

# DIE MODERNE RAUMKONZEPTION IN DER BILDENDEN KUNST UND IN DER ARCHITEKTUR\*

von

I. MÁRIÁSI

Lehrstuhl für Freihandzeichnen und Formlehre, TU Budapest  
Eingegangen am 20. März 1979

## A. Die moderne Raumkonzeption in der bildenden Kunst

Die Umwandlung des auf der Renaissanceperspektive beruhenden illusionistischen Bildraumes begann auf den Impressionismus folgend. Durch die malerische Analyse Cézannes wurde das Naturgemäße in einem Punkte angegriffen, der die konstruktive Basis, das Tragwerk, das absolute Bezugssystem des klassischen Naturbildes darstellt, und das ist der *Raum*. Durch seine Tätigkeit von epochaler Bedeutung entstand die neue, moderne Form der malerischen Denkkungsart, der *Übertritt von dem empirischen in den begrifflichen Raum*. Der Aufbauprozess des Bildes wird immer mehr in den begrifflichen Bildraum versetzt; dazu gab es auch in den abstrakten Epochen der Kunst reichlich Beispiele, dennoch ist der moderne begriffliche Raum anderer Art, als die Begriffsräume früherer abstrakter künstlerischer Epochen, anders das Begriffliche des ägyptischen, des mittelalterlichen Bildraumes. Das Wesen der bisherigen begrifflichen Raumdarstellung war, daß der Künstler absichtlich oder infolge seiner beschränkten Fähigkeiten die perspektivischen und Verhältniszusammenhänge des empirischen Raumes außer acht ließ und sich das von der Raumdarstellung befreite, malerische Denken frei dem Ausdruck der Idee widmen konnte. Der Raum der Darstellung gestaltete sich zwar den Grundsätzen des begrifflichen Denkens gemäß, folgte jedoch in den Einzelheiten den Gesetzmäßigkeiten des empirischen Raumes, war mehr oder weniger Träger von Rauminformationen, je nach dem, in welchem Maße es die Logik der Darstellung erforderte. So entstanden die verschiedensten begrifflichen Räume, deren eigenartiger Charakter eigentlich von einer Negative, von dem Außerachtlassungsgrad des empirischen Raumes und der eigenartigen Logik der Verschmelzung verschiedener Teilräume abhängig war.

Der begriffliche Raum, zu dem die Cézannesche Analyse führte, war aber anderer Art. Die Beschränkung des empirischen Raumes rührt hier nicht von dem Mangel an Fähigkeit oder Interesse her, sondern gerade umgekehrt, von der bis zum äußersten gespannten Intensität der Naturbeobachtung. Cézanne näherte sich dem Anblick mit einer unerhörten Strenge der malerischen Beobachtung und setzte sich als Ideal ein so festes, tektonisches System der Bildarchitektur vor, in der »keine einzige lockere Masche, keine einzige

\* Auszug aus dem Doktorarbeit des Verfassers.

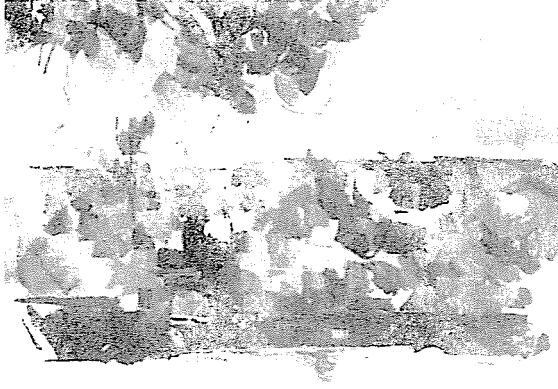
Lücke bleiben darf, durch die die Wahrheit entweichen könnte« (*Cézanne*, S. 289 in [1]). Cézanne wollte das Momentane, die Eventualität des impressionistischen Bildes überholen. »Alles, was wir sehen, zerstreut sich, entweicht. Obwohl die Natur stets die gleiche ist, bleibt von ihrem Erscheinungsbild nichts erhalten. Unsere Kunst muß für sie die Erhabenheit der Beständigkeit sicherstellen« — sagte er [1]. Um dies zu erreichen, vermindert er den räumlich-atmosphärischen Illusionsgehalt des Anblicks. Als er die Ebene der Tischplatte etwas gegen die Vertikale neigt, die Ellipse der Vase, des Tellers leicht zusammendrückt, verhindert er, daß sich das illusionistische Raumerlebnis ungestört ausgestalte; gerade das war es, was so störend auf die Zeitgenossen wirkte, und das ist es, was den Genuß der Cézanneschen Kunst auch heute noch erschwert. Es bedurfte aber gerade dieser Reduktion des empirischen



