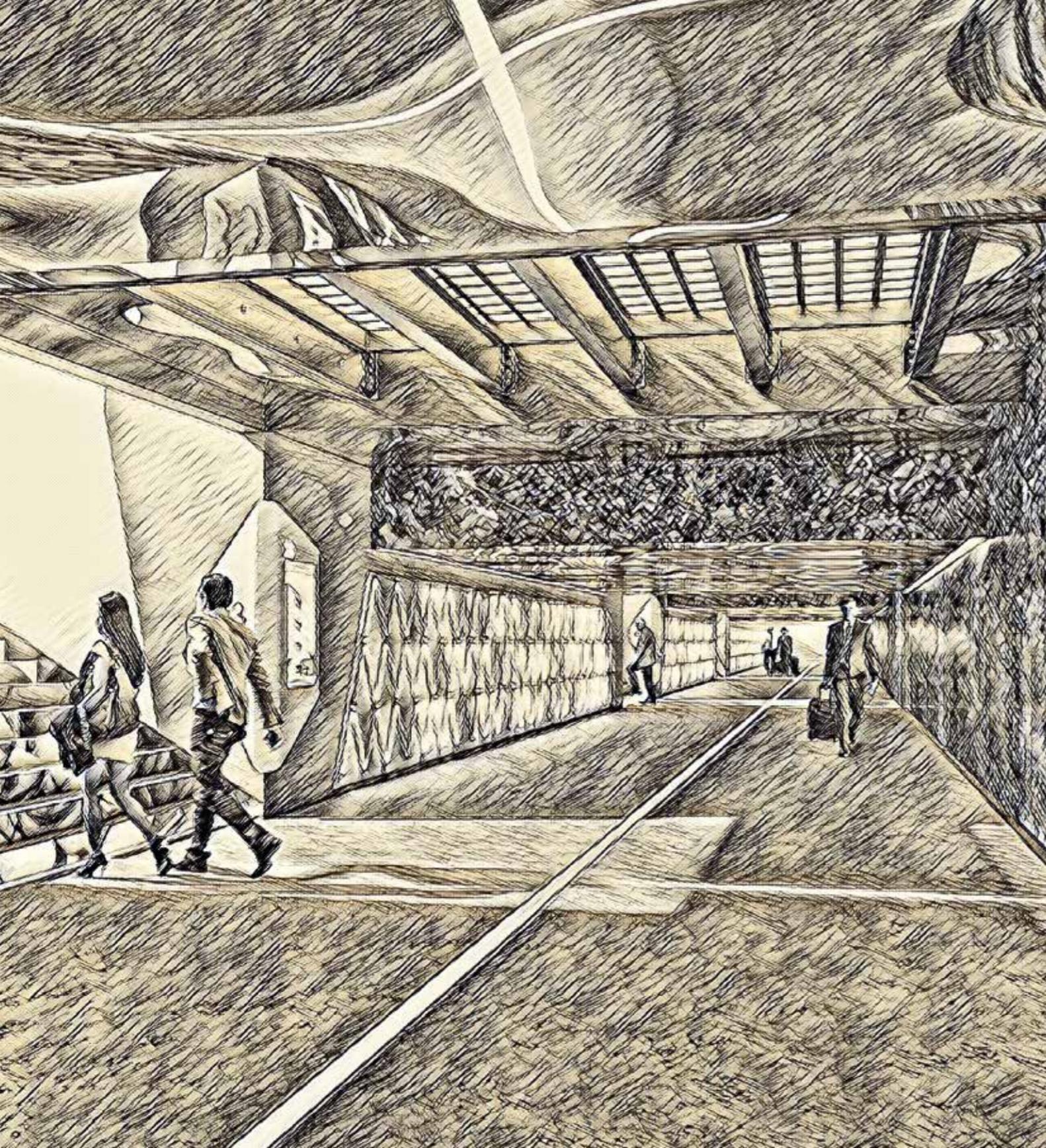
zum Bauhaus und Campus. Nahezu jeder Fußgänger durchquert diese Passage, um keinen Umweg in Kauf nehmen zu müssen. Der Tunnel dient also als ein »Dazwischen«, als ein Übergangsraum, der vor allem Zugänge organisiert. Geplant sind gestalterische Maßnahmen, die auch für Reisende mit Einschränkungen eine wichtige Rolle spielen: Licht und Akustik, Überlagerungen von Oberflächen und Materialien sowie taktile Medien. Bewegtes Licht und Klänge sollen begleiten, leiten und führen; digitale und taktile Informationsmedien und Wandgestaltungen sorgen für Orientierung. Die sieben Bahnsteige erhalten durch den Einsatz von Farbe und Bildmotiven einen individualisierten Erkennungswert anhand von emotionalen Zeichen, die zugleich eine starke Identifikation mit der Stadt und dem Bauhaus schaffen.

Bahnhof / Unterführung

Wo geht es hier bitte zum Bauhaus?

Konstantin Krüger





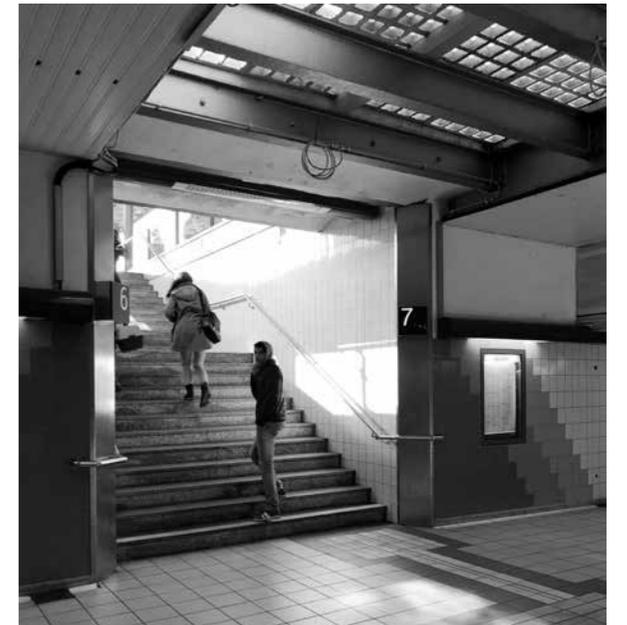
Akustische Lichtbänder nehmen den Tunnelwänden die Schwere.



Digitale Informations-Screens schaffen Orientierung.

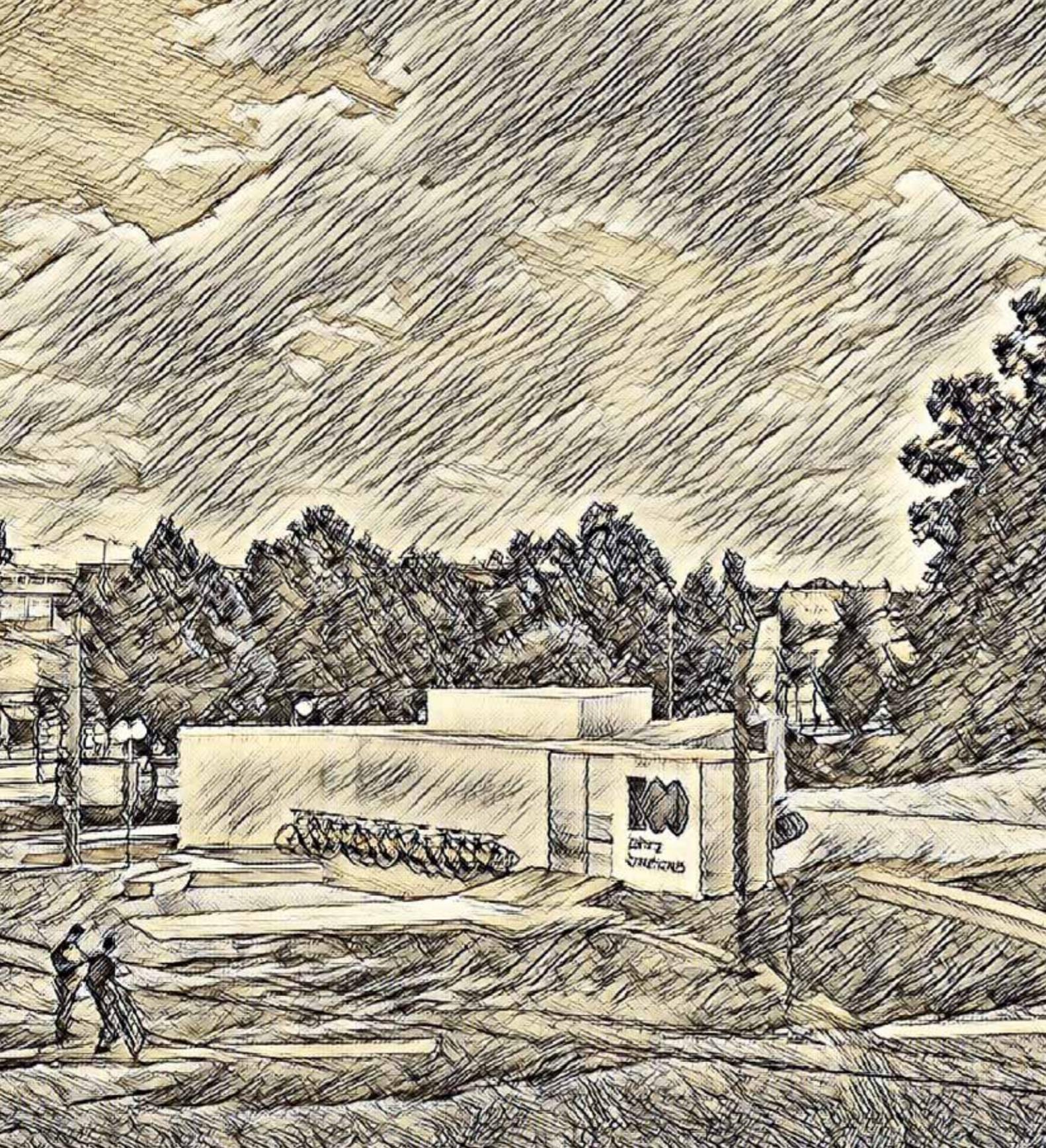


Bewegung und Licht scheinen sich aufzulösen.



Aufgang zu den Gleisen, Bestand

links: Porträts der Bauhaus-Meister individualisieren die zu den Bahnsteigen führenden Treppen; die Tunnelwände werden mit Leucht- und Akustikspielen bekleidet.

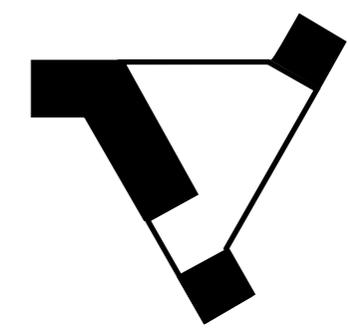
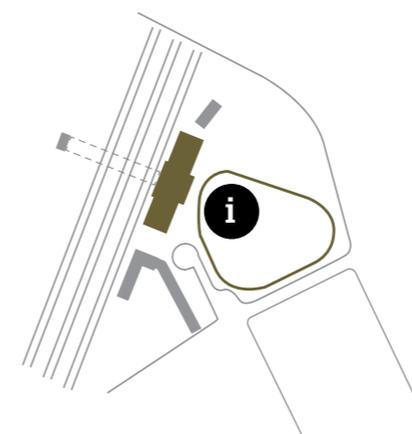


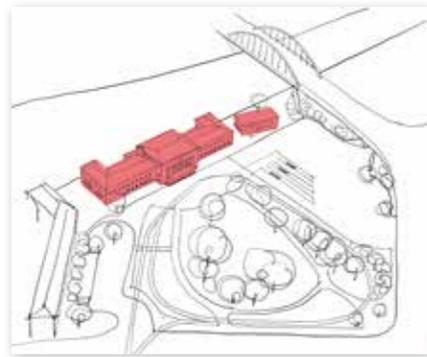
Mit der Neugestaltung des Dessauer Bahnhofsvorplatzes werden städtebauliche, funktionale und stadtgesterische Zielsetzungen für ein zukunftsfähiges Mobilitätsangebot definiert. Dabei geht es um eine gestalterische und funktionale Aufwertung des Bahnhofsvorplatzes mit Bus- und Trambahnhof unter Berücksichtigung von Sicherheit und Barrierefreiheit (inklusive neuer Oberflächen) sowie die Anpassung der Durchgänge zu den Haltestandorten und der Neubau des Witterungsschutzes unter Verwendung neuester Informationstechnologien. Bei diesem Entwurf stehen Modularität und Flexibilität im Vordergrund. Der weiße Baukörper besteht aus drei miteinander verbundenen Modulbauten, die im Grundriss dreiecksförmig zueinander versetzt aufgestellt sind.

Die Nutzfläche beträgt knapp 140 Quadratmeter, bei einer Raumhöhe von 3,25 Meter und einer Modullänge von 14,50 Meter. Dank ihrer besonders stabilen Grundkonstruktion und Standardmaße können die Module auf vielfältige Weise kombiniert und erweitert werden. Flexible Wandsysteme ermöglichen eine relativ einfache interne Flächendifferenzierung. So können Flächen innerhalb des Gebäudes fremdvermietet oder auch abgeteilt werden. Die Zugänge erfolgen zwei- oder dreiseitig über Rampen und sind barrierefrei ausgeführt. Um das Gebäude herum sind auf knapp 50 laufenden Metern Stellplätze für etwa 150 Fahrräder angeordnet, zusätzliche Serviceleistung ist eine E-Ladestation. Der Innenraum selbst wird über ein zentrales Oberlicht und großflächige Verglasungen belichtet.

