

Chris Dähne

Wege, Straßen und Gebäude. Raum als bewegte Konstruktion.

Einer Raumsequenz gleicht Walter Gropius' Vorstellung von der Gestaltung neuer Bauwerke. Ausgehend von der Beschäftigung mit den optischen Sinneseindrücken – in Zusammenhang mit den Erfahrungen von Form, Raum und Farbe – weist Gropius den entwerfenden Architekten darauf hin, „daß der Beobachter sein Werk aus wechselnder Distanz betrachten wird. [...]“¹ Die visuelle Wahrnehmung von Raum und Zeit in der flanierenden oder fahrenden Bewegung lässt Gropius Kriterien für die neue Raumgestaltung formulieren, bei der

aus der Ferne [...] die Silhouette des Bauwerks ganz einfach sein [sollte], so daß sie mit einem Blick wie ein Symbol von jedem, auch dem primitivsten Beobachter, erfasst werden kann, auch selbst wenn er schnell im Auto daran vorbeifährt. Wenn wir näherkommen, unterscheiden wir heraus-tretende und zurückweichende Bauteile und Einschnitte, deren Schatten das Verständnis des Maßstabs für diesen neuen Abstand vermitteln. Und wenn wir schließlich dicht davorstehen und nicht länger das ganze Gebäude überblicken können, muss das Auge von neuen Überraschungen angezogen werden, in der Form kunstvoller Oberflächenbehandlung.²

Die Bewegung im Raum baut durch Distanz und Nähe Maßstabsveränderungen auf, die Gropius' Gebäude als bildhaftes Zeichen oder als plastisches Objekt erlebbar werden lassen. Different sind die Wirkung von Raum und seiner Wahrnehmung, die in eine ihr entsprechende Raumgestaltung überführt werden soll. Gropius fragt sich in dem hier zitierten Aufsatz *Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?* (1947), ob dieserart gestalteter Raum Resultat sicheren Instinktes oder erfahrenen Wissens sei.

¹ Gropius, Walter: Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung? (zuerst: Design topics. In: Magazine of art 40, 1947, 298-304). In: Architektur. Wege zu einer optischen Kultur. Frankfurt a. M. 1956 (engl. Original: Scope of total architecture. London 1955), 26-39, 34.

² Gropius 1956, 34 (wie Anm. 1).

In dem von ihm gewünschten optischen „Schlüssel“ zur Raumgestaltung fließt das Wissen der „Bewegung im Raum, oder die Illusion einer Bewegung im Raum“, die laut Gropius zu einem „starken Wirkungsfaktor in den Werken moderner Baukunst, Bildhauerei und Malerei geworden [ist]“, ein.³ Gerade das Aufkommen motorisierter Verkehrsmittel verändert die Wahrnehmung von Raum, seine Zusammenhänge und Vorstellungen betreffend, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Diskussion seiner künstlerischen Gestaltung auslöst. Nahezu filmische Eindrücke produziert die neue Raumerfahrung, welche die Baukunst in Bewegtbildern und Begriffen der Kinematografie zu fassen versucht.⁴ Kinematische Effekte und Eindrücke von Ruhe und Bewegung, Zusammenfügung und Teilung, Gliederung und Komposition fließen daher in den Entwurf von Architektur und Städtebau ein.

Folgende Ausführungen möchten die Interdependenz von Raum- und Filmkunst aufzeigen und der Frage nachgehen, wie daraus neue Raumkonzepte entstehen. Der Film nimmt zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einfluss auf die Wahrnehmung urbanen Raums und Architektur, die wiederum zu experimentellen Entwürfen und theoretischen Positionen anregt. Denn Film, so formuliert es Giuliana Bruno, ist ein „Produkt der Moderne, der Ära der Metropole“.⁵ Mit der zeitgleichen Entstehung von Film und moderner Großstadt geht eine beidseitige Verschränkung von wahrnehmungsleitenden Motiven der Stadt, ihren Modernisierungen etwa in Form architektonischer Bauwerke und städtebaulicher Infrastrukturen, mit den Techniken der Kinematographie einher. Denn Licht, Bewegung, respektive Rhythmus und Montage sind die Gestaltungsprinzipien des Films, die schließlich auch zu Kennzeichen der Großstadt werden. Das Licht in Gestalt der Lichtreklamen an den Gebäuden und die dynamisch-rhythmischen Bewegungen von Stadt- und Straßenbahnen sowie Automobilen auf den unter- und oberirdisch verlaufenden Verkehrsnetzen sind genau die städtebaulich-technischen Elemente, mit denen die schnelllebig-moderne Großstadt erbaut und abgebildet wird. Ihre Wahrnehmung gleicht dem kinematographischen Verfahren der Montage, in der – so empfindet der US-amerikanische Dichter Ezra Pound die Großstadt Paris im Jahre 1922 – „the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic“.⁶

Diese Erfahrung stellt der Bauhauskünstler László Moholy-Nagy als collagierte *Dynamik der Groß-Stadt* (1921-22) dar. Im Wechsel von Text, Grafik und Fotografie fertigt er eine – so lautet der Titel weiter – „Skizze zu einem Filmmanuskript“ an, die sich als bewegliche Notation großstädtisch-moderner Umgebung mit den sie prägenden Gleisanlagen und -signalen, Gebäudefassaden und Lichtreklamen lesen lässt. Die Strukturen aus Architektur und Städtebau werden durch das sich wiederholende Wort „Tempo“ zusammengefügt. Was Nagy mittels grafischer Bilder und

³ Gropius 1956, 39 (wie Anm. 1).

⁴ Vgl. Krausse, Joachim: Raum aus Zeit – Architektur aus der Bewegung. In: Arch+ 32, 1999, 148, 22-29.

⁵ Bruno, Guiliana: Bildwissenschaft. Spatial Turns in vier Einstellungen. In: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Hg. von Jörg Döring / Tristan Thielmann. Bielefeld 2008, 71-75, 72.

