

Taktile Denkanstösse

Autor(en): **Eyck, Aldon van**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **100 (2013)**

Heft 6: **Stadt auf Augenhöhe = Une ville d'égal à égal = City at eye level**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-515089>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Taktile Denk- anstösse

Leibliche Raumerfahrung bei Walter Benjamin und Aldo van Eyck

Für die fussläufige Wahrnehmung der Architektur der Grossstadt steht der Charakter des Taktilen viel mehr im Vordergrund als derjenige des Visuellen. Erlebt wird die Stadt körperlich, durch Schwellen und Zwischenräume. Von ihnen geht nach Walter Benjamin eine aufklärerische Wirkung aus. Eine Entsprechung findet dieses Denken bei Aldo van Eyck, der in seinen Bauten den Körper über Ambivalenz und das Taktile lernen lässt.

Tim Kammasch
Nicolas Savary (Bilder)

Dem Städtebewohner muss es als evolutions- und zivilisationsgeschichtlicher Umweg erscheinen, dass der Mensch einst den Urwald verlassen und sein affenartiges Dasein gegen den aufrechten Gang in der Savanne eingetauscht hat, nur um heute im Dickicht der Grossstadt wieder auf den ursprünglichen Tastsinn angewiesen zu sein. Dieser orientiert ihn weit besser als der optische Fernsinn, der zum Überleben in unbebauter Ebene wohl angemessen war – heutzutage indessen permanenter Manipulation ausgesetzt ist. Als Emblem des findigen Städtebewohners, der sich im Stossverkehr der urbanen Ellenbogengesellschaft durchschlägt, figuriert in der Literatur nicht nur bei Bertolt Brecht der Boxer – taktiler geht es kaum mehr. Am Abtausch von Druck und Stoss und Schlag partizipiert auch die Architektur der Stadt

und eben dies im Sockelgeschoss ganz robust, was sie an historisierenden Fassaden im *ordo rusticus* auch optisch zur Schau stellt. Manche Gebäude verhalten sich reserviert bis abweisend, ziehen ihren Schmutzrand bis in das erste Geschoss hoch und würdigen dergestalt den Passanten auf die Grösse eines Dackels herab.

Dass auch solche Gesten taktil perzipiert werden, ist mit Walter Benjamin zu verstehen, der diesen Terminus des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl aufgreifend, damit sowohl eine Weise der leiblich-kinästhetischen wie der optischen Wahrnehmung bezeichnet; entscheidend ist die «zerstreute» Disposition (GS, I 2, 504), auf die das Wahrgenommene beim Rezipienten trifft: Für diesen bleibt zur Reflexion kein Moment – eh er sich's versieht, schiessen die Dinge ihm mit der Plötzlichkeit und Schlagkraft eines «Projektils» ins Auge, oder sie treten wegen ihrer Beständigkeit – und diese eignet Immobilien von Hause aus – mit der alltäglichen Wiederholung aus dem Fokus der Wahrnehmung und werden «auf dem Wege [...] der Gewohnheit» (GS, I 2, 505) blindlings verinnerlicht. So nennt Benjamin auch den Film als diejenige Kunstform, in der seiner Ansicht nach die im Zuge des modernen Grossstadtlebens ausgebildete Wahrnehmungsform «taktil» ihren künstlerischen Ausdruck findet. Denn der Film bietet dem Betrachter keine Möglichkeit zur Reflexion, und dies nicht nur infolge der schnellen Bildsequenzen, sondern weil die Botschaft beiläufig, allein schon durch die Konstellation der Bilder, auf den Betrachter wirkt. Bewegt der Film die Bilder, so bewegt die Architektur die Passanten. Montiert der Schnitt im Film verschiedene Kamera-Einstellungen oder Szenen in abruptem Wechsel, so leistet eben dies – kinästhetisch besonders eindrücklich in Städten mit geschlossenen Blockrändern erfahrbar – die scharfe Kante. Sie setzt den Passanten einem plötzlichen Bildwechsel aus, wenn nicht gar einem Zusammenstoss.

