

ARCHI  
TEKTUR  
IM GE  
BRAUCH

Gebaute Umwelt als  
Lebenswelt

Sabine Ammon, Christoph Baumberger,  
Christine Neubert und Constanze A. Petrow (Hg.)

Forum Architekturwissenschaft  
Band 2

Universitätsverlag  
der TU Berlin

NETZWERK  
ARCHITEKTUR  
WISSENSCHAFT



ARCHITEKTUR IM GEBRAUCH  
Gebaute Umwelt als Lebenswelt

Sabine Ammon, Christoph Baumberger,  
Christine Neubert und  
Constanze A. Petrow (Hg.)



Die Schriftenreihe *Forum Architekturwissenschaft* wird herausgegeben vom Netzwerk Architekturwissenschaft, vertreten durch Sabine Ammon, Eva Maria Froschauer, Julia Gill und Christiane Salge.

Der Tagungsband versammelt Beiträge des 2. Forums Architekturwissenschaft zum Thema Architektur im Gebrauch, das vom 25. bis 27. November 2015 im Schader-Forum in Darmstadt stattfand. Die Beiträge nähern sich dem Thema grundlegend in zwei Perspektiven. Zum einen interessiert die lebensweltliche Verankerung von Architektur: die Gebrauchserfahrungen und die vielfältigen Weisen, in denen das Gebaute im Alltag jedes Menschen in Erscheinung tritt. Zum anderen werden die Vorstellungen vom Gebrauch in Prozessen des Planens und Bauens untersucht. Dabei treten unweigerlich auch Spannungsverhältnisse auf – zwischen Planerinnen und Nutzern, aber auch zwischen unterschiedlichen Gebrauchsweisen. Sowohl in theoretischen Auseinandersetzungen zu einem Begriff von Gebrauch in der Architektur als auch in empirischen Studien zu einzelnen Bauten und Bautypen, zeitgeschichtlichen Gebrauchsphänomenen und Situationen des Alltags wird dem auf den Grund gegangen.

NETZWERK  
ARCHITEKTUR  
WISSENSCHAFT

Forum Architekturwissenschaft, Band 2

# ARCHITEKTUR IM GEBRAUCH

Gebaute Umwelt als Lebenswelt

Sabine Ammon, Christoph Baumberger,  
Christine Neubert und  
Constanze A. Petrow (Hg.)

Universitätsverlag  
der TU Berlin



IRENE BREUER

## Der Leib als Umschlagstelle zwischen dem ästhetischen und dem technischen Gebrauch der Architektur

*Architektur ist das Produkt einer ästhetischen Herstellung, die wesentlich Entwurf und als solcher das Eröffnen von Möglichkeiten des Erlebens ist. Zugleich ist sie eine ‚techné‘, die nicht in ihrem Gebrauch aufgeht. Der Zwiespalt kann überwunden werden, indem Architektur als Entwurf von unterschiedlichen Erfahrungs- und Nutzungsweisen verstanden wird. Der Beitrag widmet sich dem ‚leiblichen‘ Gebrauch der Architektur, insofern der Leib die Architektur in der Weise eines affektiven Verständnisses einwohnt. Dadurch ist er imstande, unsere Habitualitäten mittels einer kinästhetischen und/oder einer Gebrauchs-Epoché einzuklammern, um neue Erlebens- und Gebrauchsweisen sowie neue Sinnbildungen zu ermöglichen.*

Eine Rückbesinnung auf den griechischen Ursprung des Wortes ‚Architektur‘ zeigt, dass sie allgemeine Ordnungsvorstellungen ins Spiel bringt, die über ihre handwerkliche oder materielle Herstellung weit hinausgehen. Architekturwerke gehören für Aristoteles zu dem Bereich der ‚techné‘, die zum einen eine bestimmte Form des Wissens und zum anderen eine bestimmte Form des Werdens bezeichnet: Unter dem Aspekt des Wissens ist die ‚techné‘ ein auf das Herstellen gerichtetes Wissen, denn sie kann über die Gründe ihres Tuns Rechenschaft ablegen. Obwohl sie auf ein Erfahrungswissen aufbaut, das immer auf Einzelnes

beziehungsweise einzelne Fälle bezogen ist, bezieht sich die Architektur auf das Allgemeine, da sie von dem Begriff des Bauens und der Kenntnis der dafür benötigten Mittel ausgeht. Aristoteles definiert somit die ‚techné‘ als eine „mit Überlegung verbundene[-] Disposition des Herstellens (*meta logou hexis poietiké*)“,<sup>1</sup> das heißt als ein mit wahrer Vernunft verbundenes Wissen, das nicht nur über die Gründe oder Ursachen<sup>2</sup> der Tätigkeit Rechenschaft ablegen kann, sondern das zum Habitus – zum dauernden Besitz – geworden ist. Unter dem zweiten Aspekt bezeichnet der Begriff der ‚techné‘ eine Form des Werdens, das heißt die Herstellung durch den Menschen. Der Herstellungsprozess ist teleologisch bestimmt, da der Werdeprozess vom Ziel des Prozesses – die erreichte Form des zu Erzeugenden – her bestimmt ist.<sup>3</sup> Der Architekt oder die Architektin erscheint nicht nur als Herstellender im weiteren Sinne, sondern als ein „leitender Künstler“, der „weiser“ als der Handwerker ist,<sup>4</sup> da er über die Kenntnis der ersten Prinzipien oder Ursachen seiner Kunst verfügt. Es sind jedoch die Gebrauchenden, die die entscheidende Instanz verkörpern, denn erst der Gebrauch entscheidet über das Gelingen eines Werks; erst der Gebrauchende führt das Werk seinem Zweck zu. Die „gebrauchende Tätigkeit“, sagt Aristoteles, ist die „maßgebliche“, weil sie „der Kenntnis der Form fähig ist“.<sup>5</sup> Die Gebrauchenden wissen nämlich, wie ein Gebrauchsgegenstand beschaffen sein muss, um sich dessen zu bedienen. Begreifen wir also die Architektur als eine bestimmte Form der Herstellung, müssen wir uns fragen, was eigentlich in der Architektur hergestellt wird. Folgen wir dem Vorschlag des Kunsthistorikers August Schmarsow, so ist die Architektur