⁶ T. S. Eliot: The waste land. Hg. von Helen Williams. London 1974 (zuerst: 1922), 15. Von 1920 bis 1925 lebte Ezra Pound in Paris. Ob sich die Aussage aus dem Jahr 1922 konkret auf Paris oder allgemein auf das Wesen der modernen Großstädte bezieht, lässt sich nicht eindeutig erschließen.

dem Wort Tempo zu initiieren versucht, ist die Imagination einer Raumsequenz, welche im Film durch die kontinuierliche Bewegung der Kamera, der Fahrt oder dem Schwenk, entsteht. Mittels der Filmkamera, so soll es das erste Beispiel zeigen, werden die neuen Räume der Großstadt für ihre Bewohner überhaupt sichtbar und erlebbar sowie zum Lehrinstrument ihrer selbst.

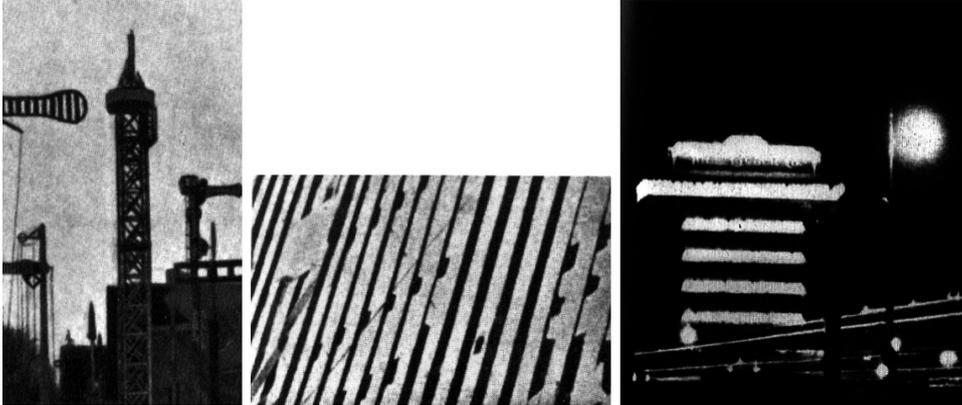


Abb. 1: Grafisch anmutende Elemente aus: Moholy-Nagy, László: *Dynamik der Großstadt*. Skizze zu einem Filmmanuskript. In: *MA 9*, 1924, 8-9, 122, 123, 127. Collage: Chris Dähne.

Raumprojektionen

Die zentrale Ordinate, um die herum sich im Film von Paul Strand und Charles Sheeler *Manhatta* (1921) der Bildraum aufbaut, ist das Equitable-Gebäude am Broadway in New York. In der räumlichen Umgebung des 40-stöckigen und 166 Meter hohen Bauwerks befinden sich die Schauplätze der Trinity-Church und die Hochhäuser des Banken- und Geschäftsviertels im Stadtteil Manhattan.⁷ Beeindruckt von der gigantischen Gebäudehöhe erfasst die Filmkamera die Oberfläche des Hochhauses im Schwenk, tastet die Vertikalität von unten nach oben ab, um seine gigantische Dimension aus einer Perspektive zu zeigen, aus der es der Fußgänger nie erlebt. Erst der kinematographische Apparat präsentiert und erklärt den sich schnell verändernden, hochgradig technisch und großstädtisch geprägten Raum mit einer ästhetischen Wahrnehmung, die von ihm selbst ausgeht. Die modernen, scharfkantigen Körper der Hochhäuser geben eine bestimmte Betrachtung vor, die als geometrische Aufnahmen extremer Perspektiven und Blickwinkel wahrgenommen werden.

⁷ Hochhäuser der American Surety Company, Bankers Trust Company oder auch Morgan Guarantee Trust Company.



Abb. 2: Paul Strand / Charles Sheeler *Manhatta* (1921): Equitable-Gebäude am Broadway in New York. Filmstill.

Die Bewegung der Kamera im Film erzeugt eine zeitliche Abfolge von Eindrücken, mit der sich das Hochhaus im Film quasi erbaut. Es entsteht ein von der Filmkamera produzierter beweglicher Raum, wohingegen der Blick des Betrachters durch die Kamera gebunden ist.⁸ An die Stelle der körperlichen Bewegung tritt im Film die Bewegung der Kamera.

Bei dieser spezifischen Wahrnehmung filmischen Raums treten Aspekte und Erkenntnisse zutage, die auch die architektonische Lehre hinsichtlich der Vermittlung von Konzepten von Raum inspirieren. So regt der Architekt Hermann Wilhelm Jost in seinem Artikel *Kino und Architektur*,⁹ der in der Zeitschrift *Der Städtebau* 1916 publiziert wird, an, mittels des Films vom gebauten Stadtraum zu lernen. War der Stadtraum bislang durch die Fotografie als statisches Motiv auf Postkarten zu betrachten, erlaubt es nun der Film, durch die beliebigen Wechsel der Aufnahmestandpunkte und durch die Verdichtung der realen Zeit, einen über die Wirklichkeit hinausgehenden ganzheitlichen und zugleich detaillierten Eindruck zu vermitteln.¹⁰ Würden in architektonischen Lehrvorträgen anstelle starrer Projektionsbilder bewegliche kinematographische Aufnahmen vorgeführt werden, wäre dies für Herman Sörgel eine deutliche Verbesserung.

⁸ Vgl. Sörgel, Herman: *Architekturästhetik*. Berlin 1998 (zuerst: *Architektur-Ästhetik. Theorie der Baukunst*. München 1921), 330.

⁹ Jost, H.W.: *Kino und Architektur: Eine Anregung*. In: *Der Städtebau* 13, 1916, 8/9, 91.

¹⁰ Janser, Andres: *Der elektrische Schatten der Stadt*. In: *Thesis* 49, 2003, 4, 189-194, 189.