Cézanne: Stilleben mit Zuckerdose und Fayence-Krug

Raumes und der teilweisen Aufhebung der Gültigkeit der Perspektive, damit durch die so entstandenen »Lücken« eine Raumstruktur mit anderen Koordinaten eindringen könne, die nicht durch die Beziehungen der wirklichen Gegenstände und Formen, sondern durch das Verhältnis der malerischen Massen und Farbenformen bestimmt wird. »Farbe-Form« — die spezifische Kategorie Cézannes — ist der Schlüssel zum Verständnis des neuen, begrifflichen Bildraumes. Das Wesen der Sache ist die Wertung als selbständiges Gebilde einzelner mit Farbe überzogener Leinwandflächen, der verschiedenen Farbenflächen, die ihr eigenes Gewicht, ihre Masse, ihre Ausdehnung haben, und deren Form nicht durch das nachbildende Formenprinzip, sondern durch die Gleichgewichtsverhältnisse dieser Farbenformen mit eigenartiger künstlerischer Existenz bestimmt wird. In den Bildern Cézannes wird der Raum also durch malerische Massen und nicht durch gegenständliche Massen, durch Farbenformen und nicht durch sachliche Formen bestimmt. Gleichzeitig bringt er — und

darin liegen die Großartigkeit der Cézanneschen Leistung und der Heroismus seiner Unternehmung — die malerische Masse in eine selbstverständliche Beziehung zur gegenständlichen Masse, die Farbenform zur gegenständlichen Form, den begrifflichen Bildraume zu dem empirischen Bildraum. Cézanne



Cézanne: Der Laives-Park, 1906

schuf noch einmal eine Synthese und erschloß gleichzeitig den Weg nach dem abstrakten *kubistischen Bildraum*. Das kubistische Bild sorgt sich nicht mehr um die Abstimmung mit dem empirischen Raum; das kubistische Bild wird unter freier Anwendung der Elemente des empirischen Raumes in dem abstrakten Raum der zur selbständigen Wirklichkeit gewordenen, *autonomen Bildstruktur* aufgebaut. Die Renaissanceperspektive wurde fast ohne jeden Übergang vollkommen liquidiert.

»Der Charakter der künstlerischen Tätigkeit ändert sich grundlegend, der Künstler kann die Wirklichkeit mit einer ganz neuen Freiheit behandeln, und das Prinzip der Nachahmung der Wirklichkeit wird durch das Prinzip des Zustandbringens der Wirklichkeitserschaffung ersetzt.« [2] Anblick und empirischer Raum haben jedoch noch immer nicht ausgespielt. Eigenartigerweise bedarf der kubistische Maler noch immer der Natur und daher auch einer Art des Raumes, aber nur um »die wahrgenommene Wirklichkeit in Bruchstücke zu zerlegen, sodann die Form aus diesen Bruchstücken nach den Gesetzen der Phantasie wieder aufzubauen« [3]. Er baut jedoch bereits nicht im empirischen Raum nach den Regeln der klassischen Perspektive, sondern in dem neuartig gedeuteten, begrifflichen Raum, dessen Grundlagen zwar von Cézanne gelegt wurden, der sich jedoch in seiner Autonomie im Kubismus entfaltet hat. »Eine neue Dimension des malerischen Raumes wurde so geboren . . . eine Dimension, welche die Prinzipien von Entfernung, Leere und Gewicht d.h. den materiellen Raum im Interesse eines hervorgerufenen, wahren, nicht gauklerischen Raumes ausschloß« [4]. Lassen wir jetzt die Frage beiseite,

inwiefern der kubistische Raum »wahrer« als der illusionistische Raum sei — darauf werden wir noch zurückkommen, — untersuchen wir vielmehr, was der Übergang von dem früheren auf ein neues System bedeutet. Das bildliche Modell, das visuelle Zeichensystem verändern sich grundlegend, nicht nur die Wahrheit der Renaissanceperspektive wird in Frage gestellt, sondern die ganze Sehkultur der Kritik unterzogen.

Der Kubismus beschuldigt das Auge des Verrats, des falschen Zeugnisses von der Wirklichkeit. Er rechnet dem Auge als Schuld an, daß es eine »nur zum Teil wahre«, partikuläre Wahrheit zeige und eine Verfälschung begehe. Im wesentlichen protestiert der Kubismus gegen die biologischen Schranken des menschlichen Sehens, gegen die zwanghafte Tatsache, daß — wohin immer man den Blick wende — man notwendigerweise auf alle anderen, möglichen Anblicke des Gegenstandes verzichtet. Dieser »Mißerfolg« der »Wahl« des Auges und der Gedanke von der Unzulänglichkeit der notwendigerweise falschen — weil unvollständigen — visuellen Information infolge dieses Mißerfolgs ist der Ausgangspunkt der kubistischen Rauminterpretation. Der Kubismus versucht das Unmögliche: durch eine Synthese der aus verschiedenen Blickpunkten stammenden Bilder das Sehvermögen des Auges zu überbieten, die Dinge so darzustellen, wie sie »sind« und nicht wie sie zu sein »scheinen«. Auf dem Boden der Natur stehend ist das selbstverständlich ein sinnloses Unternehmen, in dem neuen Medium der malerischen Denkungsart — wo die Verbindlichkeit der anblickartigen Veranschaulichung des Raumes aufhört — ist es jedoch durch eine freie Kombination der Elemente der Wahrnehmung, in der neu entdeckten, selbstgesetzlichen Welt des Bildes möglich. In dieser Weise erscheinen selbstverständlich weniger die Dinge selbst, als deren »Ideen« in diesem platonischen Wirklichkeitsbilde, die kubistische Rauminterpretation bedeutet aber dennoch eine neue Interpretation der Wirklichkeit und eine qualitativ neue, eigenartige Form der Rauminformation. Das gedankliche Herangehen läßt sich allenfalls ohne eine revolutionäre Änderung der wissenschaftlichen Raumkonzeption kaum vorstellen. Die Aufhebung der absoluten Herrschaft der zentralen Perspektive, die Abschaffung des einzigen Blickpunktes als bevorzugtes Raumkoordinierungssystem, die gleichzeitige Darstellung aus verschiedenen, gleichwertigen Blickpunkten stammender, perspektiver Bilder in einer bildlichen Dimension, in der es keinen absoluten Raum, kein oben und unten gibt, sind alle Tendenzen, die der zeitgenössischen Rauminterpretation verwandt sind.