Bahnhofsvorplatz Die Mobilitätszentrale als temporärer Modulbau

Enzhi Yu

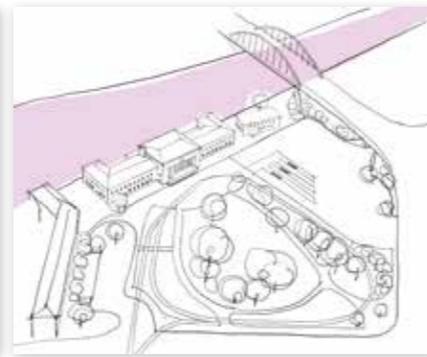




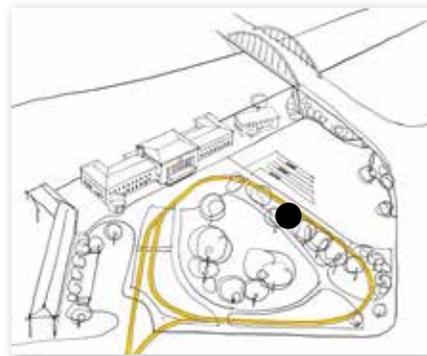
Hauptbahnhof



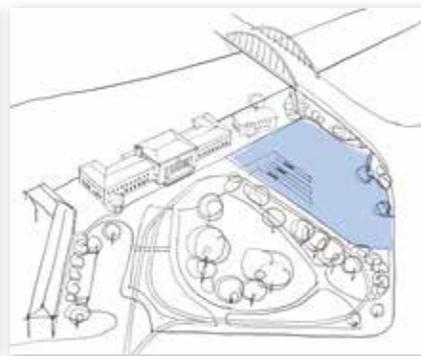
Grünanlagen



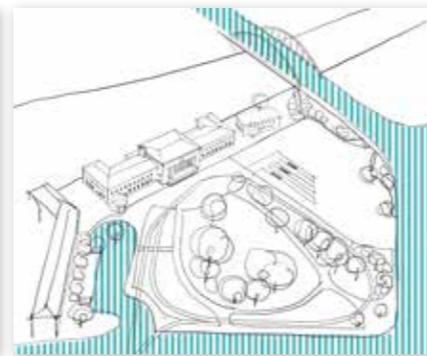
Schieneverkehr Deutsche Bahn AG



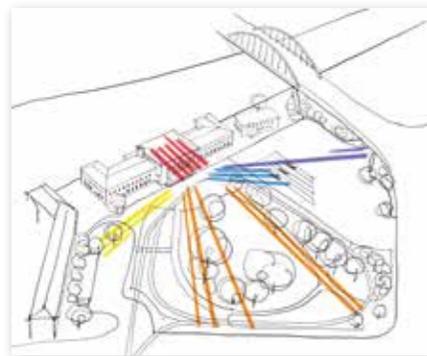
Tramstrecke mit Haltestelle



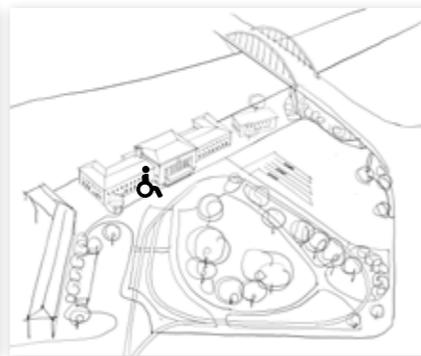
Bushaltestelle



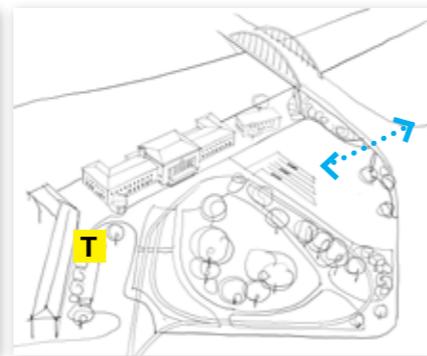
Straßen



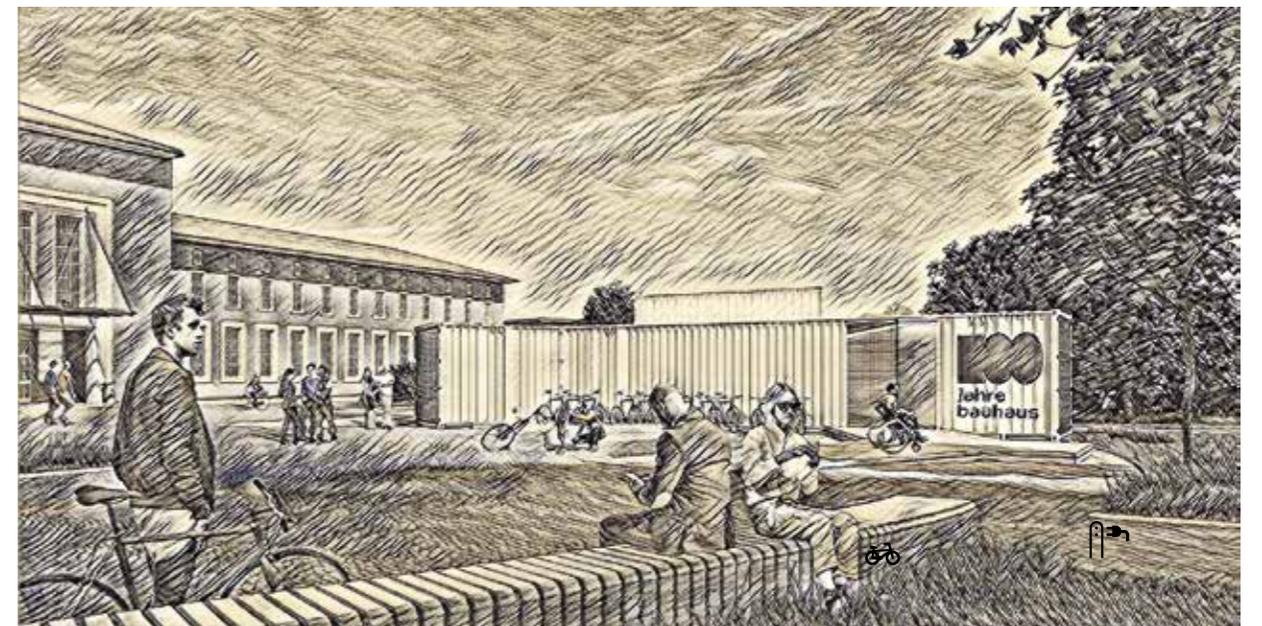
Mobilitätsanalyse



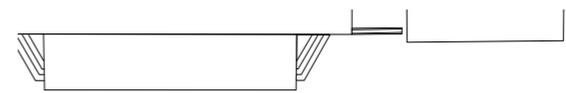
Barrierefreier Zugang



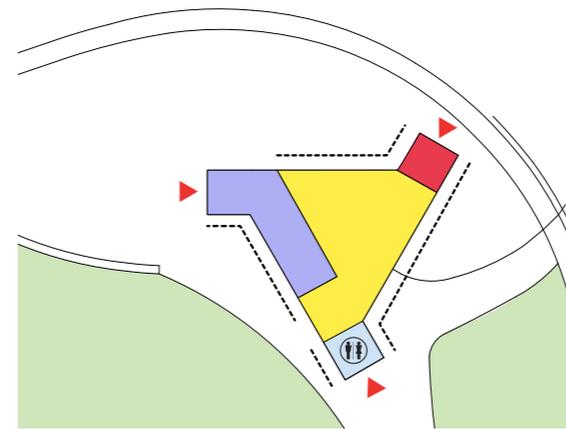
Tunnel und Taxistand



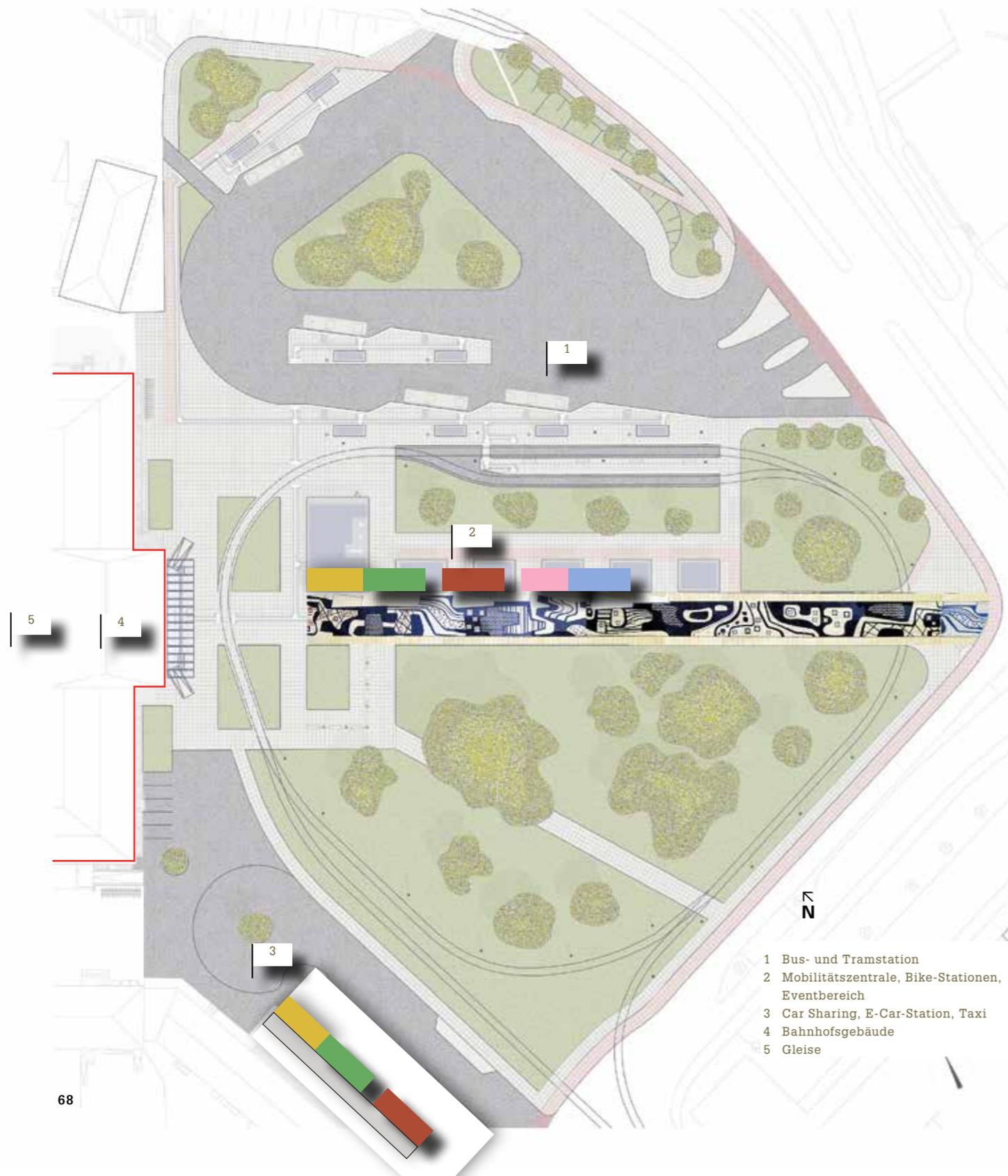
Zeichnung: Enzhi Yu



	Nutzfläche Service	80 qm
	Vermietbare Fläche (Fahrradverleih)	40 qm
	Vermietbare Fläche (Service)	10 qm
	Sanitäreinrichtungen	10 qm
	Mobilitätszentrale gesamt	140 qm
	Fahrradstellplätze mit E-Ladestation	50 lfm
	Containermodul 3,20 × 14,50 × 3,45 m (b/t/h)	
	Kostenschätzung: 1.100 €/qm (netto)	



3,45	 3,20	Nutzfläche pro Container: 45 qm BRI: 150 cbm 14,50



Temporäre Containerbauten
Studio MK27, Marcio Kogan; Foto: Pedro Vannucchi



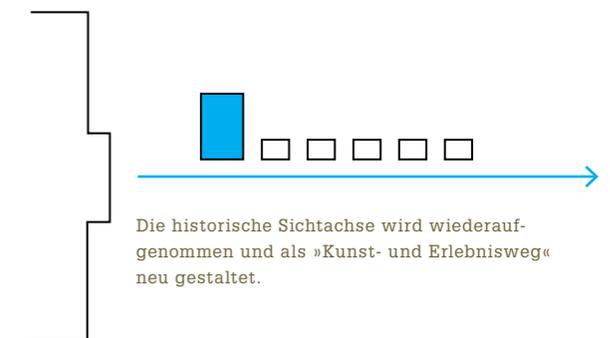
Gestaltung der Gehwege
Foto: Istock

Mehr denn je bildet der Dessauer Bahnhof ein wichtiges Scharnier zwischen dem Bauhaus-Gebäude, dem Campus der Hochschule Anhalt und der Dessauer Innenstadt. Er ist nicht nur Transitraum, sondern zudem ein Ort mit einer starken Identifikation zwischen Abfahren und Ankommen. Vor diesem Hintergrund ist neben der Qualifizierung des Bahnhofsvorplatzes und der Empfangshalle auch eine Umgestaltung des Stadtparks vorgesehen, der neue Nutzungen aufnehmen soll. Im vorliegenden

Entwurf soll die historische Sichtachse wiederaufgenommen und als »Kunst- und Erlebnisweg« neu gestaltet werden. Dort können zukünftig Veranstaltungen und Ausstellungen stattfinden. Geplant sind darüber hinaus verschiedene Neubauten: eine Mobilitätszentrale sowie Fahrradpavillons. Mit diesem Entwurfsbeitrag werden Ideen für die Gesamtgestaltung des Standorts generiert – unter besonderer Berücksichtigung der Barrierefreiheit und der veränderten Anforderungen an den Bahnhofsbetrieb.