„Die Kinematographie [kann] den Raum von einem festen Standpunkt aus gleichsam optisch abtasten [...]“ und dadurch „die allseitig räumliche Vorstellung stark unterstützen“.¹¹ Aus diesem Grund wird der Film als Lehrmittel für Gebrauch und Entwicklung der Architektur erachtet. Jost merkt an, dass sich mit dem neuen Medium Bauwerke nicht nur zeiteffektiv und „wahrheitsgetreu“, sondern zudem noch bequem „vom Sessel aus“¹² studieren lassen; Raum erschließt sich also nicht nur durch die aktive Eigenbewegung des Betrachters, sondern auch passiv durch den Film. Denn ebenso wie die Bewegung durch einen physischen Raum eine optisch gereichte Bildfolge produziert, erdenkt der Zuschauer diese, indem er dem Kamerablick und seiner geistigen Vorstellung folgt. Bei beiden, der filmischen Rezeption und der Wahrnehmung von Gebäuden, führt die Bewegung zu einer in der Zeit montierten Raumfolge. Sie löst eine „Dynamisierung des Raumes“ und eine entsprechende „Verräumlichung der Zeit“¹³ aus, betont Erwin Panofsky im Aufsatz *Stil und Medium im Film*. Beim Vorgang des Film-Sehens verfolgt der Zuschauer das Kamera-Auge und demzufolge auch den vor ihm erscheinenden Raum. „Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an [...]“¹⁴ Im Fluss der filmischen Bewegung konstruiert sich Raum als dynamisch-veränderliches Gebilde.

Raumkonstruktionen

Ähnliche Überlegungen führen vermutlich Sergej Ėjzenštejn, der sein Studium der Architektur zugunsten des Films abbricht, zu seinen Thesen, die er im Aufsatz *Montage und Architektur* (1937-1940) darlegt.¹⁵ Mit seiner Behauptung, die Architektur sei der Vorläufer des Films, nimmt er Bezug auf die von dem Ingenieur und Architekturhistoriker Auguste Choisy erstellte Analyse der Akropolis in Athen¹⁶ und erkennt zwei *Pfade* des räumlichen Sehens: den filmischen, bei dem der Zuschauer die Bewegung imaginär im Geiste einer linearen Objektreihe verfolgt – und den architektonischen, der sich durch die körperliche Bewegung optisch erfassen lässt. Mit den Augen eines Regisseurs liest Ėjzenštejn Choisis Abhandlung über die Akropolis und kommt zu dem Schluss, dass der filmische Pfad die moderne Version einer architektonischen Abfolge ist. Der Film erlaube mittels einer bewegten Perspektive eine fiktive Durchquerung.

¹¹ Sörgel 1998, 329 (wie Anm. 8).

¹² Jost 1916, 91 (wie Anm. 9).

¹³ Panofsky, Erwin: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt a. M. 1999 (engl. Original: *Style and medium in the motion pictures*. In: *Critique. A review of contemporary art* 1, 1947, 3, 5-28), 25.

¹⁴ Panofsky 1999, 25 (wie Anm. 13).

¹⁵ Vgl. Ėjzenštejn, Sergei: *Montage and architecture*. Introduction by Yve-Alain Bois. In: *Assemblage* 12, 1989 (zuerst: 1937-1940), 10, 110-132. Übersetzung in: *Archithese* 22, 1992, 5, 16-20.

¹⁶ Beiden, Ėjzenštejn als auch Le Corbusier, dient die Lektüre von Auguste Choisy *Histoire de l'architecture* (1899) als Anregung zu ihren Betrachtungen.



Abb. 3.1: Choisy, Akropolis von Athen und **Abb. 3.2:** Ėjzenštejn, Akropolis von Athen, Zeichnungen. In: Ėjzenštejn, Sergei: *Montage and architecture*. In: *Assemblage 12*, 1989 (zuerst: 1937-40), 10, 118-120.

Der Architekt Le Corbusier, so scheint es, nutzt dieses Wissen, um Bauwerke mittels eines sogenannten architektonischen Pfades zu entwerfen. Der auf den Betrachter ausgerichtete Weg durch den gebauten Raum ist ein zentrales Element seiner architektonischen und städtebaulichen Entwürfe. Bei der „promenade architecturale“¹⁷ bieten sich aufgrund der Anordnung der Räume unerwartete und überraschende aufeinander folgende Sichten, die wie eine Bildabfolge beim schrittweisen Durchwandern wahrgenommen werden. Der Pfad definiert das Erleben von Raum aufgrund von Bewegungsabläufen bzw. anders formuliert: Die Architektur bildet den Raum von Bewegungsabläufen. In seinem Aufsatz *Die Architektur* (1942) beschreibt Le Corbusier in Punkt vier:

Die Architektur wird ‚durchwandert, durchschritten‘. [...] Unser Mensch besitzt [...] vorn zwei Augen, die 1,60 m über dem Erdboden sitzen und nach vorn blicken. [...] Ausgestattet mit seinen zwei Augen, vor sich blickend, geht unser Mensch, bewegt er sich vorwärts, handelt, geht seiner Beschäftigung nach und registriert auf seinen Wegen 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.¹⁸

¹⁷ Die „promenade architecturale“ verfasst Le Corbusier 1923 in *Vers une architecture*. In: *Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur*. Gütersloh 1969 (zuerst: 1922), 47; sie ist mit dem architektonischen Pfad Ėjzenštejns identisch. Le Corbusier übernimmt Choisy's Analyse der Akropolis zur Veranschaulichung der quasi-filmischen Komposition des Ortes. Vgl. Neumann, Dietrich (Hg.): *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*. München 1996, 22.

¹⁸ Le Corbusier: *An die Studenten. Die ‚Charte d’Athènes‘*. Reinbek b. Hamburg 1962 (zuerst: 1942), 29.