»Die Wissenschaftler achten heute nicht mehr auf die drei Dimensionen der euklidischen Geometrie. Die Maler begannen natürlicherweise, sozusagen gefühlsmäßig, sich mit neuen möglichen Maßen des Raumes zu beschäftigen« — schrieb 1913 *Apollinaire* [4]. »Wollen die Maler den Raum aufgrund irgendeiner Geometrie annähern, so müssen sie sich den nichteuklidischen Forschern anschließen und lange über gewisse Sätze Riemanns meditieren«.

Dennoch muß man sich vor der Annahme direkter Beziehungen, vor einem unbefugten Vergleich des Geschehens in der Welt des Bildes mit den wissenschaftlichen Ereignissen, vor dem Verwischen der Unterschiede hüten. Der Unterschied zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Modell soll vor Augen gehalten werden. Die kubistischen Künstler selbst, unter ihnen vor allem *Picasso*, protestierten am lebhaftesten dagegen, die Kunst mit der Wissenschaft zu verwechseln, als er sagte: »Der Kubismus wurde mit Mathematik, Trigonometrie, Chemie, Psychoanalyse und ich weiß nicht mit was alles in Beziehung gestellt, um seine Bestimmung zu erleichtern. Das ist alles bloß Literatur, man könnte sagen, unverständliches Gerede, das die Leute durch Theorien verblendet und zu falschen Schlüssen führt« [3].

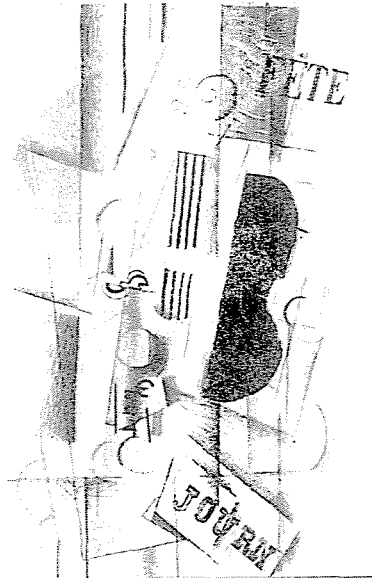
Es ist unleugbar, daß die malerische Analyse keineswegs mit der exakten und strengen analytischen Methode der Wissenschaft identifiziert werden kann und die Worte *Picassos* zum Schutz der souveränen Welt des künstlerischen Werkes zu beherzigen sind. Gleichzeitig darf auch die Tatsache nicht außer acht gelassen werden, daß es neben den Unterschieden der beiden Erkenntnisformen auch zusammenhängende Momente gibt, und daß sich die in der Denkstruktur eingetretenen Änderungen, der Dialektik der Wirklichkeit gemäß, in beiden spiegeln müssen. Ein vollständiges Trennen ist ebenso gefährlich, wie das Verwischen der Unterschiede. Auch das darf nicht außer acht gelassen werden, daß *Picassos* Standpunkt bei weitem nicht allgemein war, und die wissenschaftliche Orientierung der Kunst des 20. Jahrhunderts



Picasso: Bildnis von Vollard, 1909—1910

unbestreitbar ist, sich bei vielen modernen Malern programmartig zeigt. Andererseits folgt die gegenseitige Berührung der Grenzgebiete von Wissenschaft und Kunst auch aus dem wachsenden Anspruch des modernen Denkens auf Synthese.

Kommen wir nach dieser kurzen Abschweifung auf das Problem des kubistischen Bildraumes zurück. Es läßt sich kaum annehmen, daß dieser Raum wahrer als der »gaulerische« Raum der zentralen Perspektive wäre.



Braque: Musikalische Formen, 1913

Auch im kubistischen Bildraume ist es nicht möglich, die Dinge so zu zeigen, wie sie in der Wirklichkeit »sind« und das »Trugwerk« des Anscheins zu beseitigen. Statt der offenbaren Unmöglichkeit, alle möglichen Blickpunkte geltend zu machen, muß sich auch der kubistische Maler damit begnügen, aus einigen Blickpunkten stammende Bildbruchstücke konstruktiv und dekorativ zu verschmelzen. Die beiden Raumarten können eigentlich gar nicht verglichen werden. Der eine ist *der Raum der optischen Betrachtung*, der andere *jener der geistigen Betrachtung*. Die Bedeutung der kubistischen Bild- und Raumkomposition ist jedoch unbestreitbar. Durch die große Wendung im malerischen Denken, durch den Austausch der Welt des Anblickes gegen die Welt der Begriffe wurden ganz neue Gebiete des malerischen Ausdrucks eröffnet, Möglichkeiten, über welche die Anblickmalerei nicht verfügte. Eine neue malerische Formensprache, ein neues visuelles Zeichensystem und Raumauffassung entstanden, in deren Schaffung die Tätigkeit Picassos, mit der er das