Einem langsamen Dreh der Kamera kommt es dagegen gleich, wenn an Kreuzungen, etwa in Berlin, die Häuser mit sanftem Schwung zuweilen sehr kunstvoll um die Ecke gehen oder auch abgeflacht «Gesicht» zeigen. Dabei nehmen sie vom Strassenrand Abstand, runden das Abbiegen auf breiter Kreisbahn und räumen Zeit zum Verweilen ein. Das ist zu erleben, wo solche Kurvaturen des Blockrands vom Luftkrieg unversehrt geblieben und weder einstöckigen Geschäftszeilen noch Tankstellen gewichen sind.



Nebst Ecken finden sich in Berlin zahlreiche Schwellen, die auf allen Massstabsebenen die Stadt in verschiedene Bezirke, soziale Schichten, funktionale Bereiche oder Sphären verschiedener Geschwindigkeiten gliedern. Ihnen auf den Fersen ist der Flaneur. Taktil artikuliert sich ihm der städtische Raum an seinen Schwellen. Ihrer Fährte folgend geht sein Blick ins kollektive Unbewusste und liest, was die anonyme Masse bewegt. Im Sockelgeschoss haben sich die «kleinen» Unterschiede ebenso in das Gebaute wie seine Wegführungen ins Gedächtnis eingetragen. Unter den Schritten des Flaneurs «tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander» (GS, V, 525), so dann wieder Benjamin in seiner Besprechung von Franz Hessels Spaziergängen in Berlin (1929). In seiner Gang-Art ist die Stadt dem Flaneur Innen- und Aussenraum zugleich, eröffnet sich ihm als «Landschaft» und umschliesst ihn als «Stube» (ebd.). Schwellen sind ambivalent, «Zonen» des Übergangs. Ihr Zauber liegt in der Verwandlung jener, die sie überschreiten: Unmerkliche Metamorphosen bilden unter den Füßen des Flaneurs den Stoff zu einer Mythologie der Grossstadt. Doch nicht nur, wo sie sich materialisiert haben als Brückenköpfe, Kolonnaden, Tore, Passagen, Einfahrten, Türen, Treppenabsätze und -aufgänge, Entrées und selbst als Enfiladen sind Schwellen präsent. Lesbar sind sie auch dort, wo sie sich allein im Verhalten der Passanten als Zäsuren bemerken lassen – im Verzögern, Verlangsamten, Anhalten des Schritts vor dem Betreten eines bestimmten Eingangs, der die Anonymität aufhebt, im unmerklichen Wechseln der Rolle beim Überschreiten einer unsichtbaren Grenze. Über den Geh-Brauch, den man von ihnen macht, laden sich die Schwellen mit einer

**Die Stadt adressiert als geistige
Ordnung die taktile Wahrnehmung
der Passanten.**

Bedeutung auf, die auch dann noch an ihnen haften bleibt, wenn der Umgang der sie Querenden sich verändert hat. Wie unter dem tastenden Auge des Philologen ein Palimpsest seine verdeckte Schriftschichten preisgibt, so treten unter dem Nah-Blick des Flaneurs die Schwellen als Merkpunkte hervor, an denen das Lesen der primären taktilen Wahrnehmung unbewusst sich orientiert, wenn es in seinem Zueinander- und Auseinanderhalten den Bewegungsraum absteckt und gliedert.

Angeleitet von den surrealistischen Flaneuren erkennt Benjamin das performative Potenzial von Architektur; sie wird ihm «wichtigstes Zeugnis» einer in der Stadt latent wirksamen «Mythologie» (GS, V, 1002): An den Schwellen gehen ideelle und materielle Dimension der Stadt ineinander über, treten zur Konstellation zusammen. Die Stadt adressiert als geistige Ordnung die taktile Wahrnehmung der Passanten. Da diese keine ästhetische Distanz zur Reflexion kennt, sind jene in ihrem funktionalen Bewegungsfluss der latenten und beharrlichen Wirkkraft alltäglich wie einer zweiten Natur ausgesetzt.