Mit Treppen und Rampen gestaltet Le Corbusier eine sequentiell erlebbare Architektur, bei deren Durchwanderung sich fließende Räume in einer gelenkten Bewegung erschließen und zu Aussichtspunkten führen. Le Corbusier greift in die Abfolge von Räumen dergestalt ein, dass sie als ein szenografisches Erleben von Raum bezeichnet werden kann. Er führt dies selbst in dem von ihm und Pierre Chenal in den Jahren 1930-31 produzierten Film *L'Architecture d'aujourd'hui*, vor.¹⁹

Ein Automobil fährt bis an die 1927 von Le Corbusier erbaute Villa Stein in Garches vor und stoppt am weit auskragenden Vordach des Dienstboteneinganges. Der Fahrer, Le Corbusier, verlässt den Wagen und betritt das Gebäude. Nachdem ein Keraschwenk die zum Garten gewandte Fassade in ihrer Breite und Höhe abgetastet hat, ist der lang geschwungene Plattenweg des parkähnlichen Gartens in der Aufsicht zu sehen. Die Kamera fährt die im Garten beginnende *promenade architecturale* aus der Vogelperspektive nach: Der Pfad führt über eine Treppe zur Terrasse der ersten Etage, auf der ein Kind im Tretauto sitzend sich fahrend bewegt. Wie beim Treppensteigen lenkt die Kamera einige Sequenzen später den Blick aus der Untersicht auf die Wendeltreppe und vollführt eine schraubenartige Bewegung. Darauf folgend ist Le Corbusier selbst beim Betreten des Sonnendecks der Villa zu sehen. Es sind die, so schreibt Helmut Weihsmann, entfesselten Bewegungen einer Handkamera, welche die internen „Verkehrswege“ von Le Corbusiers Bauten verfolgen.²⁰ In einer weiteren Sequenz wird die Villa Savoye (1929-31) in Poissy, die auf Stützen zu schweben scheint, aus der Totalen vorgestellt. Der Fokus wird hier auf das den Bau prägende Motiv des Fensterbandes gerichtet. Ein horizontaler Keraschwenk stellt den Innenraum der ersten Etage vor, dessen zentraler Wohnbereich von der Dachterrasse und dem Blick in die Landschaft scheinbar nicht von physischen Raumgrenzen umschlossen ist. Das nächste filmische und architektonische Motiv ist die Rampe. Die Kamera zeichnet die Gestalt der zweiläufigen Rampe nach, die von der Dachterrasse auf den Dachgarten führt. Dem Erschließungsprinzip wird Nachdruck verliehen, indem die Benutzung erneut demonstriert wird: Eine Frau tritt aus dem Innenraum auf die Terrasse heraus und führt auf der Rampe eine gelenkte Bewegung durch das Haus und dessen Außenraum vor. Dadurch wird der kontinuierlichen und stufenlosen Bewegung moderner Wohnräume ein besonderer Ausdruck verliehen. Le Corbusier inszeniert im Film den vorgegebenen Weg entlang der *promenade architecturale*, in der sich Innen- und Außenraum geheimnisvoll durch ein Spiel von Licht und Schatten verschränken und ineinanderfließen. Wenige Augenblicke später ist die Rampe in der Aufsicht zu sehen. Die Kamera verfolgt die Bewegung der Frau weiter, die nun am höchsten Punkt der Villa, der Dachterrasse, angekommen ist. Von ihr aus eröffnet ein horizontaler Keraschwenk den unverbauten Blick in die Landschaft.

¹⁹ Die Beschreibung basiert auf einer Filmkopie, die dem The Museum of Modern Art, Film Library entstammt, siehe <https://www.youtube.com/watch?v=daFzqQFqe3M>, (13.05.2015). Auf den Film wird nur fragmentarisch, die eine Bewegung durch die Villen vorführenden Sequenzen, eingegangen.

²⁰ Vgl. Weihsmann, Helmut: *Cinetecture: Film, Architektur, Moderne*. Wien 1995, 125.



Abb. 4: Le Corbusier / Pierre Chenal *L'Architecture d'aujourd'hui* (1930-31): Villa Stein in Garches und Villa Savoye in Poissy. Filmstills: Collage Chris Dähne.

Abgesehen davon, dass der Film die von Le Corbusier in *Vers une architecture* (1923) beschriebenen fünf Punkte für eine neue Architektur²¹ anhand beider moderner Wohnhäuser propagiert, heben die skizzierten Bildsequenzen deutlich Le Corbusiers leitende Gedanken bei der Konzeption und Gestaltung von Raum hervor. Die Wahrnehmung von Architektur beim Fahren oder Flanieren dient ihm als Vorbild des Spazierweges, der in langsamen Kameraschwenks und schnellen Kamerafahrten um und durch das Gebäude visualisiert wird. Die Promenade leitet und lenkt den

²¹ Dazu gehören Stützen als tragende Elemente, Fensterbänder, eine freie Grundriss- und Fassadengestaltung und ein Dachgarten. Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris 1923.

Benutzer seiner Architektur, der sie in der zeitlichen und räumlichen Abfolge erlebt. Das bis vor das Haus fahrende Automobil oder, im Falle des Kindes, das durch das Haus fahrende Tretauto, definiert den Ausgangspunkt des Films und ist als zentrale Aussage zu werten: Das Automobil löst den Flaneur ab.²² Die Geschwindigkeit der Bewegung im Raum, seine Wahrnehmung und Erfahrung haben sich verändert. Von Dynamik gekennzeichnet ist die neue Architektur, was sich in ihrer äußeren Gestaltung (horizontale Fensterbänder) und den baulichen Elementen (Rampe) widerspiegelt.