Cézannesche Erbe weiterentwickelte, eine große Rolle spielte. Viele betrachten sein Bild »Die Fräulein von Avignon« als den Beginn der modernen Malerei. Dieses Bild bedeutet die endgültige Liquidierung der klassischen Perspektive und die Geburt einer neuen, abstrakten bildlichen Raumkomposition und bildschaffenden Logik. Zwischen seinem begrifflichen Raum und dem empirischen Raum besteht gar keine Verwandtschaft mehr, der Raum wird durch die Cézanneschen Farbebenen gewaltig zerschnitten, jedoch ohne jede



Picasso: Die Fräulein von Avignon

Verpflichtung eines Hinweises auf den wirklichen Raum. Die Funktion dieser Farbebenen ist, das bildliche Gleichgewicht zu schaffen, die Elemente des Bildes in einer untrennbaren Farben- und Formstruktur zu organisieren. Die illusionistische Raumwirkung hat aufgehört: *Das Bild ist zum Kraftfeld geworden.* Es kann dennoch nicht ausgesagt werden, daß im Picassoschen Bilde jede Naturbeziehung und Raumwirkung aufgehört hätten. Das zweifache Koordinationsprinzip Cézannes — die Abstimmung des abstrakten Raumes und der abstrakten Form mit dem empirischen Raum und der empirischen Form — ist nicht vollkommen aufgehoben, sondern es hat seinen Platz einer Logik überlassen, die das Bezugssystem der natürlichen Form und des natürlichen Raumes, deren Umschreibungs-, Abstraktionsgrade frei änderte. Von natürlichem Raum und natürlicher Form wird soviel behalten und die geometrische Umschreibung wird soweit angewandt, wie es das souveräne Gesetz des Bildes verlangt.

Damit wurde der *neue abstrakte Raum des Bildes*, die reiche Skala des begrifflichen Bildraumes im modernen Sinne, je nach dem verschiedenen Maße der Selbständigkeit des Figurierenlassens und der Verschmelzung des abstrakten und des empirischen Raumes zustande gebracht. Seit dem Kubismus

und dank der Formensprache Picassos und anderer abstrakt darstellender Künstler wählt der Mahler frei die Art seines Bildraumes, bei verschiedenen Graden der Abstraktion.

Aus dieser Freiheit folgt, daß die Ablehnung der Perspektive für den modernen Künstler nicht verbindlich wurde, im Gegenteil wandte sich die Kunst nach Aufhören der Verbindlichkeit mit erneutem Interesse der Perspektive zu. Das Wesen der Sache ist die Änderung unserer Beziehung zu dem Raum, die Ausgestaltung eines neuen, intensiven, räumlichen Lebensgefühls, sei es durch Ablehnung der Perspektive oder durch deren neuartige Anwendung. Die Perspektive, die ihre Entstehung dem Reiz des Kennenlernens des Raumes verdankt, wurde jetzt umgekehrt durch ihre teilweises oder vollständiges Zurücktreten zur Quelle neuer Reize. Die Malerei, die durch Jahrhunderte lange ausdauernde Arbeit die Fähigkeit der perspektivischen Darstellung errungen hatte und diese viele Jahrhunderte lang als unentbehrlich ausübte, machte seit der Zeit Cézannes unaufhörlich Anstrengungen, um sich von der »Last« der Perspektive zu befreien. Als dies erfolgt war, begann das andere Extrem, der räumliche Reiz der übertrieben perspektivischen Darstellung zu wirken (*Chirico, Carrà, Dali*). In beiden Richtungen wird versucht, die Rahmen des gewohnten räumlichen Sehens aufzubrechen, um durch die Brechen das geahnte Unendliche zu erreichen. In der geometrischen Genauigkeit des Raumes« — schreibt Chirico — »kommt die Nostalgie des Unendlichen zum Ausdruck. Es ist ein unvergeßliches Erlebnis, wenn man sich plötzlich solcher Erscheinungen des Weltbildes besinnt, die wir — obwohl sie stets vor uns standen . . . wegen der Unentwickeltheit unserer Sinne nicht sahen« [3]. Die eigenartige Perspektive der Bilder Chiricos, deren Raumwirkung, die Suggestivität des *leeren Raumes* sind die Vorläufer jener ein eigenartig kosmisches Weltgefühl ausstrahlenden Räume, die im modernen Bühnenbild und in den neuesten Bestrebungen des Films immer häufiger vorkommen.

Nicht nur in den positiven und negativen Möglichkeiten der Perspektive, sondern in jeder Weise werden neue Reize und neue Ausdrucksmöglichkeiten im Raumerlebnis gesucht. Auch in der Beziehung des Raumes des Kunstwerkes zu dem wirklichen Raum werden ungewohnte und neuartige Raumwirkungen angestrebt. Früher dienten der Rahmen oder das Postament dazu, den illusionistischen Raum des Kunstwerkes und den Raum des wirklichen Lebens, als zwei verschiedene Wirklichkeitssphären, voneinander zu trennen. Heute werden Rahmen bzw. Postament immer öfter teilweise oder ganz weggelassen. Auch dadurch sollten die selbständige Wirklichkeit des Kunstwerkes, sein autonomer Raum hervorgehoben werden. Die ungewohnte räumliche Aufstellung von Bildern und Statuen in Ausstellungsräumen oder im Freien, ihre verschiedenen, unerwarteten und neuartigen Anwendungen im Freien haben alle den Zweck, den Reiz des Kontrastes, der Beziehung zwischen künstlerischem und reellem Raum wirken zu lassen. Wenn in ein zweidimensionales