Doch bei Benjamin – und dadurch will er sich von den surrealistischen Flaneuren abgrenzen – erhält der Schwellenzauber eine aufklärerische, eine dialektische Wendung: Mit der dem Mythos eigenen

**Die Lebenswelt der Salons trifft
in der Passage auf die Glas-
und Eisenkonstruktionen des
Ingenieurbaus.**

latent und taktil wirksamen Macht stellt Benjamin die Gegenwart zur Disposition eines revolutionären Schwellenhandelns. Im «dialektischen Bild» – ob als architektonische oder wie in seinen eigenen Schriften (Passagen-Werk) als textliche Konstellation – kommt, so Benjamin, vorübergehend die dialektische Dynamik des historischen Wandels zum Stillstand (GS, V, 576f.). Dabei geht dessen Energie aber nicht verloren, sondern über in die ambivalente Spannung der Konstellation.

Als Paradefall dafür dient Benjamin, der darin Aragons «Paysan de Paris» (1926) durch die Passage de l'Opéra folgt, die Passage. Nicht nur verschränken sich in ihr die Gegensätze von Innen- und Aussenraum; für Benjamin geraten hier auch die Epochen spannungsvoll aneinander. So trifft die dem Untergang geweihte Lebenswelt der Salons aus dem 18. Jahrhundert in der Passage auf die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte, avantgardistische Glas- und Eisenkonstruktion des Ingenieursbaus und tritt zu dieser in «unzeitgemässe» Nachbarschaft. Für Benjamin birgt eben dies «revolutionäre Energien», und zwar schlicht aufgrund des Umstands, dass an der Passage der Prozess des «Veraltens[s]» in einer Weise sich dokumentiert, die das Weichende zur Anfechtung der Gegenwart verkehrt (GS, II, 299). Von der Kontingenzerfahrung, wie sie an solchen Konstellationen



unausweichlich wird, bleibt keine Jetztzeit angenommen. Dem «Veralteten» kommt in solcher «Konstellation des Erwachens» (GS, V, 571) eine Kraft zu, die den Mythos, mit dem noch jede Gegenwart ihr Vorrecht behauptet – vergangenen Zeiten überlegen und unumkehrbar zu sein – für einen, aber vielleicht entscheidenden Augenblick, in Frage stellt. Dergestalt zieht die Architektur, die in Hegels Ästhetik wegen ihrer Geistesferne lediglich als Vor-Kunst taxiert worden war, bei Benjamin den anderen Künsten gleich und wird Reflexionsmedium, Impulsgeber eines historischen Bewusstseins.

«Engel der Geschichte», so nannte Benjamin eine Zeichnung von Paul Klee, die er besass. Darin erkannte er eine Figur, die mit der Zukunft im Rücken die vor sich auftürmenden Trümmer der Vergangenheit beschaut. Ihr gleicht Benjamins eigene Haltung, wenn er auf der Suche nach Schwellen in eine andere Zukunft diese in den baulichen Überresten der Vergangenheit sucht. In kritischer Abkehr von der in ihren Augen gescheiterten, weil in einem reduktionistischen Funktionalismus festgefahrenen Moderne, tritt das Schwellendenken bei den CIAM-Kritikern des Team X um Aldo van Eyck und die Smithsons gewissermassen in eine experimentelle Projektphase ein. Es ist zwar nicht von einer direkten Beeinflussung durch

Aldo van Eyck gestaltet die architektonische Infrastruktur als «Counterform», das heisst nicht als blosser Spiegelung der Gesellschaft, sondern als dialogisches Gegenüber.

Benjamins figurative Erkenntnistheorie auszugehen, doch im Fall von van Eyck gibt es gemeinsame Inspirationsquellen: So sind es neben den surrealistischen Autoren überhaupt literaturästhetische Theorieelemente, vermittelt durch seinen Vater P. N. van Eyck, Professor für Niederländische Literatur an der Universität Leiden. Als Leser von Spinoza und wahrscheinlich auch Cusanus orientierte sich Aldo van Eyck nicht an der platonisch-cartesianischen Tradition des Leib-Seele Dualismus, sondern an einer holistischen Lehre vom Sein, in der Geist und Materie nicht in getrennte Bereiche geschieden sind, sondern fliessend ineinander übergehen. Der Entwurfs-Fokus bei Aldo van Eyck liegt auf eben diesem Übergang – als «medialer Zone». Ablesbar wird van Eycks Interesse an «de