Das Fahrzeug wird nicht nur zum Ausgangspunkt des Films, sondern auch zum Ausgangspunkt zeitgenössisch moderner Raumkonzepte. Beide Architekten, Gropius und Le Corbusier, stellen zwischen Verkehr und Architektur enge Bezüge her.²³ Le Corbusier fügt der Architektur ein seiner Meinung nach wichtiges Element hinzu, den Verkehr:

Alles ist Verkehr in der Architektur und im Städtebau.
Wozu dient ein Haus?
Man tritt ein,
man übt planmäßige Funktionen aus.
Arbeiterhäuser, Villen, Hotels, Völkerbundspalast, Palast des Zentrosos-
jús in Moskau, Weltstadt, Plan von Paris – überall herrscht Verkehr.²⁴

Nicht verwunderlich ist daher, dass er im *Plan des modernen Hauses* (1929) neben Prinzipien wie Komposition und Dimensionierung auch den Verkehr integriert. Der Architekt sieht Analogien in der Anordnung der Funktionselemente des Hauses (Vestibül, Empfangsräume, Aufwarteräume, etc.), die er in einem gedachten Kreislauf mit fließenden Übergängen zusammenfügt. Im Grundriss entwickelt er zeichnend eine Raumsequenz, die auf der Bewegungsvorstellung einer sie benutzenden Person basiert.

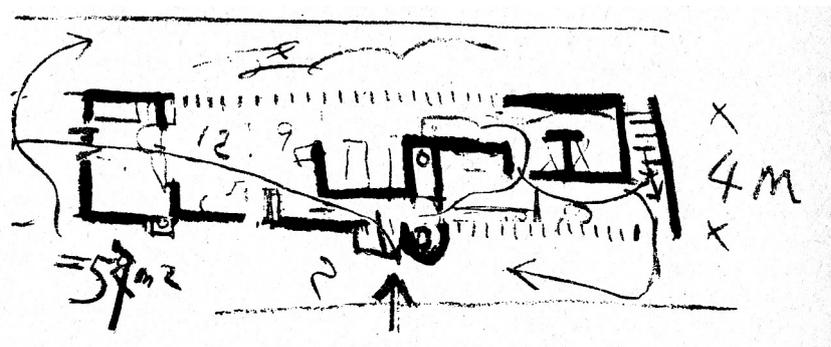


Abb. 5: Le Corbusier, Grundrisszeichnung. In: Ders.: Feststellungen zu Architektur und Städtebau. 1929. Frankfurt a. M. u. a. 1964, 123.

²² Vgl. Stauffer, Marie Theres: Poetik der Wohnmaschine. Le Corbusiers und Pierre Jeannerets Villa Savoye (1929-1931). In: Art history on the move. Hg. von Nanni Baltzer / Jacqueline Burckhardt. Berlin und Zürich 2010, 332-345.

²³ Die Fahrbewegung übte auch große Faszination auf andere Architekten wie etwa Hendrik Berlage, Adolf Loos oder Peter Behrens (*Kunst und Technik* (1910), *Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung* (1914)) aus.

²⁴ Le Corbusier: Feststellungen zu Architektur und Städtebau. 1929. Frankfurt a. M. u. a. 1964, 124.

Der Film *L'Architecture d'aujourd'hui* kann daher gleichzeitig als eine Überprüfung und Demonstration der modernen Räumlichkeiten betrachtet werden, da er auch werbewirksame Absichten für Le Corbusiers Architekturauffassung verfolgt.

Der Regisseur Ęjzenštejn und die Architekten Le Corbusier und Gropius entwickeln eine Art optisches Szenario oder auch Storyboard²⁵ auf Grundlage der physischen und visuellen Erfahrung für den Entwurf ihrer Räume. Die Bewegung durch den Raum wird von der Anordnung baulicher Elemente gelenkt, wobei eine räumliche Komposition fließender Übergänge, homogener Reihungen oder abrupter Schnitte entsteht. Architektur wird aus der Empfindung des Sichbewegen-Könnens heraus konstruiert.

Als Beispiel, das diese These bestätigt, sei das Verlagshaus des Berliner Tageblatts in Berlin genannt. Es wurde von dem Architekten Erich Mendelsohn in den Jahren 1921-23 umgebaut und von dem Regisseur Walter Ruttmann im Jahr 1927 filmisch in Szene gesetzt. Der Architekt hatte die Aufgabe, die seitlichen Gebäudeflügel des Bestandsbaues aus dem Jahr 1901-03 um zwei Geschosse zu erhöhen, die Ecken wiederherzustellen und um drei Geschosse aufzustocken. Die Gestalt des Baukörpers leitet der Architekt nicht am Inneren des Hauses ab, sondern das Gebäude nimmt laut Mendelsohn die städtebauliche Situation zum Ausgangspunkt. So wie „das Haus kein unbeteiligter Zuschauer der sausen Autos, des hin und her flutenden Verkehrs“²⁶ ist,

so wird die Straße, dem schnellen Verkehr entsprechend, zur horizontalen Leitbahn, die von Schwerpunkt zu Schwerpunkt führt; also die kommende Stadt selbst ein System von Schwerpunkten, denn sie ist, wenn man mit weitester Optik sieht, in Wahrheit das eigentliche Raumsystem.²⁷

Am sogenannten Raumsystem – dem Straßenverband und seiner Dynamik – leitet Mendelsohn die ästhetische Gestaltung der Fassade ab. Das Gebäude steht am Schnittpunkt zweier (eher zierlicher) Straßen, auf denen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermutlich sowohl motorisierte als auch Pferdewagen-Fahrzeuge verkehrten.²⁸

²⁵ Das Szenario oder Drehbuch ist ein wesentlicher Bestandteil der Architektur, mit dem Rem Koolhaas (*Delirious New York* (2006)) und auch Bernard Tschumi (*The Manhattan Transcripts* (1994)) in den 1960-80er Jahren Raumprogramme als Geschichte und Handlung entwerfen.

²⁶ Mendelsohn, Erich: Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion, Vortrag in „*Architectura et Amicitia*“, Amsterdam 1923. In: Erich Mendelsohn. Hg. von Heinrich Klotz. Braunschweig 1989 (zuerst: 1930), 22-34, 28.

²⁷ Mendelsohn 1989, 33 (wie Anm. 26).

²⁸ Vgl. Jessen, Heinrich: Dem Herrn der Horizontale. In: *Archithese* 18, 1988, 1, 77-78, 77.