Bahnhofsvorplatz Vom Transitraum zum Kunst- und Erlebnisweg

Matthias Kröger





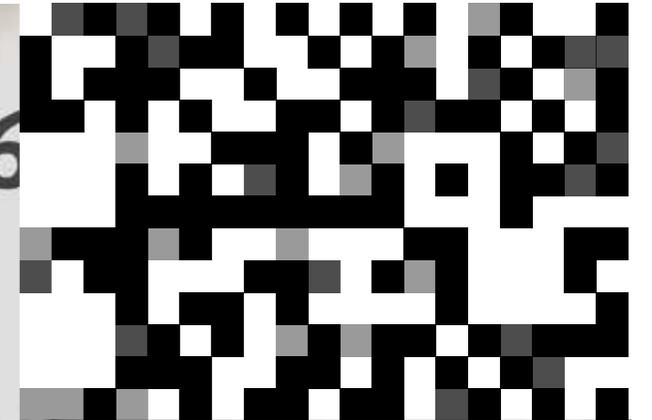
RE 7: Dessau – Berlin / Berlin – Dessau. Das Ankommen in Dessau ist eine eher semi-herzliche Angelegenheit. Der erste Schritt aus dem Zug vermittelt sogleich, dass man hier nur zu Besuch bist: Das Bahnsteigpflaster empfängt mit brüchiger Härte, die Überdachung signalisiert, dass man hier keinen Schutz zu suchen braucht. Man folgt der flüchtenden Masse, fühlt sich alleingelassen. Dabei ist das Umfeld mit Menschen gefüllt. Der Dessauer Hauptbahnhof, als Durchfahrtsbahnhof angelegt, verfügt über einen Fußgängertunnel, der von der Haupthalle unter den Gleisen zum West- beziehungsweise Ostausgang führt. Entwurfsziel ist die Aufwertung des urbanen Raums anhand eines neuen Leit- und Orientierungssystems, das Bahnhof, Campus und Stadtzentrum miteinander verbindet. Bahnhöfe sind in erster Linie Orte des Ankommens

und Abfahrens. Die Räume sind von der Bewegung, vom Durchqueren beherrscht. Jeder Einzelne ist eine Art mobile Bildzelle und ergibt in der Masse ein rauschendes Abbild des Alltags. Der Entwurf soll durch das Leitmotiv des Pixels zeigen, dass auch einfache Dinge herausstechen können und dass jedes einzelne Bildelement in Form und Funktion einen Beitrag zum großen Ganzen leistet. Die Neugestaltung der Wände greift das Pixel-Motiv auf und wandelt es in Möbel um. Die Wand wird als zwei- und dreidimensionale Bildebene begriffen, die über ihre Gesamtlänge von knapp 90 Metern mit unterschiedlichen Motiven bespielt wird. In die einzelnen »Pixel« sind Informationstafeln, Ausstellungstücke, Spiegel, Sitzgelegenheiten, Lichtinstallationen und Kunstwerke so integriert, dass diese spielerisch den Weg der Passanten begleiten.

Bahnhof / Unterführung
Wie aus einem Tunnel eine erlebbare Szenerie wird

Philipp Peter Kurt Ullrich





Reflexion

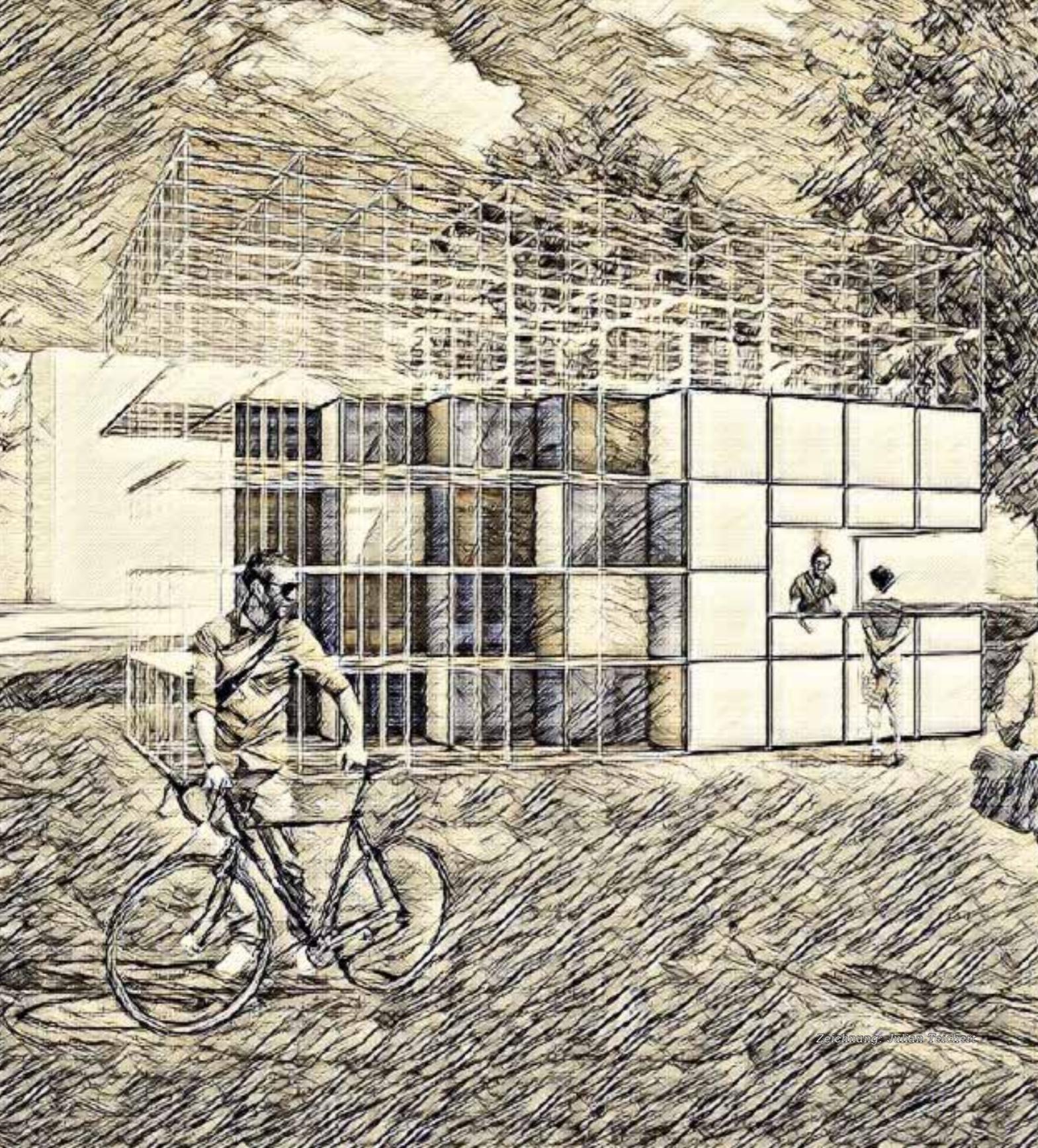
Die Spiegel-Pixel sind ein schlichtes, aber effektives Gestaltungsmittel. Sie reflektieren den Alltag der Menschen im Vorübergehen. Der gedrungene Raum wird in eine neue Ebene gestreckt. Die Elemente sorgen für einen permanenten Wandel der Wandgestaltung.

Materialien und Oberflächen

Mittels einer Vorsatzschale werden die Fliesen an den Wänden verdeckt und mit bunten »Pixeln« neu bespielt, die als Schaukästen oder digitale Fahrpläne dienen. Die Farbakzente verleihen dem ehemals kühlen Tunnel ein frisches und belebtes Aussehen.

Beleuchtung

Leucht-Pixel bilden neue Licht- und Farbakzente im Bahnhofstunnel. Vorgesehen ist es, die Pixel aus transluzenten Kunststoffkuben anzufertigen, die mit einem Leuchtmittel ausgestattet sind. Die Versorgung wird hinter der Vorsatzschale geführt.

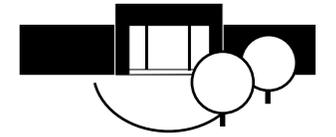


Zeichnung: Julian Teichert

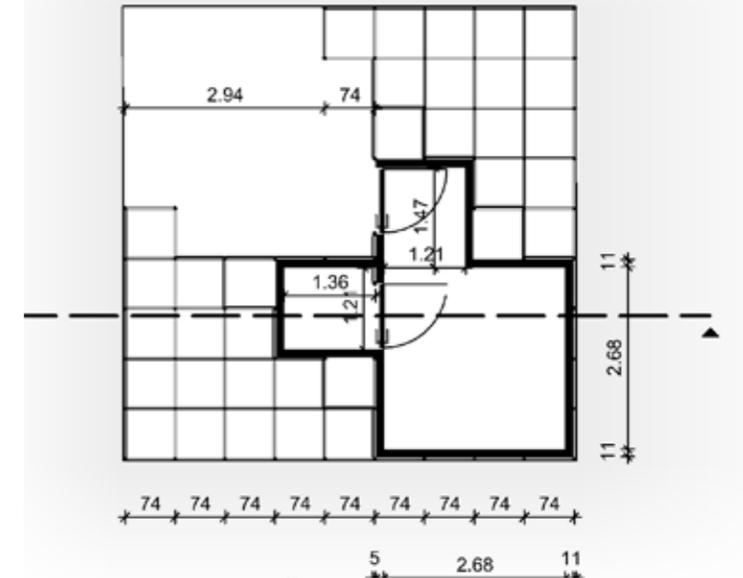
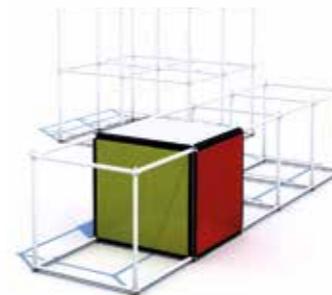
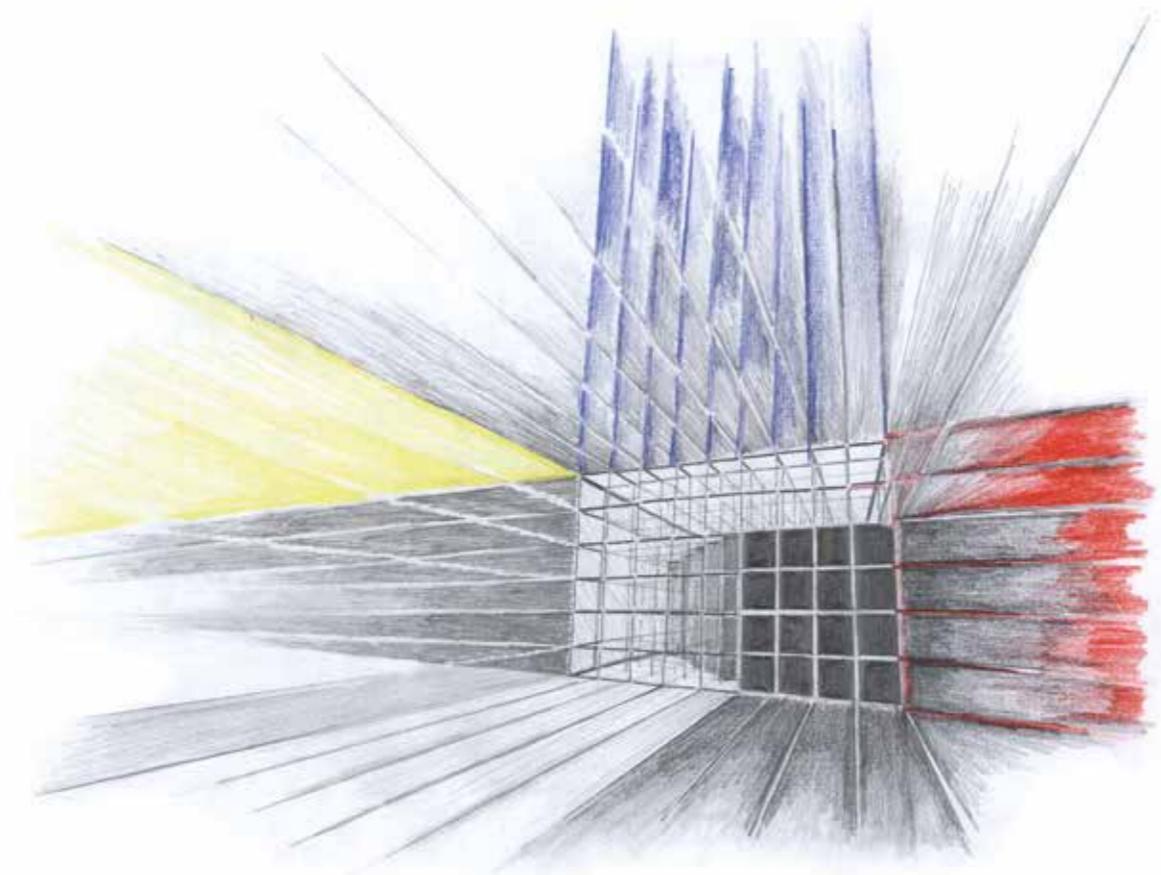
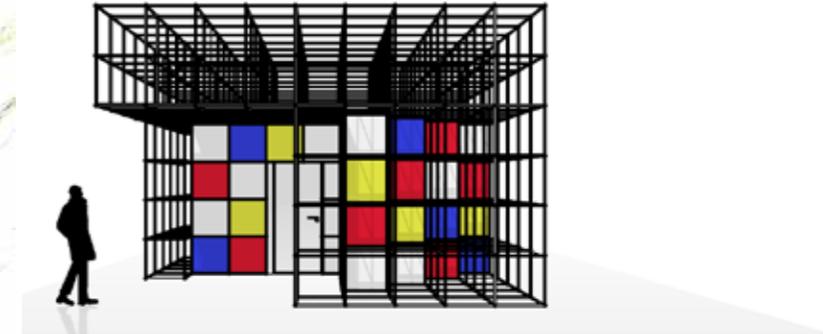
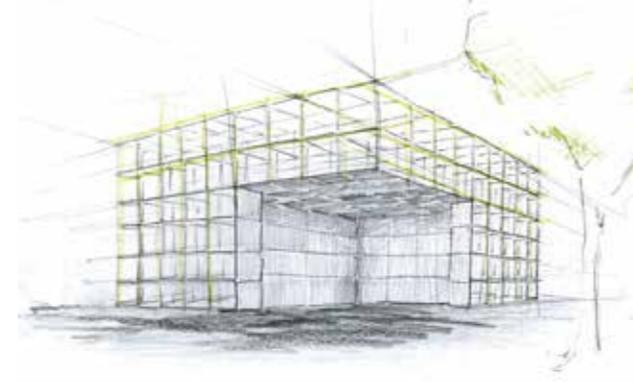
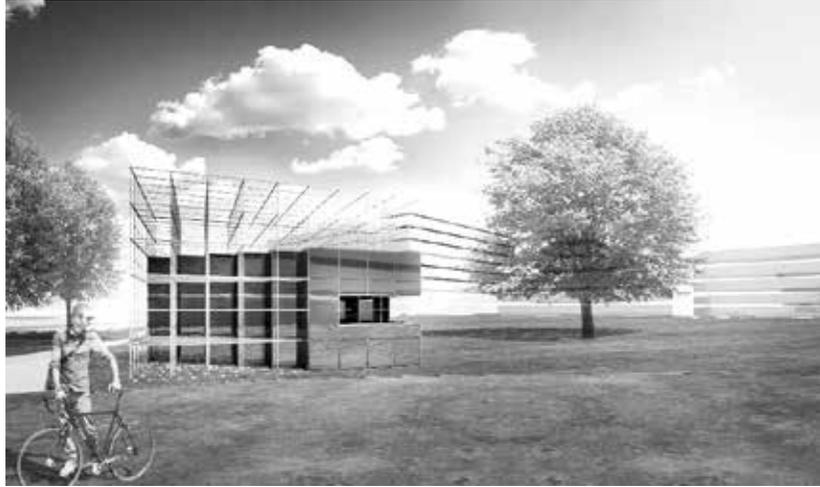
Bahnhofsvorplatz Informationspavillon und Fahrradstellplatz