Bild ein dreidimensionaler Gegenstand eingebaut, wenn ein Teil des Bildes zur Plastik wird, oder man durch abstrakte Raumplastiken durchblicken oder aus verschiedenen Blickpunkten in diese hineinblicken, ja sogar in die »Statue« hineingehen kann, so wollen alle diese Versuche auf die neuartige, ein dynamisches Raumerlebnis hervorrufende Tendenz der modernen Kunst hinweisen.

In allen diesen Tendenzen kann der Anspruch auf *einen veränderten Blickpunkt und Gesichtswinkel* als grundlegender Charakterzug betrachtet werden. Im physikalischen wie auch im abstrakten Sinne des Wortes ist es gleich wahr, daß der Mensch von heute die Dinge von einem neuen Blickpunkt aus, aus ungewohnter Nähe und Ferne, sogar aus allen erdenklichen Blickpunkten und räumlichen Situationen kennenlernen möchte. Früher gab es für die Betrachtung des Objekts einen optimalen Gesichtspunkt, von dem aus das Objekt am klarsten und in seiner Funktion entsprechender Weise betrachtet werden konnte. Heute ist man dazu bewegt, alle früheren Regeln der Raumbetrachtung umzuwerfen; man wünscht sich ungewohnte und neuartige Perspektiven, »unregelmäßige« Raumerlebnisse, in denen sich die Widersprüche zwischen Klein und Groß, Unten und Oben in einer packenden Unsicherheit auflösen. Deshalb sucht man die ungewohnten Blickpunkte und freut sich, im Grase liegend zwischen riesengroß gesehenen Grashalmen eine winzig kleine Bergspitze zu erblicken. Deshalb läßt man gerne seinen Blick über himmelhohe Senkrechten schweifen, um durch die Perspektive mit schräger Bildebene die senkrechte und waagerechte Orientation zu verlieren und visuell mit dem Gedanken der Vertauschbarkeit der senkrechten und waagerechten Perspektive zu spielen. Das sind lauter Momente, in denen die Verwandtschaft mit dem geistigen Verhalten leicht zu erkennen ist, das auf dem Gebiet der Naturwissenschaft die neue Raumkonzeption ins Leben gerufen hat; als ob sich deren in die Ebene der instinktiven Ästhetik versetzte Projektion in den Raumerlebnissen, in der Kunst äußerte. Der in einem überraschenden Gesichtswinkel erhaltene, eigenartige Ausschnitt und die Raumkomposition sind sowohl im Foto als auch im Film oder in der Malerei zum Grundsatz der künstlerischen Komposition geworden. Die Grundlage all dieser Veränderungen ist, daß die *statische Raumbetrachtung dynamisch geworden ist*: Wie der Raum unseres physikalischen Weltbildes mehr kein homogener, unveränderter »Behälter« der darin vor sich gehenden Bewegungen ist, sind auch für die künstlerische Raumbetrachtung die Bewegung, die Vielseitigkeit, der Anspruch auf sich unaufhörlich ablösende und durchdringende Raumerlebnisse kennzeichnend.

## B. Die moderne Raumkonzeption in der Architektur

Wie in der Malerei des 20. Jahrhunderts der Bildraum nicht mehr ein sich in dem Gesichtsfeld isoliert abzeichnendes Stück der Wirklichkeit ist, ist auch der architektonische Raum im modernen Sinne des Wortes nicht der

schachtelartig geschlossene, durch Wände abgegrenzte Raum der Renaissance. Die Aufmerksamkeit der auf der Objektbetrachtung der Renaissance fußenden, statischen architektonischen Denkgangsart wurde weniger durch den Raum als durch die den Raum ausfüllenden Bauobjekte festgehalten. Der Gegenstand des modernen architektonischen Denkens ist immer mehr der Raum selbst. »Wenn man baut, tut man nichts anderes als eine geeignete Menge des Raumes abzutrennen, zu isolieren und zu schützen« [5]. »Die Interpretation des architektonischen Raumes befreit sich immer mehr von der in der Ver-