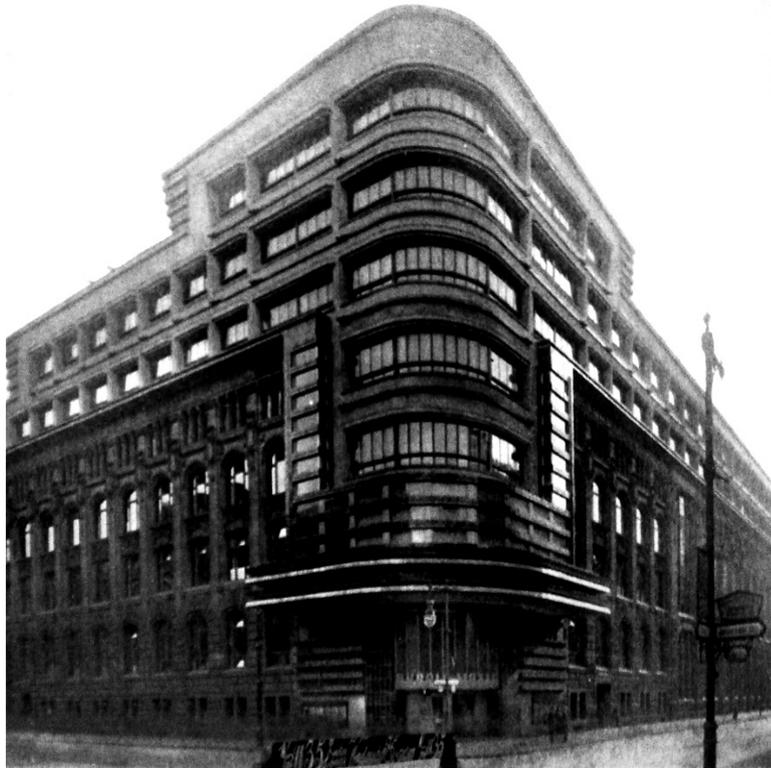


Abb. 6: Berliner Tageblatt des Verlegers Rudolf Mosse in Berlin, Fotografie. In: Engel, Helmut: Baugeschichte Berlin, Bd. 3: Moderne, Reaktion, Wiederaufbau. 1919 - 1970. Berlin 2007, 43.

Entgegen der Vertikalität der historischen Sandsteinfassade des Bestandbaus weist der Um- und Erweiterungsbau eine Horizontalität auf, die durch Fensterbänder und Putzstreifen erzeugt wird. Die Bänder und Streifen werden zum Stilelement des Neuen Bauens. Sie verleihen dem Gebäude einen dynamischen Ausdruck und nähern es damit dem modernen Zeitgeist an. Als dekorative Elemente erzeugen sie ein fließendes Linienspiel, das die abgerundete Form des an einer Straßenkreuzung befindlichen Baukörpers nachzeichnet und betont. Die Quellen, aus denen Mendelsohn seine architektonischen Ideen zieht, sind die neuen Fortbewegungsmittel wie das Automobil und der Ozeandampfer. An deren Stromlinienformen interessiert ihn das „bildsprachliche Erfassen ihrer Ausdrucksqualität“,²⁹ woraus er seinen Dynamismus der Horizontalen entwickelt. Die Horizontale taucht als (Strömungs-)Linie, später als (Fenster- und Putz-)Band auf, mit ihr strukturiert Mendelsohn den Baukörper. Die Architektur erzeugt ein Bild „gestapelte[r] Massen“, die „auf Zwischenzonen aus Licht und transparenter Kinematik zu schweben scheinen.“³⁰ In der Kinematik, der Bewegungslehre der Physik, und Einsteins Aussagen darüber, findet er Anregungen zur Gestalt sinnlich-anschaulicher Architektur. Denn Einsteins Aussage, dass Eindrücke von Ruhe und Bewegung gleichermaßen auf Bewegung aufbauen³¹, übersetzt Mendelsohn in kinematographische Effekte, die sein Bauwerk kennzeichnen; die geschichteten horizontalen Elemente erinnern bewusst an Film- und Lichtstreifen, die als solche in der Bewegung wahrnehmbar sind.

²⁹ Vgl. Krause, Joachim: Vom Einsteinturm zum Wunder von Jena. Einsteins Weltbild und die Architektur. In: Zeitmontage. Albert Einstein. Hg. von Thomas Neumann. Berlin 1989, 58-67, 66.

³⁰ Krause 1989, 66 (wie Anm. 29).

³¹ Krause 1989, 66 (wie Anm. 29).