Julian Teichert

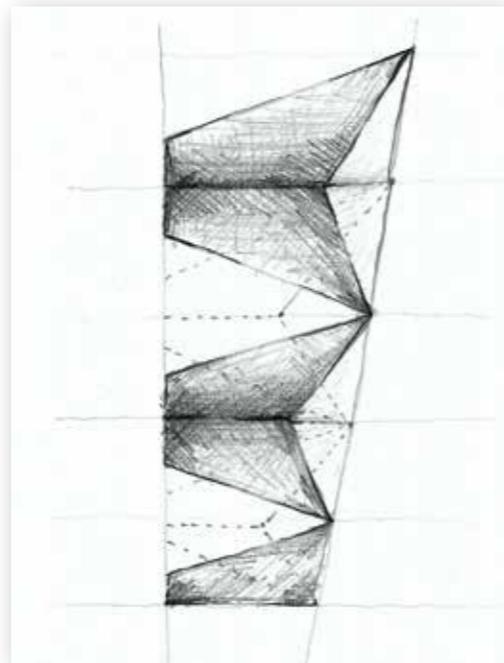
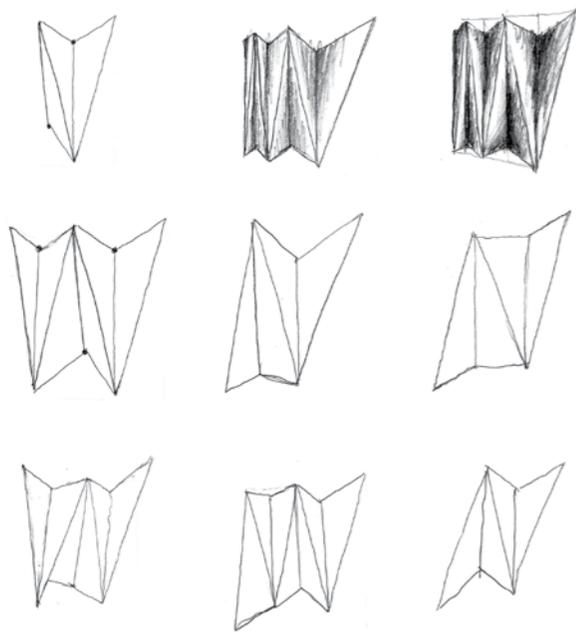
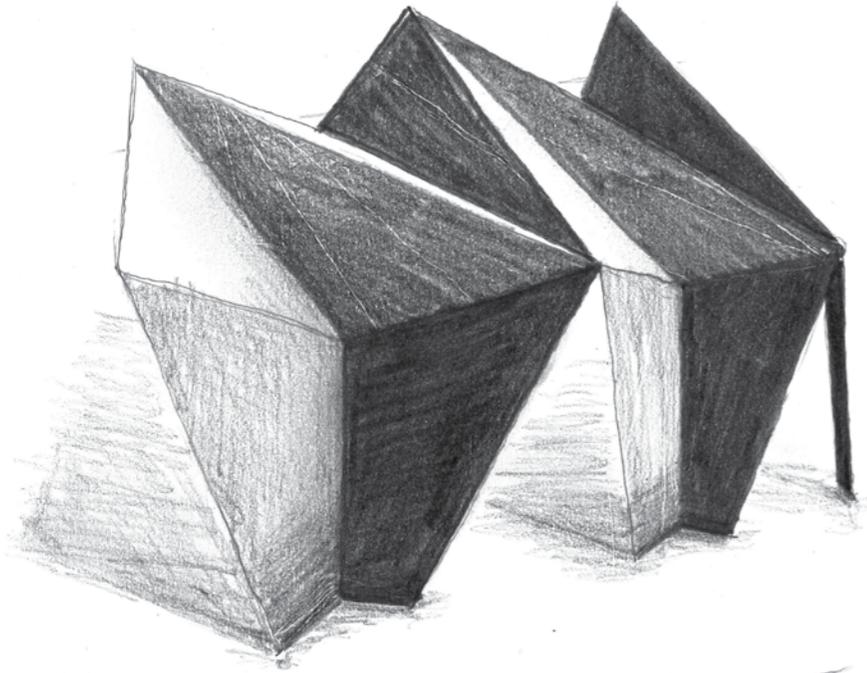
Ziel des Entwurfs ist die Entwicklung eines temporären Pavillons, der scheinbar Boden, Decke und Wand auflöst, um eine Räumlichkeit zu schaffen, die vorwiegend durch transparente Ebenen organisiert und begrenzt wird. Der Raum wird dabei angeschnitten und nicht ein- oder ausgeschlossen. Im Gegensatz zu der klaren Fassung durch ein Raumgefäß bleibt der Raum dennoch intakt, obwohl er in Schichtungen aus Ebenen zerlegt wird. Dadurch wirkt der Pavillon leicht und ephemer. Das Haus erscheint wie eine Demonstration kompositorischer Möglichkeiten und tendiert dabei zu einer gewissen Abstraktheit. Durch Winkel und Stäbe treten die Körper in Konfrontation und Beziehung zueinander; dabei gliedern sie den Raum. Verteilte Flächenelemente halten durch ihre Leit- und Führungswirkung die Bewegung im Fluss. Zur Ausführung kommt ein Stahlrohr-Baukastensystem, ein sogenanntes Mero-System, das die statische Konstruktion mit kugelförmigen Verbindungselementen stabilisiert. Da die Konstruktionsteile vorgefertigt sind, können sie schnell und einfach vor Ort aufgebaut und fixiert werden.



Lageplan



Der Pavillon wird mit einem sogenannte Mero-System konstruiert und ist endlos erweiterbar.

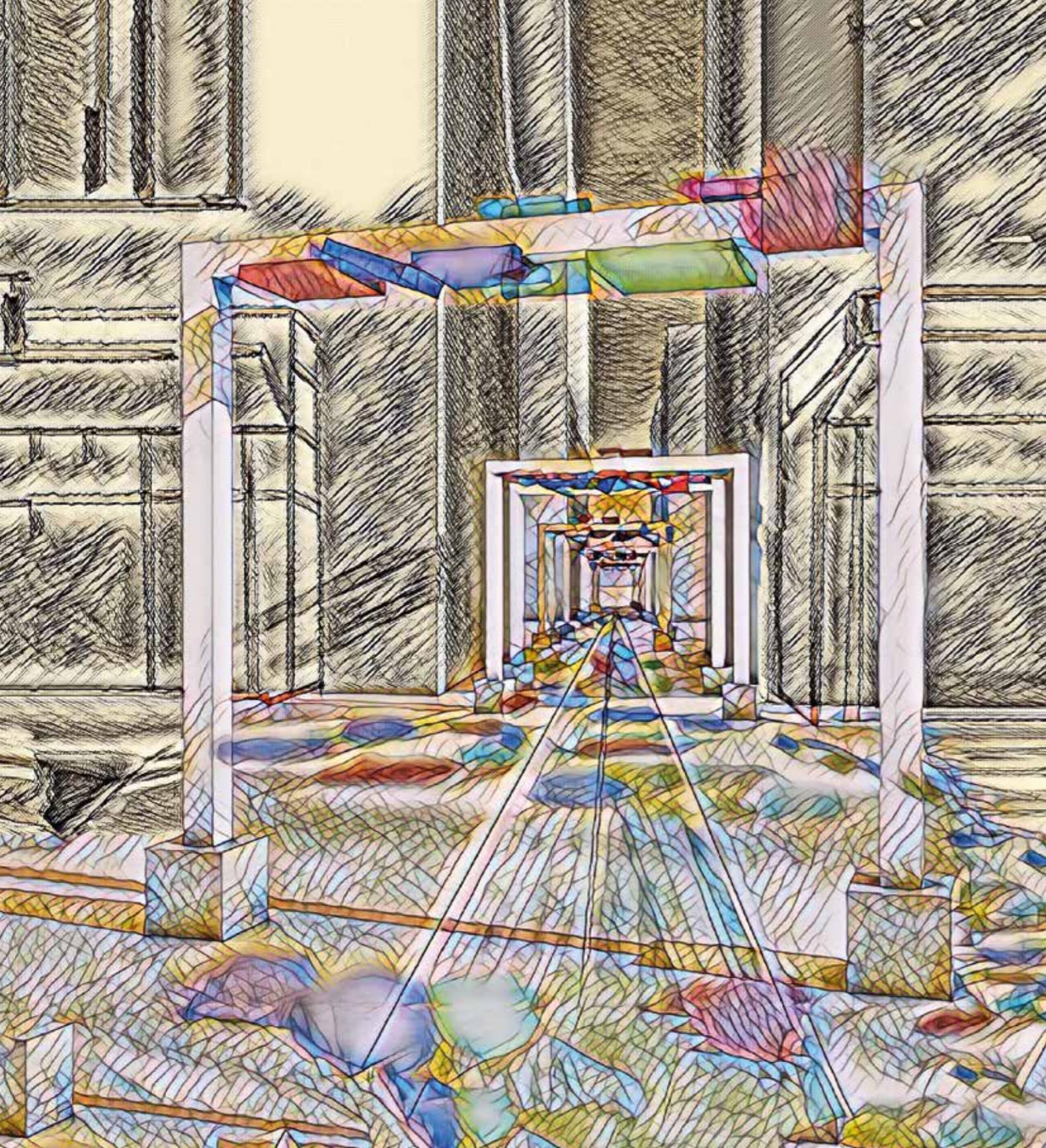


Fahrradstellplatz

Für den Bahnhofsvorplatz wurde ein skulpturaler Fahrradstellplatz entwickelt, der auf dem Prinzip der Faltung beruht und in sich stabil ist. Bei der mehrfachen Faltung wechseln konvexe und konkave Abschnitte ab, so dass der Raum auf der einen Seite mit dem Raum auf der anderen Seite verzahnt ist. Durch diesen Vorgang reagieren und fließen die Formen geschmeidig ineinander. Auch dieser Baukörper ist endlos erweiterbar und kann aus vorgefertigten Bauteilen oder einem ähnlichen Stecksystem wie der Pavillon im vorangegangenen Entwurf erstellt werden.



Dieser Entwurf entstand im Rahmen der Lehrveranstaltung *Technischer Entwurf* bei Prof. Dr. Stefan Reich.



Fürst Leopold Carré Wegraum und Farbraum

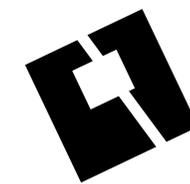
Anne Haberland, Denise Pelz, Anne Strosik

Das nach Leopold I. (1676–1747), Fürst von Anhalt-Dessau, benannte *Fürst Leopold Carré* liegt in südlicher Nachbarschaft zum Bahnhofsvorplatz. Die vier- bis siebengeschossige Bebauung umschließt einen bislang vom Durchqueren beherrschten Innenhof ohne gestalterische Qualität. Der Entwurf soll diesem Ort Stabilität in Form einer Weggestalt verleihen, die den Passanten zugleich ein Gefühl der Sicherheit verschafft. Zudem soll der Hof durch Leit- und Orientierungsmaßnahmen eine gestalterische Aufwertung erfahren. Entwurfsidee ist es, dem Weg eine Führung mittels einer Rhythmisierung des Raums in Form von Blickzielen (Licht- und Führungselemente) zu geben. Durch den Wechsel von Farbe und Licht wird ein besonders wirkungsvoller Kontrast erzeugt. Eine Gerüst-Rahmenkonstruktion führt den Passanten durch das Carré. Die Rahmen sind in einen Betonsockel eingelassen und untereinander anhand stabiler Stahlseile verspannt. An diesen werden bunte, transparente Glasrechtecke befestigt. Diese Platten sind frei um ihre Achse beweglich sowie in unterschiedlicher Größe, Farbe und Transparenz in mehreren Ebenen verspannt. Die Lichttore leiten den Passanten dadurch auf spielerische Weise bei Tag und durch Reflexion in der Nacht durch den Innenhof.



Die Passage quert das Carré diagonal.

Zeichnung: Denise Pelz





Auch nachts leuchten die Paneele
und leiten durch das Carré.
Zeichnung: Denise Pelz



Modell: Denise Pelz



Theater / Friedensplatz Typografie und Raumwinkel als urbane Interventionen

Fangyuan Zhang



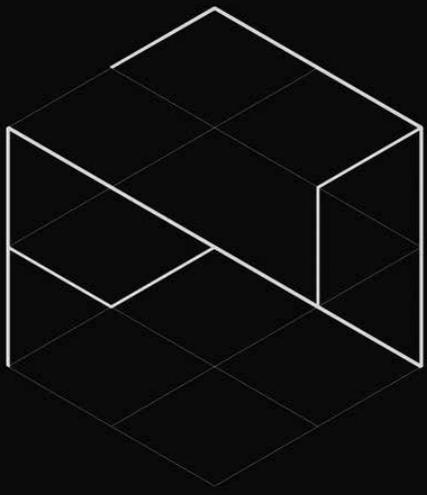
Wie können die Stadt Dessau und das Bauhaus endlich zusammenwachsen und wie können die Visionen und Ideen des Bauhauses auch im Stadtraum sichtbar werden? Unter diesen Gesichtspunkten wurde die Identität von Orten innerhalb der Passage vom Bahnhof zur Innenstadt analysiert beziehungsweise die Schaffung von Identität mithilfe von kreativen urbanen Interventionen versucht.