G. Th. Rietveld: Wohnhaus, Utrecht, 1924

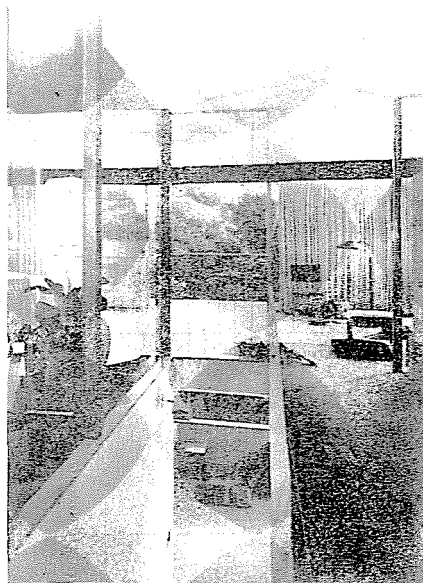
gangenheit herrschenden, klassischen akademischen Auffassung, die das Wesen der raumkünstlerischen Tätigkeit fast ausschließlich in den geschlossenen räumlichen Systemen sah . . . « Das Einzelgebäude wird nicht aus seiner Umwelt herausgerissen aufgefaßt, nicht als Gegenstand, der nur im Inneren einen Raum formt. Das Gebäude steht in einer Umgebung, die auch ein Raum ist, auf einen gewissen Anteil desselben das Werk gewissermaßen ausstrahlt und dessen Beschaffenheit als »leeren Raumes« es mit Inhalt füllt [6]. Der Raum, in dem sich die Tätigkeit des Architekten abspielt, ist also nicht das Nichts, der leere, indifferente Luftraum, sondern etwas, was der Architekt handhabt, der subtile »Rohstoff« der Architektur selbst. »Der Architekt modelliert den Innenraum, wie der Bildhauer den Ton« (*Geoffrey Scott* [5]).

Diese neuartige Interpretation des Raumes, die Umwendung seiner negativen Rolle ins Positive ist für die moderne Raumbetrachtung kennzeichnend; eine neuartige Erscheinung, die bis heute noch nicht zum allgemeinen Merkmal des architektonischen Raumgedankens geworden ist, weil man infolge des auf Gegenstandsbetrachtung beruhenden Denkens gewohnt ist, der positiven Form, der physikalischen Masse der neutralen Leere gegenüber Priorität zu geben. »Unsere Denkgangsart ist im Sinne der Gewöhnung materialgebunden.

Wir sprechen nur davon, was unsere Werkzeuge beschäftigt und was unser Auge festhält; dem Material kann eine Form gegeben werden, der Innenraum ergibt sich von selbst. Der Innenraum, das »Nichts«, ist nur die Verneinung dessen, was fest ist, daher kümmert man sich darum nicht« [5]. Diese Gravitation unseres Denkens nach dem Gegenständlichen ist ebenso ein Erbe der Renaissance wie die auf der zentralen Perspektive beruhende, klassische Raumvorstellung. Durch die als Reflektierung der modernen, naturwissenschaftlichen Raumauffassung erfolgte Änderung des Weltbildes im ästheti-



Van't Hoff: Huister Heide: Wohnhaus. Utrecht, 1916



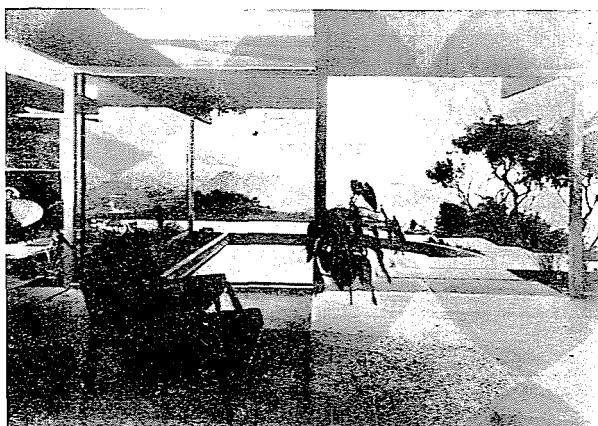
R. Neutra: Singleton-Haus, Los Angeles (Kalifornien)

schen Denken wurden beide in ihren Grundlagen angegriffen. Dadurch, daß die *Gegenstandsbetrachtung durch eine Ereignisbetrachtung* abgelöst wurde, erhielt der Raum — sowohl in der Physik als auch in der bildenden Kunst — einen qualitativ neuen Sinn, einen positiven Bedeutungsinhalt. Die neutrale Rolle des Raumes hörte auf, die Bautätigkeit selbst erhielt einen neuen Sinn. »Die Architektur — schreibt BRUNO ZEVI — besteht nicht aus der Gesamtheit raumumfassender Konstruktionselemente, sondern aus der Leere, dem umschlossenen Raum, dem Innenraum selbst, in dem der Mensch lebt und sich bewegt« [5]. Gebäude und Raum, Masse und Leere, positive Form und negative Form stehen in einer unzertrennbaren, dialektischen Wechselwirkung. »Das architektonische Werk ist nicht nur etwas, was im Raume lebt, sondern es belebt in sich selbst den Raum« (*Vitale* [5]). Dieses »Beleben«, »Bewegen«, das Einbeziehen des Raumes in den Inhalt, den das Werk zum Ausdruck bringen will, sind für die Raumgestaltung sowohl der modernen bildenden Kunst als auch der Architektur gleich kennzeichnend. Wenn im kubistischen Bilde versucht wird, den Gegenstand aus mehreren Blickpunkten gleichzeitig darzustellen, indem verschiedene Räume ineinander verschmolzen werden, und wenn die moderne Raumgestaltung versucht, im Innenraum die Beziehung zu dem Außenraum nicht zu verlieren bzw. in der äußeren Form den Innenraum ahnen zu lassen, fühlt man unausgesetzt, außerhalb und innerhalb des Gebäudes, die Kontinuität des Raumes, die aus dem gemeinsamen Keim der Absicht, aus der Tendenz, den Raum in seiner Totalität zu erfassen, herrührt. Es ist heute ein elementarer Anspruch, die Dimensionen des Raumes total zu durchleben bzw. es zu versuchen; der guckkastenartige Bildausschnitt der Renaissance und ihr schachtelförmig geschlossener Raum befriedigen heute nicht mehr. Man will nicht nur soviel sehen und davon wissen, was der Anblick aus einem einzigen unbeweglichen Gesichtspunkt gestattet. »Auch das Nichtsichtbare muß mit dem gleichen Recht ausgedrückt werden; das was sich bewegt, hinter dem unbeweglichen Gegenstand lebt, was rechts und links von uns und hinter uns ist — nicht nur das Leben in einem kleinen Würfel, der so künstlich geschlossen ist wie eine Bühne« (*Bocconi* [1]). Und das, was dem Kubismus und dem Futurismus wegen der Bindungen der Kunstgattung verständlicherweise nicht gelungen ist — die maximale Inbesitznahme und das Ausdrücken des Raumes — wurde für die moderne Architektur zur selbstverständlichen Möglichkeit. Um den Raum in seiner Totalität im Bilde darzustellen, müßten aus unendlich vielen Blickpunkten aufgenommene Perspektivbilder zusammengezeichnet werden, was offenbar unmöglich ist, andererseits sind Bewegung und Zeit, welche die kontinuierliche Verlegung des Gesichtswinkels gewährleisten, im Bilde imaginär und fiktiv. Dasselbe ist im architektonischen Raumerlebnis der Natur der Sache gemäß selbstverständlich. Hier ist die »vierte Dimension« des kubistischen Bildes, die Zeit, reell gegeben und die Bewegung ist nicht nur psychisch, sondern konkret; »hier ist es der Mensch selbst, der