drempel» / der Schwelle nicht nur in seinen Beiträgen zu der in den Jahren 1959–1963 von ihm redaktionell mitverantworteten Zeitschrift Forum, deren erste Nummern dem «In-between» gewidmet sind, sondern auch in seinem Buch «The Child, The City, and the Artist» (1962). Wie die darin aufgeführten Zitate ausweisen, schliesst er darin auch an die dialogische Philosophie des Mit-Menschen von Martin Buber an, für den der Mensch selber eine Schwellennatur, ein Zwischenwesen ist, das sich überhaupt erst im Wechselspiel zwischen Ich und Du konstituiert. Buber war davon ausgegangen, dass der menschliche Geist, als dialogische Begegnung gedacht, relationalen und mithin räumlichen Charakter habe und ganz konkret als ein «Zwischen» existiere. Diese Selbsterkenntnis ausgehend von der Beziehung zum Anderen zu stimulieren, intendiert van Eyck, indem er die architektonische Infrastruktur als «Counterform» gestaltet: das heisst nicht als blosser Spiegelung der Gesellschaft, sondern als dialogisches Gegenüber, von dem weder nur ein Echo noch eine gängelnde Unterweisung ausgehen, sondern der Anstoss, sich auf eine ergebnisoffene Begegnung einzulassen.

Ohne mit geschichtsphilosophischem Überbau beladen zu sein, knüpft sich wie bei Benjamin an die dialektischen Konstellationen ein emanzipatorischer Anspruch. Und wie van Eycks Projekte zeigen, sind es auch hier die Schwellen, in denen sich dieses performative Potenzial seines konfigurativen Entwurfsansatzes verkörpert. Die Fotografien der vielen von ihm nach dem Zweiten Weltkrieg in Amsterdam realisierten Kinderspielfläche sowie das Waisenhaus (1955–1962) im Süden der Stadt zeugen davon, dass van Eyck bei den kleinen Benutzern nicht auf eine fokussierte, intellektuelle Aufmerksamkeit für Architektur setzte, sondern die von Benjamin beschriebene vorreflexive, taktile Wahrnehmung adressierte. Zum Reflexionsmedium rückt Architektur aber gleichwohl auch hier auf, weil sie durch Erzeugung von Ambivalenz und Erfahrung von Andersartigkeit die Kinder vor Entscheidungen stellt. Weder die von van Eyck selbst entworfenen Geräte auf den Spielplätzen noch die Raumsituationen im Waisenhaus sind eindeutig lesbar. Stets sind verschiedene, gegensätzliche Nutzungen möglich, was durch Schwellenelemente, im Fall des Waisenhauses durch Raumteiler erreicht wird, welche die von ihnen getrennten Bereiche zugleich auch verbinden. Wie zum Beispiel ein mitten im Raum platzierter offener Türrahmen ohne Tür zu



lesen und zu nutzen ist, müssen die Kinder selber herausfinden. In ihrer Ambivalenz lassen die taktilen Informative verschiedene, gegensätzliche Lesarten zu und konfrontieren die Kinder mit Problemen, die diese spielerisch gemeinsam lösen. Eine gerundete Steinbank, die an den Türrahmen anschliesst, orientiert die Kinder leiblich-kinästhetisch aufeinander zu: Es sind derartige «sanfte Bande», die zum Miteinander bewegen. Noch unbefangen von Prinzipien, fällt der kindliche Gebrauch je nach Situation und Spiel verschieden aus; die Steinbank lässt sich auch überspringen. – Hier, in ihrer der Kindheit zugewandten

Seite, vermag Architektur taktilen Anstoss zu geben, Phantasie und Urteilskraft anzuregen, da sie ihnen keine eindeutigen Grenzen setzt.

Tim Kammasch, lebt in Zürich, flaniert in Berlin und Paris. Studium der Philosophie, Literaturwissenschaft und Geschichte in Berlin, Tübingen und Zürich, seit 2008 Professor für Theorie der Architektur an der Berner Fachhochschule.

Literatur

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (zitiert als: GS), hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972–89.

Martin Buber, *Das Problem des Menschen*, Heidelberg 1948.

Martin Buber, *Ich und Du* (1923), Stuttgart 2011.

Winfried Menninghaus, *Schwellenkunde*. Walter Benjamins Passage des Mythos, Frankfurt am Main 1986.