Das übermächtige Bauhaus soll dabei in einer selbstbewussten Unschärfe neu interpretiert werden. Mit seiner typografischen Formenlehre und Ausdrucksform steht es Pate für diesen Entwurf. Unschärf und zugleich sturmfest präsentieren sich die neuen Stadtmöbel am Friedensplatz vor dem Anhaltinischen Theater. Die Entwurfsidee wurde zum einen aus der Besonderheit des Ortes (Theater und Sprache) entwickelt und bezieht sich zum anderen auf Sequenzen (Raum und Zwischenraum) von räumlichen Einheiten, die in der Bewegung verkettet werden, wie Buchstaben zu einem Wort oder Worte zu einem Satz. Das Resultat sind skulpturale Holzformen auf einem quadratischen Grundriss (2 x 2 x 2,6 Meter), die zum Spiel auffordern. Gerade Stäbe formen dabei eine organische Geometrie, die zunächst schwierig erfassbar scheint, dann jedoch schlüssig ist.

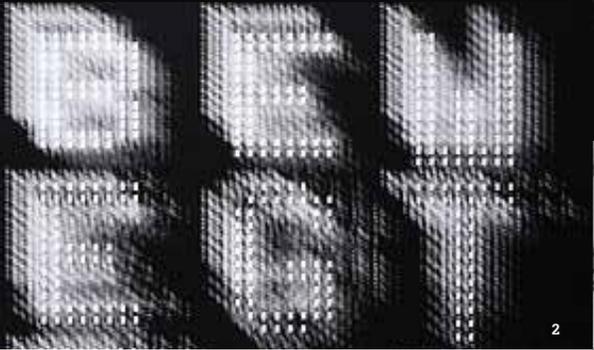


Stephan Wissner: *Über geometrisch konstruierte Schriften und deren Geschichte*, Köln International School of Design, Köln 2005.
unten: Buchstaben aus gleichförmigen Balken nach einem Bauhaus-Buchcover (Jeannine Fielder: *Bauhaus*, Editions Place des Victoires, Paris 2006)

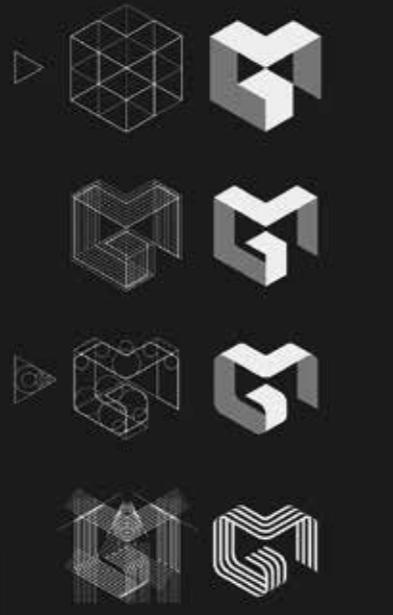




1



2



3



4

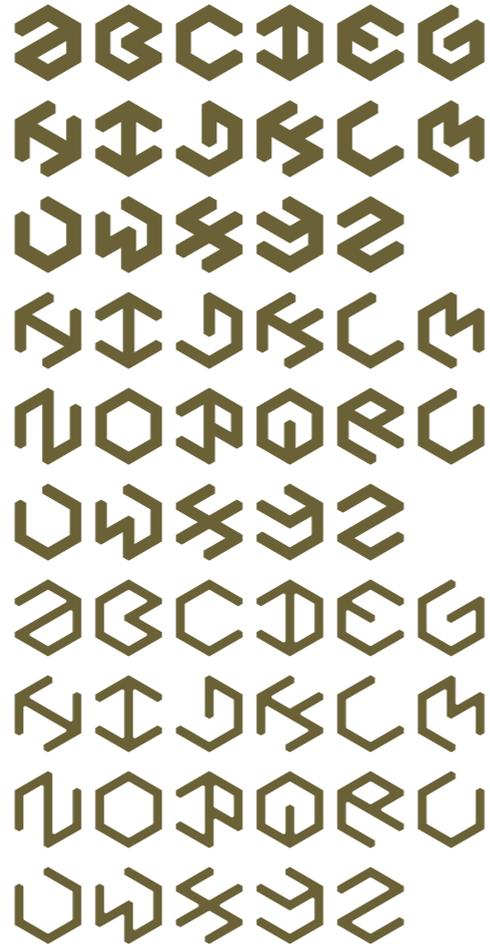
Typografisch inspirierte Stadtmöbel

Dreieck, Kreis und Quadrat sind die einfachsten und denkbar gegensätzlichsten Formen, die es gibt. Auch Schrift kann aus diesen drei geometrischen Grundelementen konstruiert werden, Pixel für Pixel. Das Entwurfsthema ist die klare Geometrie von Pixeln in ihrer Anwendung als Raum und Zwischenraum. Eine Serie von typografisch inspirierten Stadtmöbeln soll den Theatervorplatz bespielen. Jedes Möbel repräsentiert einen Buchstaben und ist mit Spielgeräten ausgestattet. Sitzbänke in Form von Buchstaben ergänzen das Bild.

- 1 Studien von Ryan Atkinson & Steve De Lange
- 2 Font von Philippe Apeloig
- 3 MG-Logo von Jan Zabransky
- 4 Faden-Buchstaben von Dan Hoopert
- 5 ABC Chairs von Roeland Otten
- 6 Font Hexagonetika



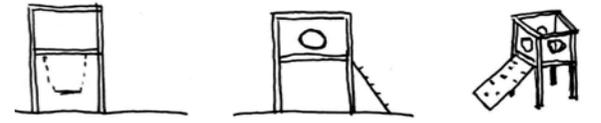
5



6



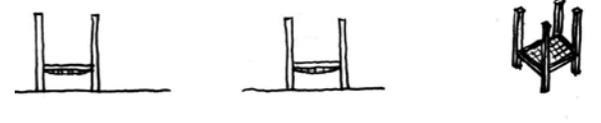
A



H



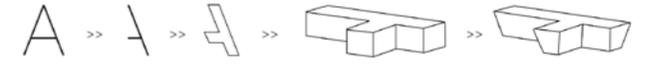
U



B



A



N

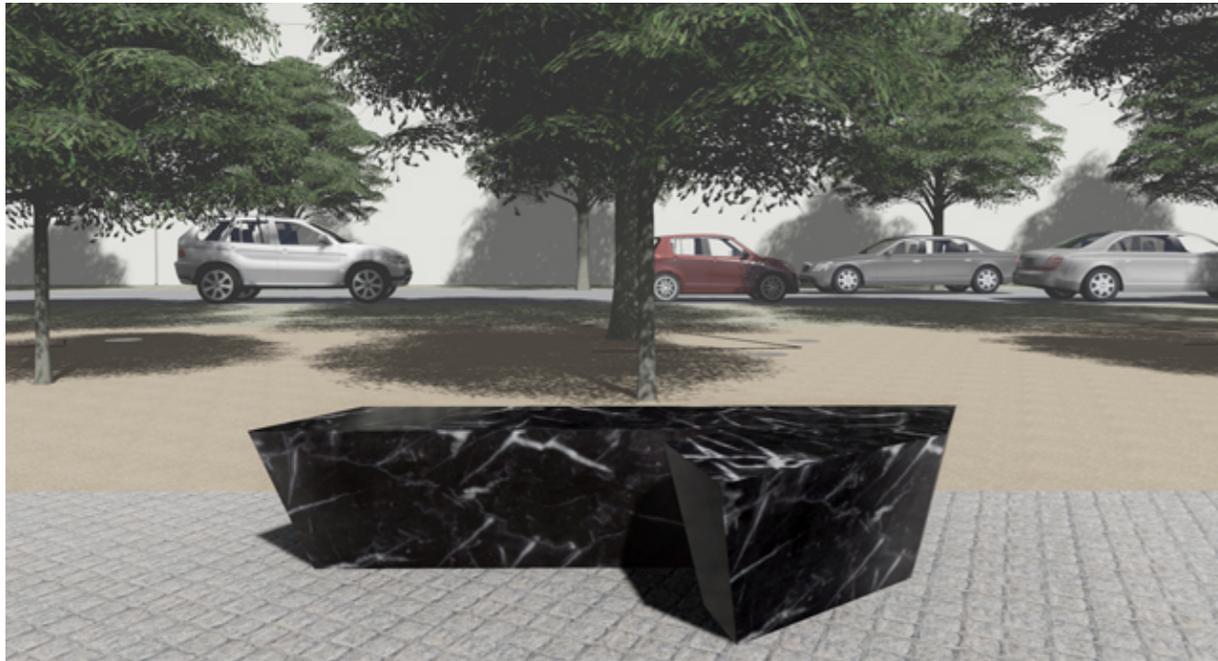


Y

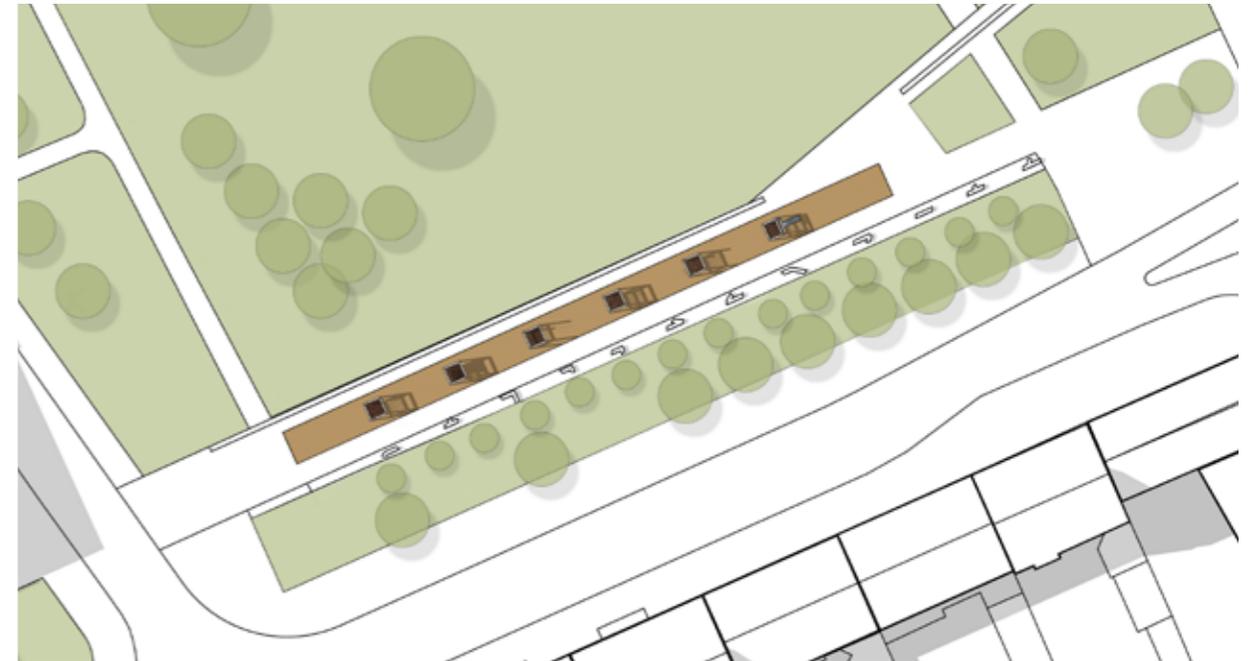


U





oben: Die Buchstaben dienen als Klettergerüst, Rutsche, Trampolin, Sitznetz, Rutschstange u.v.m.
 unten: Die Sitzbänke werden aus Buchstaben-Fragmenten entwickelt und scharfkantig im Stadtraum platziert.



oben: Der Friedensplatz ist ein Stadtpark, der dem Anhaltinischen Theater vorgelagert ist.
 Die Stadtmöbel reihen sich wie Buchstaben parallel entlang der Antoinettenstraße.



Foto: Istock

Wie kann ein Weg erlebbar gemacht werden? Wie kann er verblüffen und überraschen? Ausgangspunkt des vorliegenden Entwurfs ist das Thema der Verflechtung¹ und Verwirrung. Eine Passage oder ein Weg ist im Normalfall ein architektonischer Raum oder ein Gebilde, in dem wir uns mit Selbstverständlichkeit bewegen. Ohne bewusst darüber nachzudenken, folgen wir auf der Wegstrecke einem Ziel, nehmen Positionen ein, überwinden Niveauwechsel, rasten oder sehen Möglichkeiten eines Ausblicks. Der an die menschliche Fortbewegung angepasste Weg dient dabei in erster Linie der Bequemlichkeit, darf aber auch überraschen und zum Mitmachen animieren. Der Entwurf sieht vor, diese oftmals unbewusste Bewegung durch Erlebnisse und Information zu bereichern, indem sowohl Fußgängern als auch Radfahrern Aufforderungen und Angebote zum kreativen Spiel gemacht werden. Zugleich dient dieses Spiel einer schnellen Orientierung auf dem Weg von A nach B, in diesem Fall vom Bauhaus-Gebäude zur Innenstadt.

Es wurde ein puzzleartiges Pattern konzipiert, das auf verschiedene städtebauliche Situationen reagiert sowie den Passanten dazu auffordert, einen vorgezeichneten Weg zu gehen und ihn sich dabei spielerisch anzueignen. Hierzu wurden zwei Gestaltungselemente entwickelt. In der horizontalen Ebene regen Eingriffe an Bodenbelägen zu ihrem Betreten an. In der vertikalen Ebene werden puzzleartige Elemente eines Leit- und Orientierungssystems skulptural und flexibel angeordnet. So kann etwa durch das verwendete Material und den Einsatz neuer Oberflächen und Farben die Attraktivität des Weges gesteigert werden. Die unterschiedlichen Farbmarkierungen auf dem Boden fordern zu einer bestimmten Bewegungsrichtung auf und erzeugen eine räumliche Tiefe, die den Passanten leitet, bremst, umschließt und vor allem als Akteur durch den Raum dirigiert. Sie sind als Bewegungsvorschläge zu verstehen, die animieren sollen – ähnlich wie bei dem aus der Kindheit bekannten Hüpfkastenspiel.