sich im Gebäude bewegt, wobei er es aus verschiedenen Blickpunkten erfährt; er selbst bringt — sozusagen — die vierte Dimension zustande, indem er dem Raum seine volle Wirklichkeit verleiht« [5]. Die Einheit von Raum, Zeit und Bewegung kommt natürlich zustande, und der reinste Ausdruck der *modernen dynamischen Raum-Zeit-Betrachtung* ist der architektonische Raum. Auch die Bestrebung des Kubismus, die innere, nicht sichtbare Struktur der Dinge gewissermaßen als Projektion auf der Oberfläche zu zeigen, wird im modernen Gebäude möglich und selbstverständlich, als die an der Außerfläche gezeigte Konstruktion auf die innere Raumverteilung und Funktion hinweist.

Dabei übte der Kubismus auf den modernen architektonischen Raumgedanken eine außerordentlich bedeutende Wirkung aus. »Ohne die vierte Dimension des Kubismus — schreibt B. ZEVI — wäre le Corbusier nie auf den Gedanken gekommen, die Ville Savoie auf Pfähle zu stellen, noch vier gleichwertige Fassaden zu schaffen, wobei der Unterschied zwischen Hauptfassade und überhöhten Seitenfassaden und Hinterfront beseitigt wurde.« [5]

Schließlich sind jedoch die Wurzeln der neuen architektonischen Raumkomposition noch tiefer, in der Veränderung des allgemeinen künstlerischen und wissenschaftlichen Denkens der Zeit zu suchen. »Die kubistische Entdeckung paarte sich in der Revolution der modernen Physik mit dem Niedergang der euklidischen Geometrie . . . ohne die von den modernen Mathematikern herausgestellten Begriffe von Zeit und Raum . . . hätten Kubismus, Neoklassizismus, Konstruktivismus und ihre Abkömmlinge nicht auftauchen können« [5] — und setzen wir noch hinzu, auch die moderne architektonische Raumgestaltung nicht. Das Emporheben des Gebäudes über das Terrainiveau, seine gewissermaßen schwebende Ausgestaltung, die Auflösung seiner Geschlossenheit, die Beseitigung der von dem besonderen Blickpunkt herrührenden Hauptfassade sind alle Merkmale, deren Zusammenhang mit der neuen natur-



R. Neutra: Singleton-Haus, Los Angeles (Kalifornien)

wissenschaftlichen Raumauffassung auf der Hand liegt. Als sich die moderne Konstruktionsmethode immer mehr von den Prinzipien der Hauptfassade, Nebenfassade, und der einander über- und untergeordneten Blickpunkte entfernt und ihr Ideal eine gleichwertige Reihe der sich in Raum und Zeit kontinuierlich auftuenden architektonischen Form- und Raumerlebnisse ist, verfährt das architektonische Denken analog zur Rauminterpretation der modernen Physik, die »der statischen Denkungsart Newtons gegenüber den Raum im Verhältnis der beweglichen Punkte der Ortsveränderung auffaßt« [5].