Francis Strauven, Aldo van Eyck. *The Shape of Relativity*, Amsterdam 1998.

Aldo van Eyck, *The Child, the City, and the Artist. An Essay on Architecture*. *The In-Between Realm* (1962), Amsterdam 2008.

Ausstellung

Eine Ausstellung zu den über 700 Spielplätzen in Amsterdam von Aldo van Eyck läuft derzeit im Schmela Haus, Mutter-Ey-Strasse 3, Düsseldorf, bis 15.9. www.kunstsammlung.de

Die hier gezeigte Serie des Lausanner Fotografen Nicolas Savary entstand im Juni 2003, als in Evian, am französischen Südufer des Lac Léman der G8-Gipfel stattfand. In der Schweiz und besonders in Genf herrschte im Vorfeld des Gipfels eine grosse Angst vor Zehntausenden von demonstrierenden Globalisierungsgegnern. Die Ladenbesitzer im Stadtzentrum wappneten sich gegen vermutete Sachschäden mit der kompletten Verbarrikadierung der Erdgeschosses.

Nicolas Savary, geboren 1971, erforscht mit seinen Arbeiten das Verhältnis des Menschen zum gebauten Raum und zur Landschaft. Unter anderem hält er seit 2005 im boomenden Ouest-Lausannois die rasanten Veränderungen der Vorstadt fest.

Résumé

Des pistes de réflexion tactiles

Une expérience corporelle de l'espace chez Walter Benjamin et Aldo van Eyck

Pour la perception de l'architecture urbaine à hauteur de socle, le caractère tactile convient beaucoup mieux que le visuel. Des forces repoussantes, percevables physiquement ne se manifestent pas seulement dans l'ordo rusticum d'une partie de socle historisante, mais également dans une bordure saillante au coin d'un bord de bloc, qui force le passant à un brusque changement de direction et de forces. L'espace urbain s'articule d'une manière tactile semblable à ses seuils: selon Walter Benjamin, têtes de ponts, colonnades, portes, passages et autres forment sous les pieds des passants l'étoffe mythologique d'une grande ville. Le potentiel performant de l'architecture se mesure dans les transitions; ce sont elles qui transforment mentalement le «flâneur», ce sont elles qui dévoilent l'ordre mental et les contradictions d'une ville et les mettent à disposition. Les seuils et espaces intermédiaires trouvent leur pendant dans l'oeuvre de Aldo van Eyck. Partant de la philosophie de la relation à l'Autre de Martin Buber, il considère l'architecture comme «Counterform», comme une correspondance inversée à la nature humaine et c'est dans les seuils que s'incorpore à nouveau un élément performatif. Cette approche créative s'exprime de manière exemplaire dans les constructions de van Eyck destinées aux enfants, chez qui les informations tactiles des éléments de construction provoquent des expériences ambivalentes. Le fait de les surmonter physiquement engage les jeunes utilisateurs dans l'apprentissage.

Summary

Tactile and Thought-Provoking

The physical experience of space with Walter Benjamin and Aldo van Eyck

In the perception of architecture of the big city at plinth level the role played by the tactile character is far more important than that of the visual. It is not just in the *ordo rusticum* of the base of a historic building that physically perceptible, distancing forces are made manifest but also, for example, at the sharp edge made by the corner of an urban block where the passer-by is exposed to a sudden change of direction and of forces. Urban space expresses itself in a similarly tactile way at its thresholds: according to Walter Benjamin bridgeheads, colonnades, gates, arcades and such form the mythological fabric of the big city under the feet of the passer-by. The transitions harbor architecture's performative potential; through them the "stroller" is intellectually transformed and in them the intellectual order and the contradictions of the city are made visible and placed at our disposal. Thresholds and intermediate spaces find an emancipatory counterpart in the work of Aldo van Eyck. Taking Martin Buber's philosophy as his starting point architecture is seen as a "counter-form", as the inverted counterpart of human nature, and the thresholds embody a performative element. This design approach is expressed in exemplary fashion in van Eyck's buildings for children, in which the tactile information conveyed by the building elements produces ambivalent experiences. Physically mastering these encourages the young users to learn.