Antoinettenstraße

Perplex Puzzle

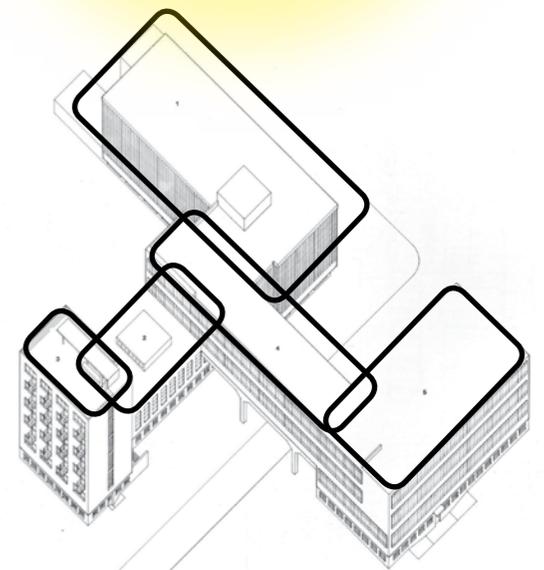
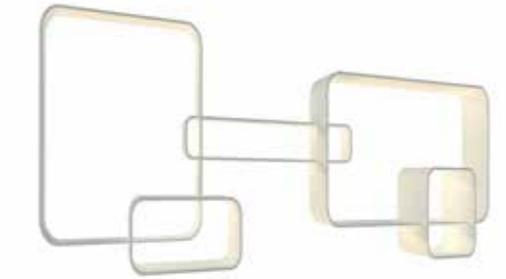
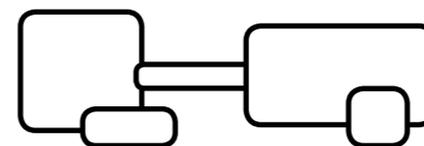
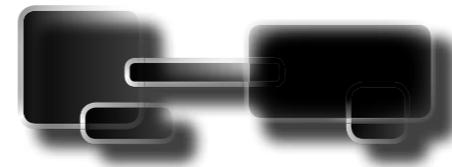
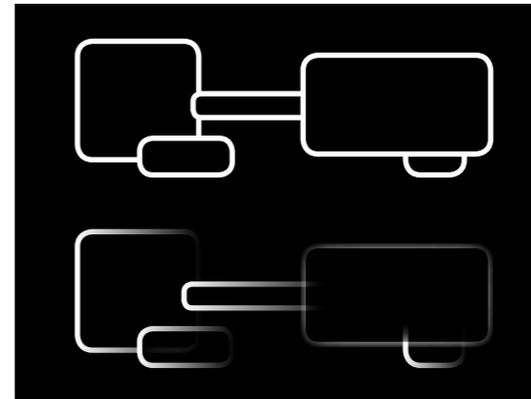
Ein Spiel- und Lernpfad

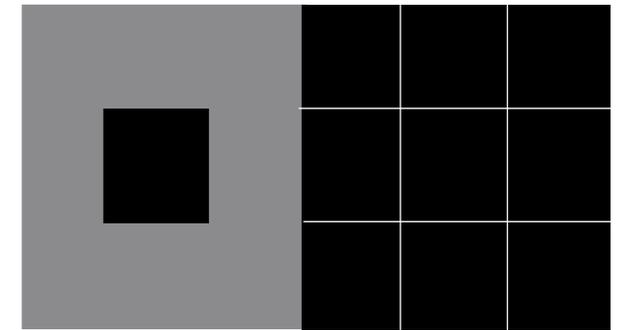
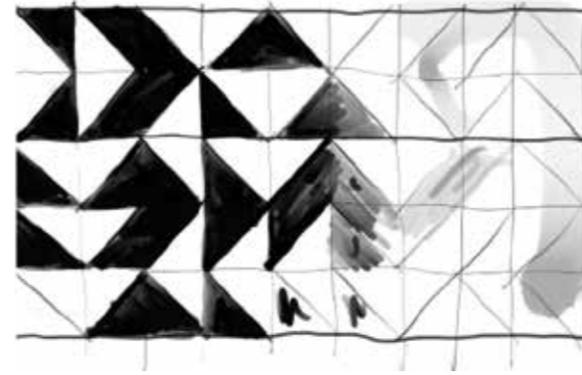
Wenjing Wang, Mengze Zhang

¹ perplex: verwirrt, durcheinander, eigtl.: verflochten, verschlungen; aus dem Lateinischen: *per-* («durch und durch») und *plexus* («geflochten», vgl. *plectere*: «flechten»)

Der in Umrissen aufgelöste Grundrissplan des Bauhauses diente als Ideengrundlage für die transparenten filigranen Leuchtskulpturen, die entlang der Passage die Bewegungsflüsse steuern sowie Leitung und Orientierung geben. Die beleuchteten Skulpturen werden mit Solarenergie betrieben und sind im Boden verankert. Sie sind so flexibel konzipiert, dass sie Plakate, Hinweise, Zeichen, Schriften oder Informationen aufnehmen können. Dabei können sie vertikal oder horizontal ausgerichtet werden. Durch ihre Illuminierung rhythmisieren sie auf sehr einfache Weise den Weg, ohne in Konkurrenz mit der Straßenbeleuchtung und dem Verkehr zu treten.

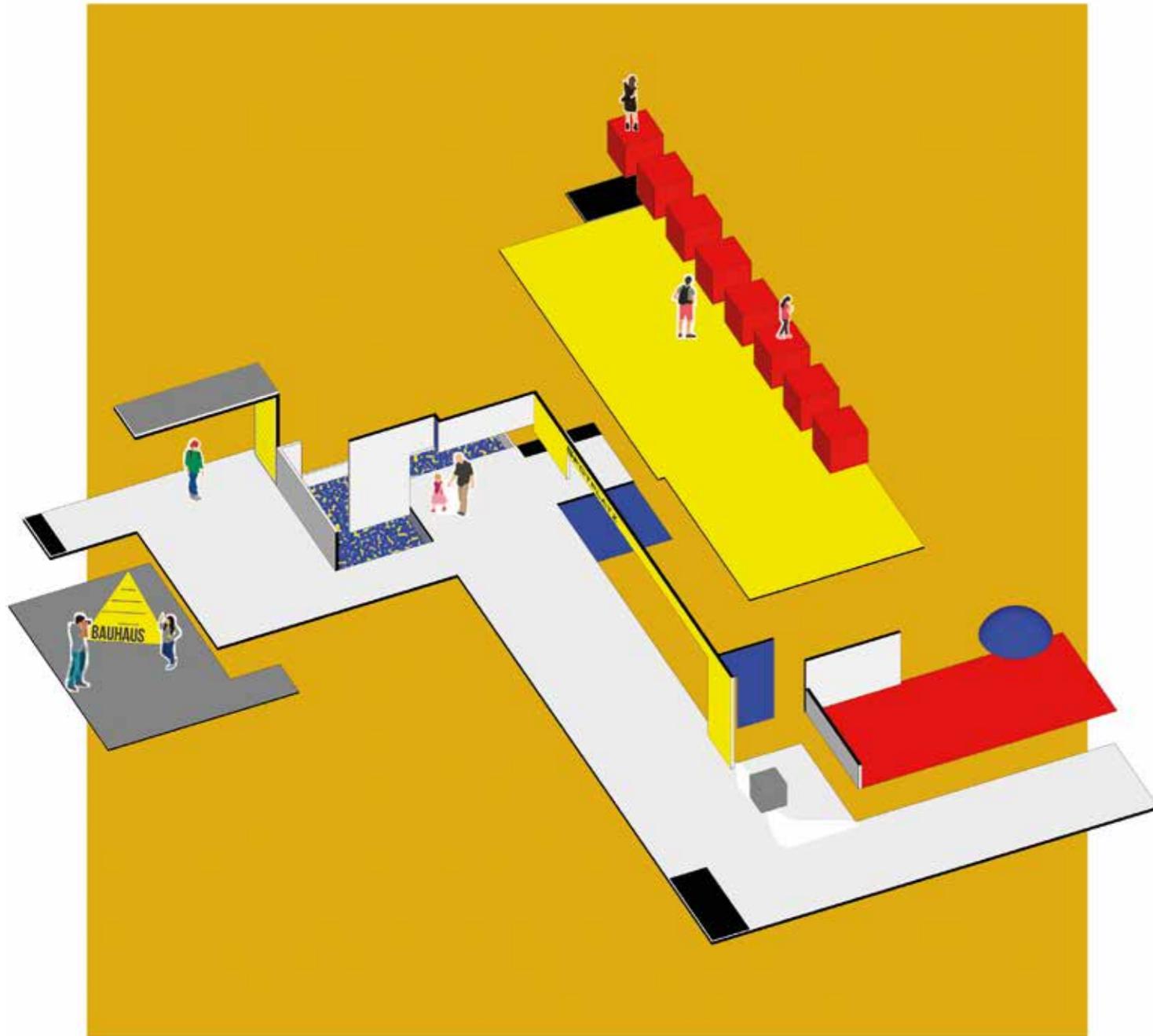
Fotos und Zeichnungen: Wenjing Wang / Mengze Zhang





Bodenbelag: Als Gestaltungsraster für die farbigen Eingriffe werden die überwiegend quadratischen Plattenformate der Gehwege genutzt. Das schwarz-weiße Farbkonzept bietet unendliche Möglichkeiten der grafischen Umsetzung. Ein pädagogischer Ansatz wäre beispielsweise, mithilfe der Schwarz-weiß-Grafiken spielerisch die Grundlagen der Gestaltungslehre zu vermitteln.

oben links: Gestaltungsvarianten mit geometrischen Grundformen, hier anhand von Dreiecken
 oben rechts: Vereinfachte Darstellung der Grundlagen der Gestaltungslehre in Schwarz und Weiß. Die Darstellungen können als Lernmodul auf den Wegen eingesetzt werden und zugleich als Leitsystem dienen.
 Fotos: Wenjing Wang / Mengze Zhang



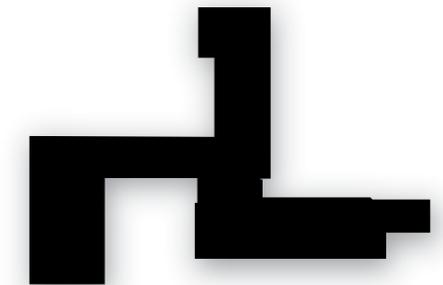
Der Stadtpark soll im Bereich der Passage zwischen Bahnhof und neuem *Bauhaus Museum* eine starke architektonische Prägung im Bauhaus-Stil erhalten. Ziel ist es, einen Spielort zu schaffen, der einerseits Orientierung gibt und andererseits selbst zum Objekt wird. Basis des Entwurfs ist der Grundriss des Bauhaus-Gebäudes, der neu interpretiert wird und auf klaren geometrischen Grundformen beruht: Quadrat, Dreieck und Kreis. Anhand der drei Grundfarben Blau, Rot und Gelb sowie zusätzlich Grau und Weiß werden zudem die unterschiedlichen Spielbereiche beziehungsweise räumlichen Situationen in ihrer Struktur und Atmosphäre geprägt. Sie sollen ähnlich wie Klänge und Gerüche die Passanten assoziativ ansprechen und zum Verweilen auffordern.

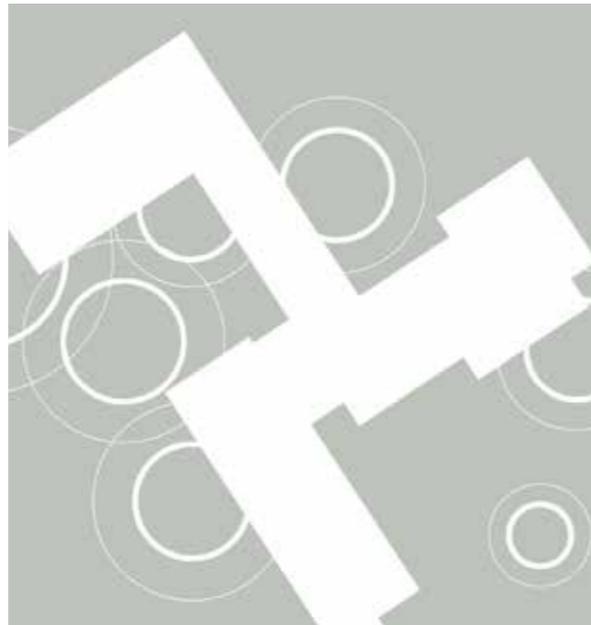
Das Spielfeld gewinnt so einen tief greifenden Einfluss auf die Raumstimmung und erzeugt eine dramatische Spannung. Einzelne Elemente des Spielfelds werden gezielt durch die Materialfarbe charakterisiert. Erschlossen werden kann das Spielfeld über fünf unterschiedliche Zugänge, die jeweils zum Bauhaus oder zum *Bauhaus Museum* führen. Dabei entstehen freie und überdachte Höfe, die in der Ebene verspringen. Die charakteristischen Farben werden wie folgt unterschieden:

- Grau: Informationsbereiche für Touristen,
- Blau: Spielbereiche für Kinder,
- Gelb: Aufenthaltsbereiche für Jugendliche,
- Rot: barrierefreie Bereiche,
- Weiß: neutrale Bereiche.