Die neuartige Raumbetrachtung macht sich jedoch nicht nur auf der prinzipiellen Ebene der Raumgestaltung geltend, auch im Alltagsleben möchte man den Raum neuartig in Anspruch nehmen, wie es die Wohnkultur zeigt. Statt der steifen, unbeweglichen Raumwände werden immer öfter leichte und transparente Raumtrennelemente (Glaswände, Gitter usw.), die eine visuelle Beziehung zu der Umwelt sichern, sogar versetzbare raumabtrennende Elemente angewandt, die eine beliebig veränderliche Einteilung des Raumes ermöglichen. Gleichzeitig wird bedauerlicherweise durch die andere Haupttendenz der modernen Architektur, durch den Montagebau aus Fertigteilen gerade diese Flexibilität und Variabilität gefährdet, wie es MÁTÉ MAJOR oft betonte. Die Lösung dieses Problems, die Abstimmung miteinander dieser beiden widersprüchlichen Gesichtspunkte ist eine der Hauptaufgaben der modernen Architektur. Das gebundene System der geschlossenen, statischen Formen wird immer mehr durch die Verbindung des Außen- und des Innenraumes, des Naturraumes und des künstlichen Raumes abgelöst. »Die weitblickende Architektur unserer Zeit möchte eine Art Synthese der ruralen und urbanen Lebensform zustande bringen, eine Umwelt ausgestalten, die den Menschen wenigstens in einem Teil seiner Freizeit zur Natur zurückführt, die eine Ausschaltung aus den Hochspannungsströmen der technischen Zivilisation gewährleistet, die seine Ruhe schützt, Stille, Zeit und Raum für geistige und körperliche Regeneration sichert . . . « [8].

»Der moderne Mensch — schreibt FRIGYES POGÁNY — beansprucht als Schauplatz seines Lebens von der freien Natur bis zur vollkommen geschlossenen Intimität eine ganze Skala der Räume« [6]. »Der strömende Raum, das System der flexiblen Verbindungen und des dynamischen Raumrhythmus sind die Ergebnisse der erhöhten menschlichen Möglichkeiten des 20. Jahrhunderts« [9].

Auch in der grundsätzlichen Konzeption der Raumgestaltung läßt sich die Entwicklungstendenz von dem Einfachen gegen das Zusammengesetzte, von dem Funktionellen gegen das Organische nachweisen. Die frühere, für die 20er und 30er Jahre unseres Jahrhunderts kennzeichnende *funktionalistische, abstrakte Raumkomposition* hat ihren Platz immer mehr einer den menschlichen Lebensraumanspruch befriedigenden, *organischen Raumkonzeption* überlassen, als das Gebäude »bewußt so geformt wird, daß seine räumliche

Selbstbeschaffenheit notwendigerweise zur menschenzentrischen räumlichen Bestimmung werde« [7]. Das im menschlichen Maßstab modulierte Verhältnis-system von *Le Corbusier*, das sog. »Modulor«, sein Wohngebäude in Marseille sind die kennzeichnendsten Vertreter dieser Bestrebung. Die Verwirklichung des als Umwelt des vollen menschlichen Lebens dienenden, des die physischen, psychischen, geistigen Bedürfnisse des Menschen befriedigenden Raumes ist zum allgemeinsten Merkmal der modernen Raumgestaltung geworden, dem abstrakten Raumgedanken gegenüber zur Schaffung eines Raumes, »der die eigene Welt des Menschen, . . . in sich selbst geschlossen, sich selbst tragend, in sich tatsächlich erfüllt und eine in ihrer Vollendung wirkende Welt ist« [7].

### Zusammenfassung

Die *statische Raumbetrachtung aus einem einzigen Blickpunkt*, die sich zur Zeit der Renaissance ausgestaltet hatte und im Laufe der Jahrhunderte traditionell wurde, hat sich in der bildenden Kunst und der Gegenwart in eine *dynamische Raumkomposition mit mehreren Blickpunkten* umgewandelt.

In der Malerei entstand — größtenteils infolge der Cézanneschen Analyse — der illusionistischen Betrachtungsweise: Vordergrund-Mittelfeld-Hintergrund gegenüber der Gedanke des *autonomen malerischen Bildraumes*, aus dem die letzte und extremste Folgerung durch den Kubismus gezogen wird, auf den sich im weiteren alle abstrakten malerischen Bestrebungen aufbauen.

Parallel zum Kubismus erfolgt auch in der Architektur eine Umwertung des Raumes. Die zentrale, auf achsensymmetrische Haupt- und Nebenfassaden aufgebaute, statische Raumbetrachtung der Renaissance wird durch den Raumgedanken der modernen Architektur abgelöst. Auf Wirkung der großen Architekten des Zeitalters: Wright, Gropius, Mies van der Rohe und besonders Le Corbusier entwickelt sich die *Konzeption der einander durchdringenden, dynamisch strömenden Räume mit freiem Grundriß und mehreren Blickpunkten*.

### Literaturhinweise

1. HOFMANN, W.: Grundlagen der modernen Kunst. 1966.
2. NÉMETH, L.: Die Schicksalswendung der Kunst\* Bp. 1970.
3. READ, H.: A Concise History of Modern Painting. Thames and Hudson, London. 1959.
4. DE MICHELI, N.: Le avanguardie artistiche del Novecento. Milano, 1959. Schwarz Ed.
5. ZEVI, B.: Saper veder l'architettura. Saggio sull'interpretazione speciale dell'architettura. Einaudi, Torino, 1964.
6. POGÁNY, F.: Akademische Doktorarbeit II.\* Bp. 1969.
7. LUKÁCS, GY.: Die Eigenart der Ästhetik\* Bd II. Bp. 1969.
8. BONTA, J.: Die Umwelt der modernen Architektur\*. Budapest, 1972.
9. VÁMOSSY, F.: Die Architektur unserer Zeit.\* Budapest, 1976.

Dr. Iván MÁRIÁSI, Universitätsdozent, H-1521, Budapest

\* In ungarischer Sprache.