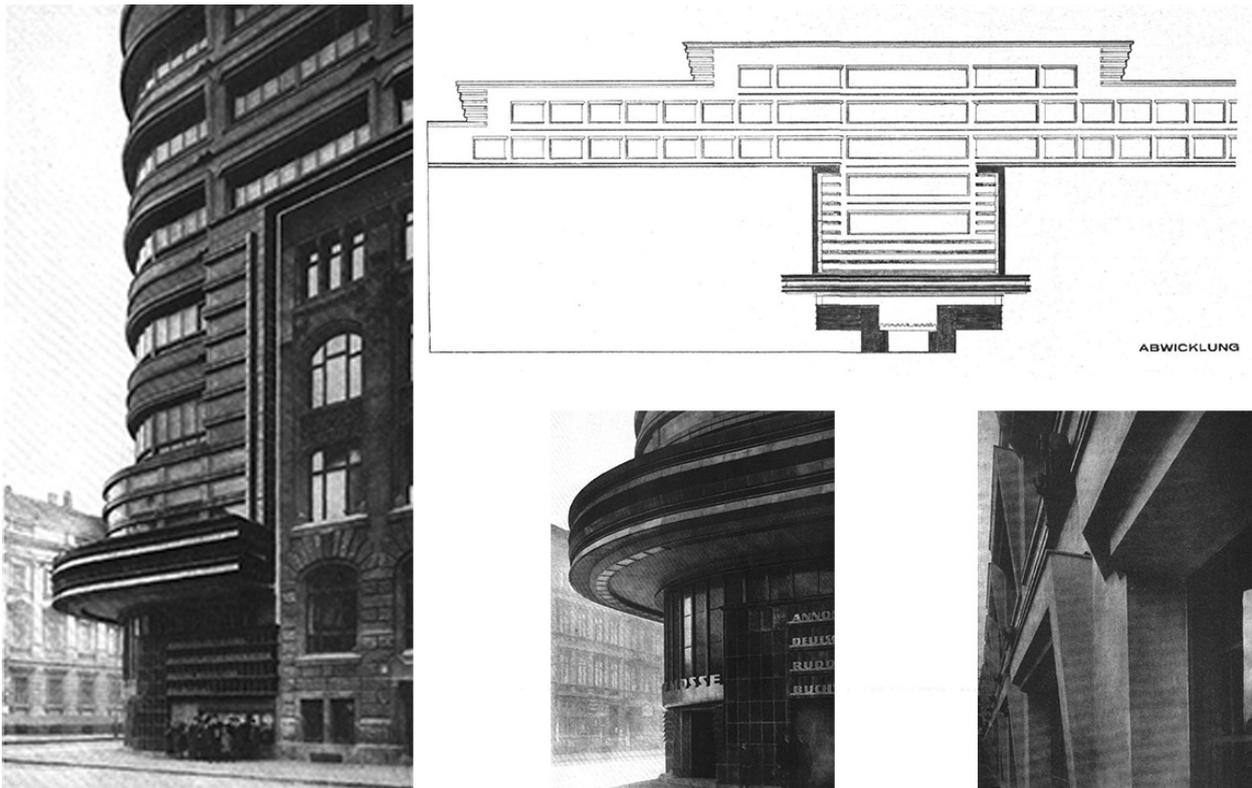


Abb. 7: Gebäude des Berliner Tageblatt in Berlin, Jerusalemer Strasse, 1921-23, Zeichnung und Fotografien. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 8, 1924, 1-2, 33, 36, 39, 40.

Die neue Fassadengestaltung, die das Gebäude prägt, soll „den Stadtgänger an dem Haus vorbeiziehen wie die Schienenstränge auf dem Pflaster“³² und nimmt dabei das Tempo der Straße auf. Laut Mendelsohn wird die Architektur dadurch zum „mitwirkenden Bewegungselement“ des Städtebaus.³³ Ihre Wirkung erklärt sich nicht aus der Tatsache, dass „trotz aller Bewegungstendenz [das Bauwerk] als unverrückbarer Pol in der Bewegtheit der Straße“³⁴ steht. Es sind Form, Gestaltungselemente und Materialitäten des Gebäudes, die der Stahlbeton bildnerisch und konstruktiv als dünnwandige Ausführungen tragender Elemente ermöglicht.

Was sich im Entwurf des Verlagsgebäudes ebenso widerspiegelt, sind die einleitend ausgeführten Gedanken Walter Gropius' zur Wahrnehmung und Gestaltung von Architektur aus der Nähe und der Ferne. Die Raumwahrnehmung erfolgt in der Dimension der Zeit und muss daher für Gropius in die Entwurfsgedanken von Architektur einfließen. Von der Bewegung her gedacht, vertritt er die Meinung, dass „die Silhouette des Bauwerks ganz einfach sein [sollte], so daß sie mit einem Blick wie ein Symbol von jedem, auch dem primitivsten Beobachter, erfaßt werden

³² Hamann, Richard: Wege zur ‚Neuen Sachlichkeit‘. 1933. In: Lesebuch für Baumeister. Hg. von Fritz Schumacher. Berlin 1977, 467-472, 470.

³³ Mendelsohn 1989, 28 (wie Anm. 26).

³⁴ Mendelsohn 1989, 28 (wie Anm. 26).

kann, auch selbst wenn er schnell im Auto daran vorbeifährt.“³⁵ Beim Erleben von Raum in Bewegung gibt die Straße die Wahrnehmungsrichtung vor, ebenso die Standpunkte und Perspektiven, von denen aus das Bauwerk gesehen wird. Der Raum und seine Architektur erschließen sich in der Zeit und mit wechselnden Standpunkten, dynamisch und fließend.³⁶



Abb. 8: Übereinander gelagerter Verkehr (San Diego/Kalifornien). In: L. Moholy-Nagy. *Von Material zu Architektur*. Hg. von Hans M. Wingler. Mainz 2001 (zuerst: 1929), 210.

Diese Erkenntnis beschreibt der Bauhauskünstler Moholy-Nagy in seiner Schrift der *raum [architektur]* (1929). Die statische Vorstellung von Raum hat sich seiner Meinung nach zu einem kontinuierlichen Beziehungssystem gewandelt, das die Wahrnehmungsfähigkeit in Bewegung versetzt. Aufgrund der Veränderung der Wahrnehmung von Raum in Geschwindigkeit sollten die Elemente eines Bauwerks sich zu einem Raumgebilde fügen, das, laut Nagy, „uns zum raumerleben werden kann.“³⁷ In der Realisierung bedeutet dies laut Gropius, dass die Architekten versuchen sollten, mit ihren Bauten den sie „bestimmenden Einfluss der Zeitdimension und ihres Spiegelbildes, der Bewegung, auf[zu]zeigen“.³⁸

³⁵ Gropius, Walter: *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt a. M. 1956 (engl. Original: *Scope of total architecture*. London 1955), 34.

³⁶ Vgl. Pahl, Jürgen: *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*. München 1999, 41.

³⁷ Moholy-Nagy, László: *der raum [architektur]*. In: Ders.: *Von Material zu Architektur*. Hg. von Hans M. Wingler. Mainz 2001 (zuerst: 1929), 193-236, 196.

³⁸ Gropius 1956, 36 (wie Anm. 35).