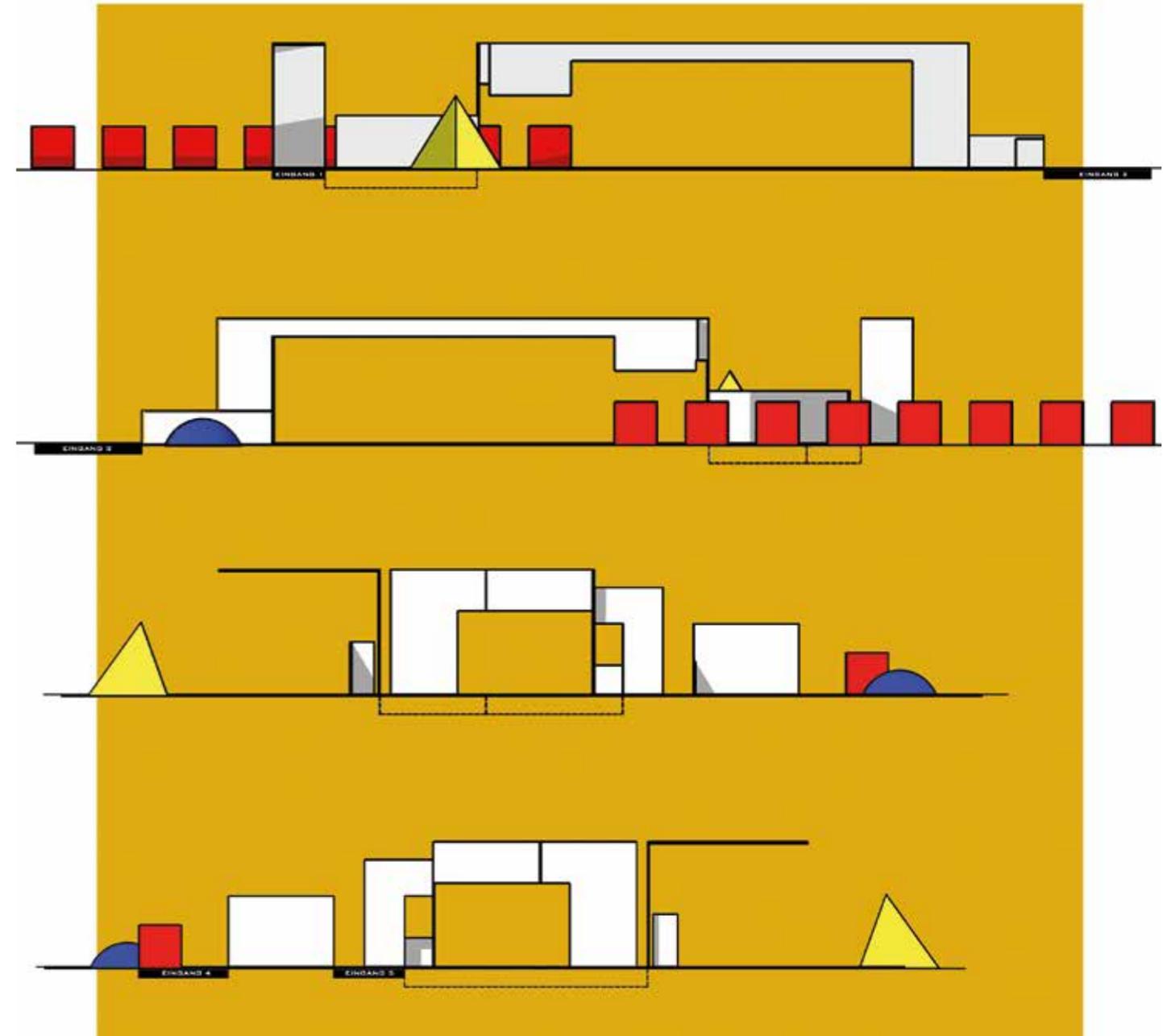
Stadtpark / Bauhaus Museum
Gropius im Stadtpark
Ein architektonischer Fußabdruck

Xueqi Teng, Yang Xu

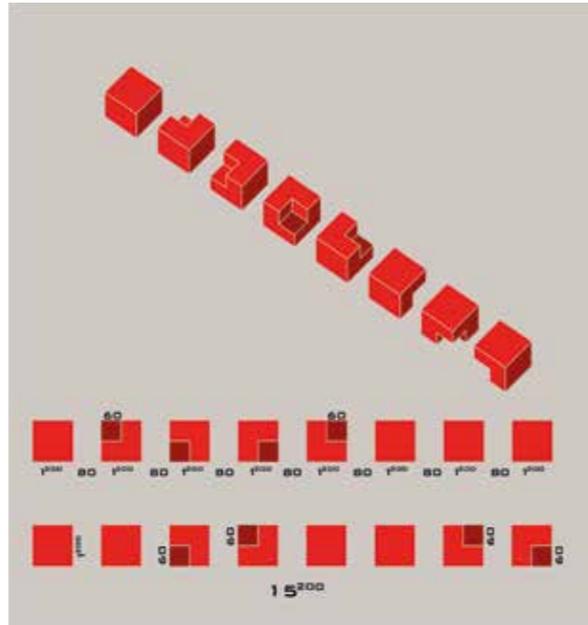
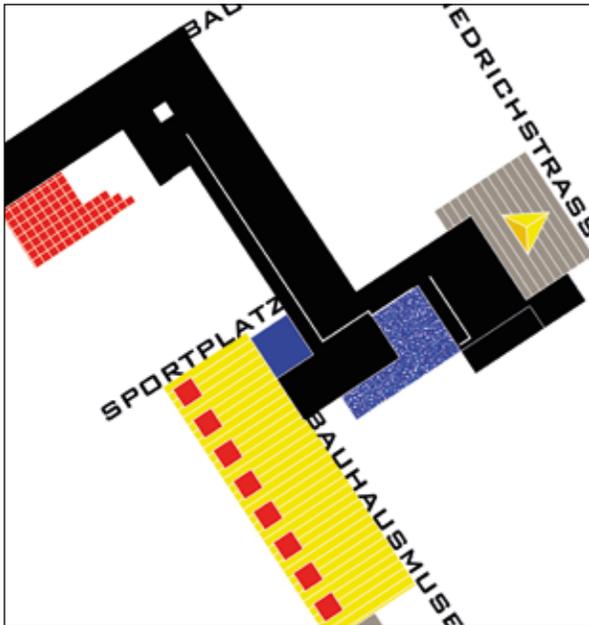
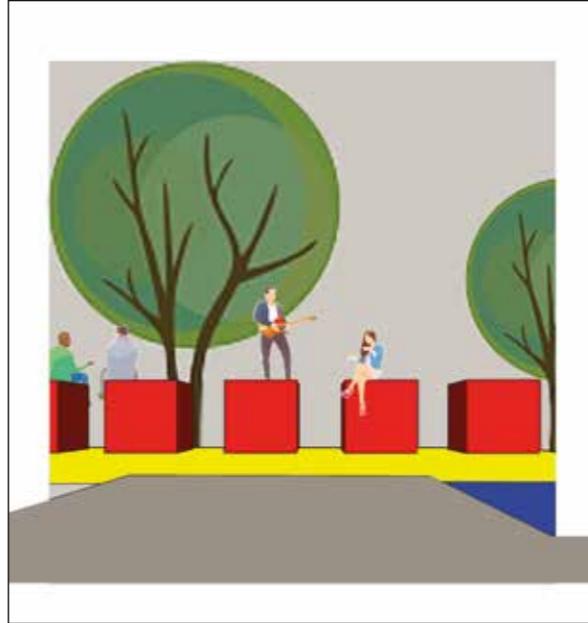
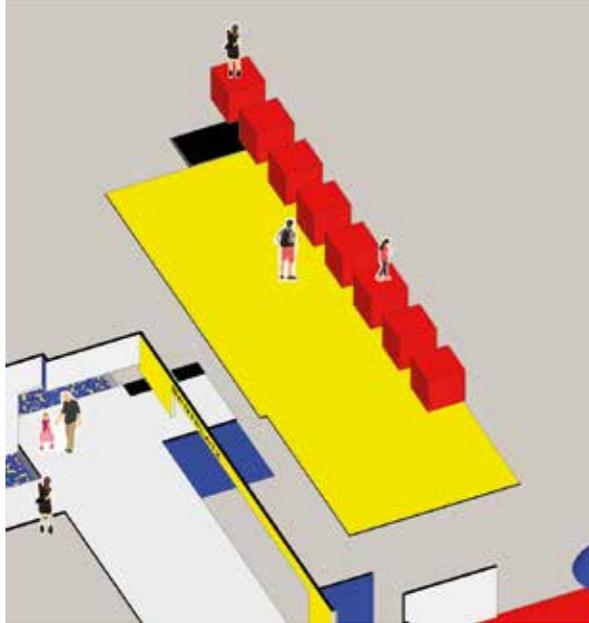




Studien und Modelle



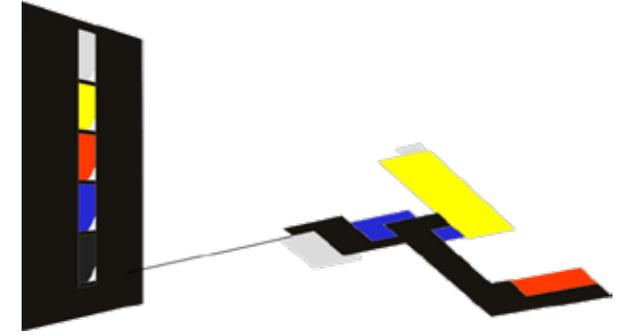
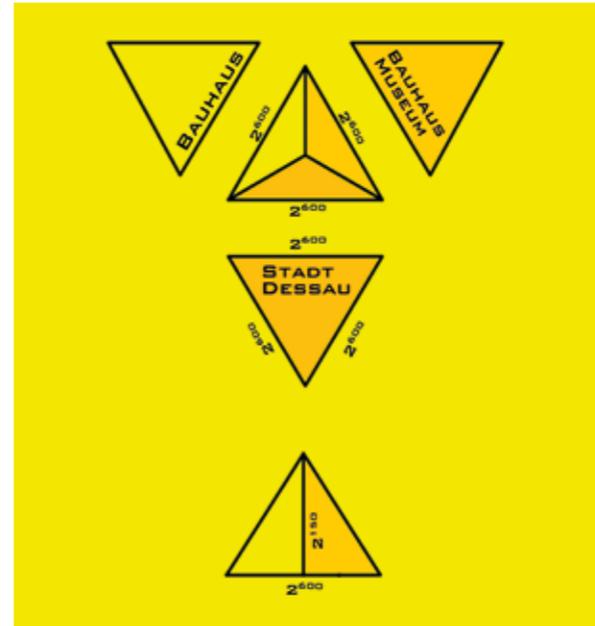
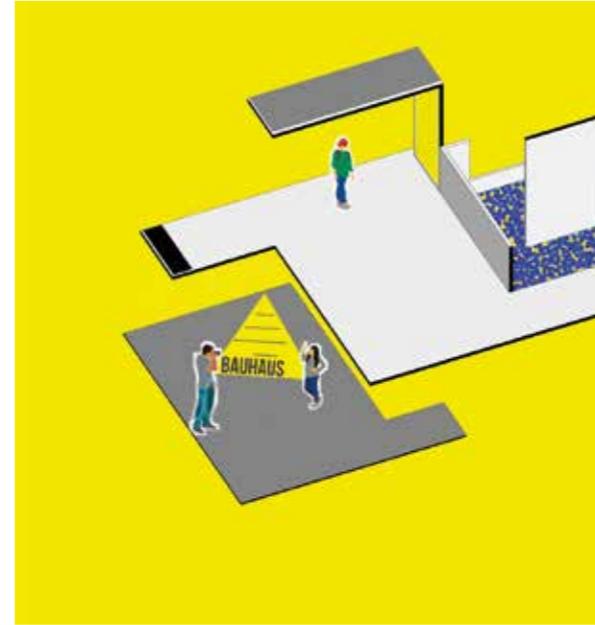
Ansichten



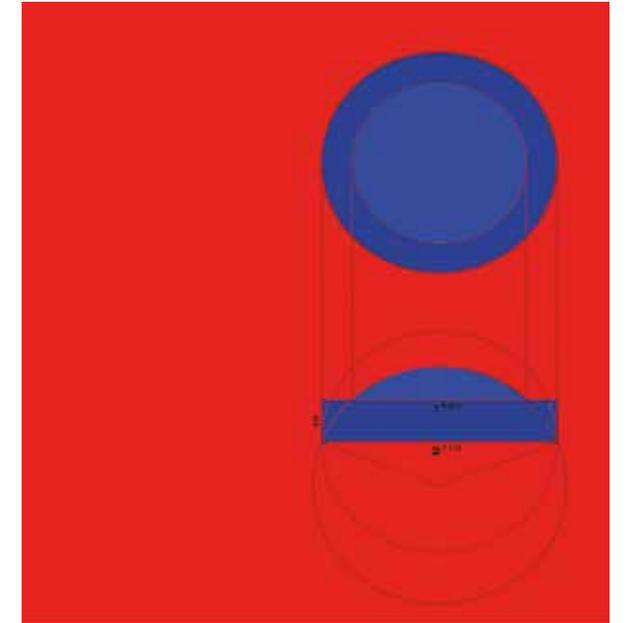
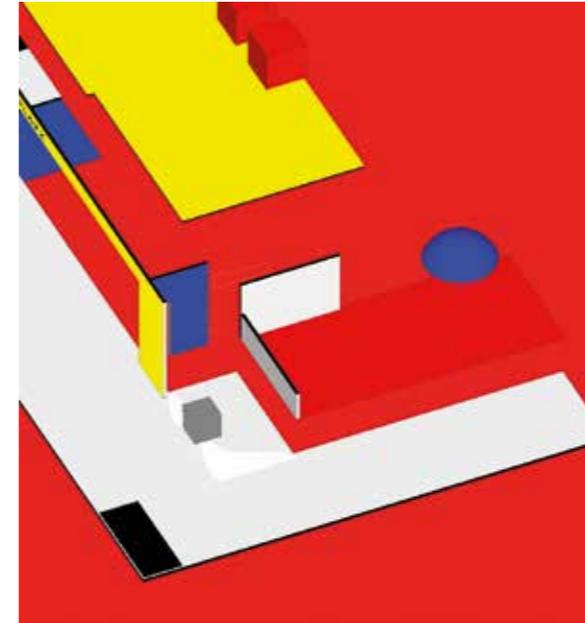
Die als Sitz- und Spielflächen dienenden roten Kuben bilden durch ihre Fernwirkung eine markante Silhouette.



Unterschiedlich hohe Trennwände bieten Kindern Schutz beim Spielen und sind gleichzeitig eine gute Versteckmöglichkeit.

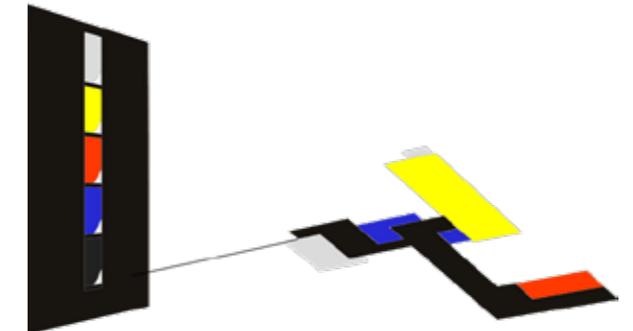


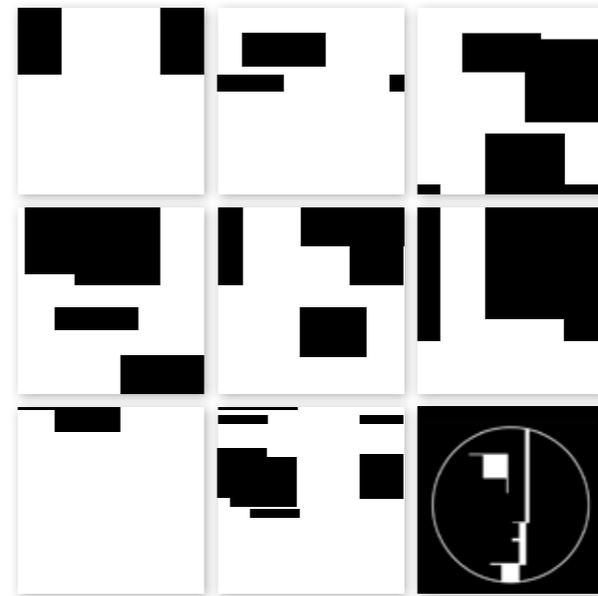
Auf den grauen Ebenen sind Pyramiden angeordnet, die als Leit- und Orientierungssystem sowie als interaktive Informationstafeln für Touristen fungieren.



Für ältere Menschen gibt es ruhige, geschützte barrierefreie Bereiche. Hier kann Schach gespielt, gelesen oder einfach nur geplaudert werden.

rechts: Kennzeichnung der unterschiedlichen Zonierungen anhand eines Farbcodes



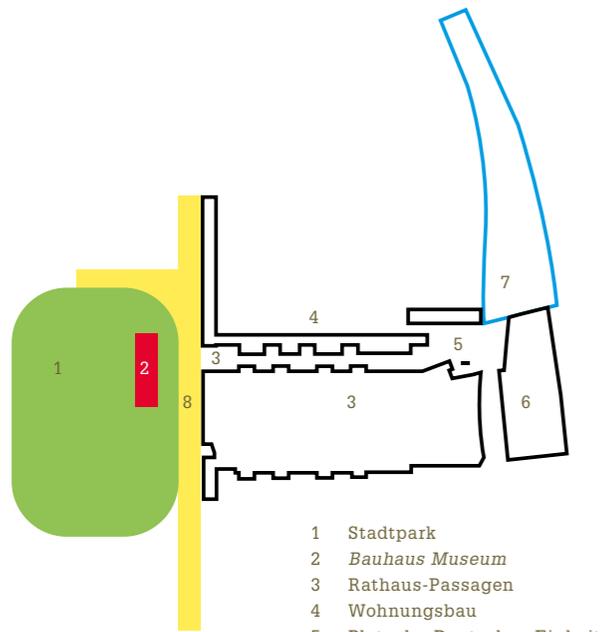


Wie entstehen Wege in der Stadt und wie kann die Attraktivität einer Passage gesteigert werden? Die zwischen dem neuen *Bauhaus Museum* und dem Rathaus verlaufende Ratspassage war Schwerpunkt dieser Überlegungen. Untersucht wurde in einem ersten Schritt, ob die Passage eine eindeutige Richtung hat und wie unterschiedlich Hin- und Rückweg erlebt werden, denn sie sind den Orten untergeordnet, die sie verbinden. Die Ratspassage verläuft zwischen dominanten Häuserfronten entlang eines lang gestreckten Plattenbaus und eines Einkaufszentrums. Auftakt beziehungsweise Endpunkt sind das neue

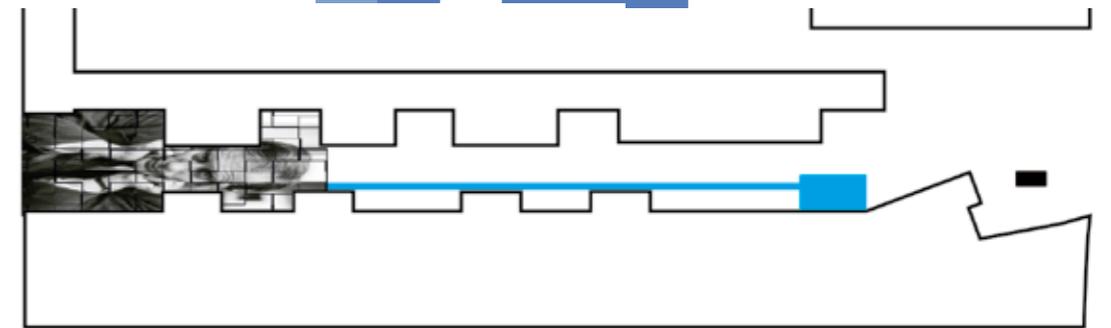
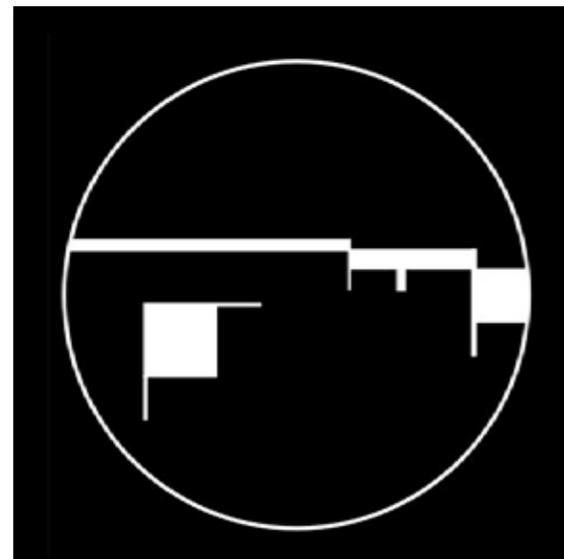
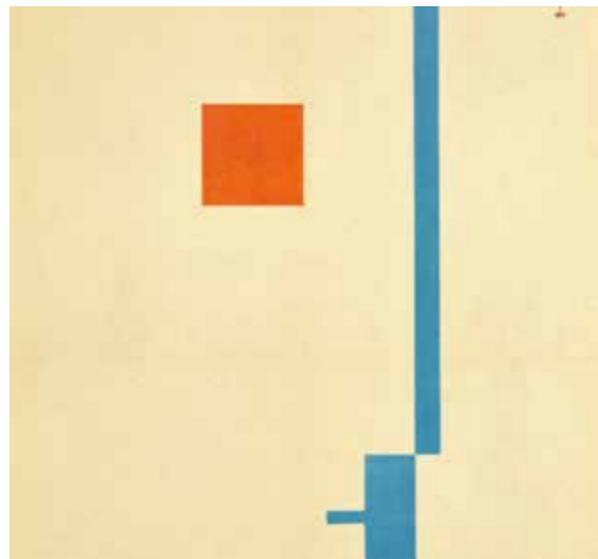
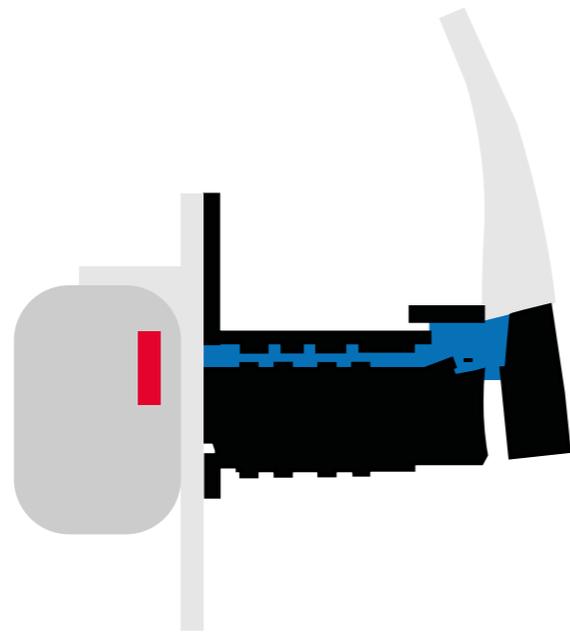
Bauhaus Museum und das Rathaus. Es begegnen sich also das historische Herzstück der Stadt Dessau und die moderne Interpretation des Bauhauses. Ziel des Entwurfs war die Aufwertung dieses Weges. Dies soll erreicht werden durch eine Führung und Rhythmisierung des Raums mithilfe von Blickzielen, die ansprechende Führungselemente hervorbringen, wie etwa Wegbahnen. Unterstützt wird dies durch Materialien, die insbesondere im Bodenbelag dem Gehen oder Fahren unterschiedliche Qualitäten verleihen. Idee war es, die Passage mittels eines Spiels von Weite in Form von Pixeln zu beleben.

Ratsgasse Unscharfe Weite

Huang Liping, Ma Ruibang

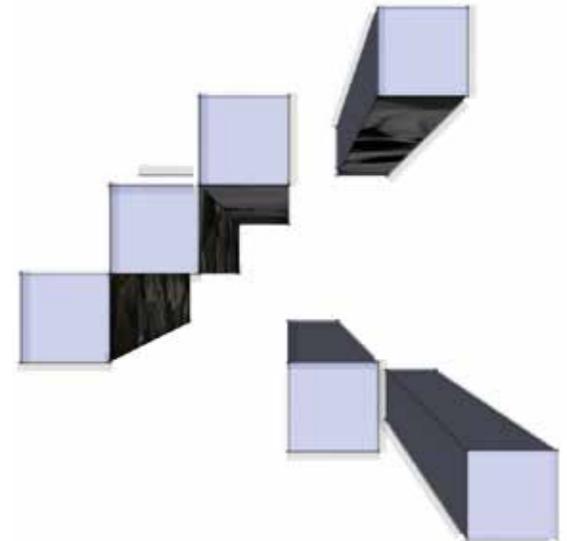
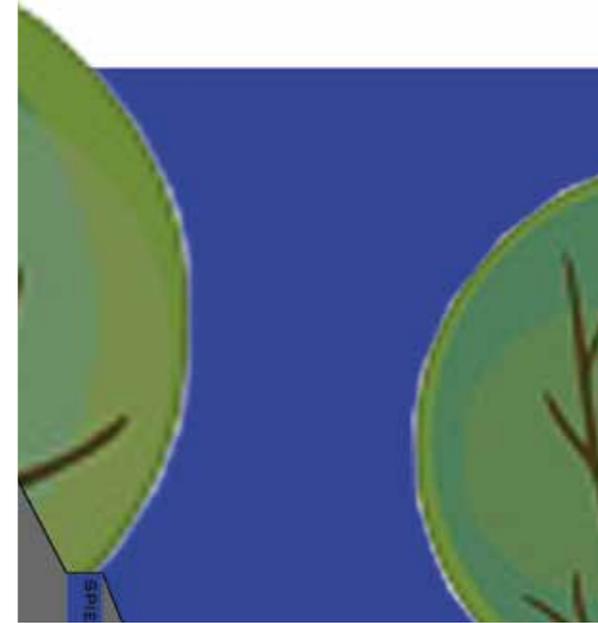


- 1 Stadtpark
- 2 *Bauhaus Museum*
- 3 Rathaus-Passagen
- 4 Wohnungsbau
- 5 Platz der Deutschen Einheit
- 6 Rathaus
- 7 Zerbster Straße mit Platz
- 8 Kavaliertstraße



Die Passage wird durch unterschiedliche Pixelmotive gestaltet, die dem Ort eine eindeutige Richtung vorgeben und nur von bestimmten Punkten aus im Ganzen erfassbar sind.

links: Bauhaus-Logo von Oskar Schlemmer, 1922



Entlang der Passage stehen derzeit Betonscheiben, die mit Bauhaus-Bildmotiven neu gestaltet werden.

Anhang



Literatur

Denis Bablet / Marie-Louise Bablet:
Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller –
Raum – Licht, Ausstellungskatalog der
Kulturstiftung Pro Helvetica, Zürich 1982

Richard Beacham: Adolphe Appia.
Artist and Visionary of the Modern
Theatre, Boston 1994

Claudia Brieske / Elvira Hufschmid /
Jaqueline Krickl, Peter Müller: Kunst-
raum Avus, Leipzig 2013

Jörg Burger: Bürger, schaut auf diese
Städte!, in: DIE ZEIT vom 8. Mai 2003

Auguste Choisy: Histoire de l'Architecture,
Paris 1954

Richard Etlin: Frank Lloyd Wright
and Le Corbusier: The Romantic Legacy,
Manchester 1994

William Forsythe: The Fact of Matter,
Bielefeld 2016

William Forsythe: Choreographic Objects,
unter www.williamforsythe.com

Gernot Giertz: Kultus ohne Götter.
Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe
Appia, München 1975

Giuliano Gresleri: Le Corbusier. Reise
nach dem Orient. Unveröffentlichte Briefe
und z. T. noch nicht veröffentlichte Texte
und Fotografien von Édouard Jeanneret,
Venedig / Paris 1984

Alban Janson / Florian Tigges: Grund-
begriffe der Architektur. Das Vokabular
räumlicher Situationen, Basel 2013

Jürgen Joedicke: Architekturgeschichte
des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur
Gegenwart, Stuttgart / Zürich 1990

Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Ele-
mente einer Synthese, Frauenfeld 1968

Le Corbusier: An die Studenten.
Die »Charte d'Athènes« (1942),
Hamburg 1962

Le Corbusier: 1922. Ausblick auf eine
Architektur, Bauwelt Fundamente Bd. 2,
Berlin 1969

Natascha Meuser: Architekturführer
Campus Dessau, Dessau 2016

Hanno Rauterberg: Die Zukunft ist jetzt,
in: DIE ZEIT vom 27. Dezember 2016

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96057-046-2 (Print)
ISBN 978-3-96057-047-9 (Online)

© 2018 Hochschule Anhalt
Dessau Fachbereich Architektur,
Facility Management und Geoinformation
Postanschrift: Postfach 2215,
06818 Dessau-Roßlau
Hausanschrift: Bauhausstraße 5,
06846 Dessau-Roßlau
www.afg.hs-anhalt.de

Dieses Werk ist im Rahmen einer Lehrveranstaltung an der Hochschule Anhalt entstanden. Die Vervielfältigung und Nutzung der Inhalte für nichtkommerzielle Projekte ist bei Angabe der Quelle erlaubt. Die Nennung der Quellen und Urheber erfolgt nach bestem Wissen und Gewissen.

Leitung

Prof. Dr. Natascha Meuser

Redaktion

Philipp Peter Kurt Ullrich

Korrektorat

Uta Keil

Gestaltung

Masako Tomokiyo

Druck

ZeitDruck, Berlin



Hochschule Anhalt

Anhalt University of Applied Sciences