Sowohl die beschleunigte Bewegung und Wahrnehmung der Großstadt als auch die Verfügbarkeit neuer Baumaterialien führen zu Überlegungen der *Bewegungsästhetik*, nach der Maximen für die moderne Stadt- und Raumplanung formuliert werden. Was für Mendelsohn in der Form eines einzelnen Gebäudes resultiert, erweist sich für den Architekten Peter Behrens als im Takt gereichte Bauten. In der rhythmischen Folge von Raum und Masse verleihen sie ihrer Umgebung einen eigenen, zeitlichen Formausdruck. Dynamik und Rhythmus, darüber sind sich Mendelsohn und Behrens einig, sind ein Maß der Bewegung und werden solcherart zum wesentlichen Charakteristikum des neuen, architektonischen Raumes, der nicht als etwas Starres, sondern als etwas organisch Lebendiges aufgefasst wird.³⁹

Die fortschrittliche Großstadt inspiriert die Bau- und Filmkunst insofern, dass der „Eigencharakter modernen Materials [elektrisches Licht, Verkehrsbewegung, Reklamewesen], sein kinetischer Aspekt vor allem, [...]“⁴⁰ zum Gestaltungsmittel von Raum wird. Ihn soll ein neuer Baugeist prägen, dessen Kennzeichen: „Einfachheit im Vielfachen, Beschränkung auf typische Grundformen und ihre Reihung und Wiederholung, Gliederung aller Baueinheiten nach den Funktionen der Baukörper, der Straßen und der Verkehrsmittel“⁴¹ sind, fordert Gropius. Mit einer auf Verkehr und Dynamik basierenden Konzeption gibt die Baukunst eine neue Sichtweise der urbanen Wirklichkeit vor, die der Film wiederum kreativ rezipierbar werden lässt.



Abb. 9: Walter Ruttmann *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927): Detail Gebäudefassade.

³⁹ Behrens, Peter: Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung. 1914. In: Lesebuch für Baumeister. Hg. von Fritz Schumacher. Braunschweig 1977, 427-431, 428.

⁴⁰ Haus, Andreas: Moholy-Nagy. Sinnlichkeit und Industrie. In: Avant-Garde und Industrie. Hg. von Stanislaus von Moos / Chris Smeenk. Delft 1983, 104-120, 105.

⁴¹ Gropius, Walter: Der Baugeist der neuen Volksgemeinde. In: Die Glocke 10, 1924, 1, 311-315, 314.

Als Beispiel sei hier *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) genannt. Das Filmstill zeigt das von Mendelsohn umgebaute Verlagshaus des Berliner Tageblatt, wie es der Regisseur Walter Ruttmann präsentiert.⁴² Zu sehen ist nur ein Ausschnitt des Bauwerkes und zwar der neu hinzugefügte architektonische Teil. Mit Fokus auf die horizontal betonte und abgerundete Fassade wählt der Regisseur bewusst die Froschperspektive, welche dem Kompositionsprinzip und der Geometrie der Architektur einen dynamischen Ausdruck verleiht. Statt in Bewegung wird die Architektur nahezu statisch, einem Standbild vergleichbar, von der Kamera erfasst. Damit gelingt es, die historischen Gebäudeteile der Architektur auszublenden, denn schließlich sollte der Film das Bild einer modernen Metropole widerspiegeln.

Raum - Bewegung und Gestaltung

Die kinematografische Wahrnehmung und Darstellung, so illustrieren es die beiden Filme *Manhatta* und *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, eröffnet aufgrund des technischen Mediums einen neuen Blick auf das Sujet (hier: der Wolkenkratzer und das Geschäftshaus). Zudem zeigen diese Filme, dass die Bauwerke selbst zu einer neuen Wahrnehmung anregen können. Gegenseitig beflügeln sich moderner Stadtraum und Film: Die Stadt diktiert Perspektiven und Einstellungen des Films, während die filmische Darstellung umgekehrt die Wahrnehmung des Stadtraums beeinflusst. Beim Zusammenspiel von Darsteller (Stadt und Architektur) und Darstellungsverfahren (Film) werden vom Stadtraum Bilder generiert, die eine neue Betrachtung und Konzeption urbaner Räume hervorbringen.

In Architektur und Städtebau halten daher neue Medien und Techniken zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einzug. Sie dienen nicht nur der „Übertragung“, „Vermittlung“ und „Mittelbarkeit“⁴³ ihrer Werke, sondern führen ein neues Bewusstsein von Raum herbei. So hat Bewegung, verstanden als körperlich-aktive Durchmessung des Raums oder als optisch-passive Erfassung durch das mechanische Auge der Filmkamera, Einfluss auf die Konzeption und Gestaltung moderner Räume. Bauten werden in Wohnmaschinen (Le Corbusier) oder in ein Bewegungselement des Straßenverkehrs (Gropius, Mendelsohn) übersetzt. Der neuen Darstellungs- und letztlich Raumform geht eine Analyse voraus, die das Medium selbst ausführt. Die Techniken des Films nehmen beim Dokumentieren und Analysieren von Raum auch gleichsam seine Übersetzung in die andere Wissensform Film vor. Beide, sowohl die Stadt mit ihrer Architektur als auch der Film, erforschen die ganze Skala der Imagination, gibt der Architekt Daniel Libeskind im Guardian im September 2004 zu Wort: „Architecture and film share an unbelievable miracle. They can construct, within their small parameters, the biggest of worlds. They explore all the scales of imagination.“⁴⁴

Wählen Sie als bibliographischen Nachweis dieses Textes einen der folgenden Links:

<http://hdl.handle.net/10900/69450>

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-694509>

<http://dx.doi.org/10.15496/publikationen-10864>

⁴² Vgl. Dähne, Chris: Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur. Bielefeld 2013.

⁴³ Vgl. Krämer, Sybille: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. Frankfurt a. M. 1998, 16.

⁴⁴ Libeskind, Daniel: My American dream: Architect Daniel Libeskind explains how North by Northwest changed his life. In: The Guardian, 13.9.2004, 16.