1 Aristoteles: EN VI 4, 1140a 6 ff. Aristoteles: Nikomachische Ethik. Üb. und hg. von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 2006.

2 Vgl. Aristoteles: Met. I, 981a30 ff. Aristoteles: Metaphysik. Üb. von Hermann Bonitz (ed. Wellmann), auf der Grundlage und Bearbeitung von Héctor Carvallo und Ernesto Grassi, neu hg. von U. Wolf. Reinbek bei Hamburg 2014.

3 Vgl. Klaus Bartels: Der Begriff Techné bei Aristoteles. In: Hellmut Flashar, Konrad Gaiser (Hg.): Synusia, Festgabe für Wolfgang Schadowaldt zum 15. März 1965. Pfullingen 1965, S. 275–287, hier S. 275.

4 Aristoteles 2014 (Anm. 2), I, 1, 981a30 ff.

5 Aristoteles: Phys. II, 2, 194b2 ff. Aristoteles' Physik. Vorlesung Über Natur, üb. mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. von Hans Günter Zekl. Hamburg 1987.



als „Raumgestalterin“<sup>6</sup> zu bezeichnen. Die Architektur entwirft Räume, die Möglichkeitsformen des Einlebens darstellen.

In diesem Sinne werden sich die nachfolgenden Überlegungen der Hauptthese widmen, dass der Raum dasjenige ist, was sowohl die Erfahrung als auch die Erscheinung der Architektur als ästhetische Form ermöglicht. So wird der erste Teil des Beitrags auf die zwiespältige Auffassung der Architektur als Kunst und als ‚techné‘ eingehen, um zu zeigen, dass die Überwindung dieses Zwiespalts darin besteht, die Architektur als Entwurf von möglichen Erfahrungsweisen zu verstehen. In diesem Entwurf erscheint die Offenheit des In-der-Welt-Seins als ästhetische Idee, deren Sinn durch den Gebraucher gestiftet wird. Diese These ist Gegenstand des zweiten Teils des Beitrags. Sie findet einen Halt in der Einsicht, dass diese Offenheit durch die Überschüsse der Sinnlichkeit gegenüber der Begrifflichkeit entsteht und im Vollzug der leiblichen Erfahrung erfasst wird, eine weitere These, die im dritten Teil des Beitrags begründet wird. Mit Rekurs auf die Philosophen Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty wird hier die Einsicht gewonnen, dass der Leib der Architektur nicht nur als Tätigkeits- oder Orientierungsraum, sondern in der Weise eines affektiven Verständnisses einwohnt, so dass der Leib als die ‚Umschlagstelle‘ zwischen einem technischen und einem affektiv/ästhetischen Gebrauch der Architektur fungiert; eine Folgerung, die durch die Berücksichtigung der Spannung zwischen den gewohnten und fremden Raumordnungen im vierten Teil des Beitrags weiter geprüft wird. Denn die Infragestellung der harmonischen Beziehung zwischen Raum und Leib führt zu einer hier vorgeschlagenen ‚Gebrauchs-Epoché‘, die durch Erfahrungsstörungen und entsprechend neue Sinnbildungen

6 August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Berlin 1998 [1905], S. 184: „Die gemeinsame Grundlage und das unveräußerliche Merkmal in der Definition der Architektur als Kunst muss also die *Raumbildung* bleiben. *Raumgestalterin* ist sie von Anfang an bis zu Ende; nur dieser Begriff erschöpft ihr Wesen, bei dem freilich die Gestaltung ebenso notwendig ist wie der erste Teil des Namens“.

kennzeichnet wird. Gerade darin liegt die Kraft des ästhetischen Gebrauchs der Architektur, der anhand ausgesuchter architektonischer Beispiele im letzten Teil des Beitrags illustriert wird. Es wird gezeigt, dass diese ‚Epoché‘ oder Einklammerung des tradierten Gebrauchs der Architektur zu neuen Möglichkeiten des leiblichen Erlebens und Gebrauchs der Architektur führt, deren Sinn Revisionen und Neustiftungen unterworfen ist. Am Ende des Beitrags werden die neu gewonnenen Einsichten in einen Zusammenhang gebracht, aus dem die grundlegende Rolle des Leibes in der sinnlich ästhetischen sowie in der ‚technischen‘ Erfahrung der Architektur ersichtlich wird; denn es ist gerade der Leib, der die Umschlagstelle zwischen dem ästhetischen und dem technischen Gebrauch der Architektur bildet.

### Architektur als Kunst und als ‚techné‘

Die Architektur als Kunst zeigt sich in ihrer Erscheinung, sie ist daher wesentlich Phänomen, das sich ebenso in seiner Stofflichkeit und Materialität zeigt, das heißt in dem, wie und woraus es beschaffen ist. Denn wenn Martin Heidegger in der Schrift *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) mit Bezug auf ein Kunstwerk von „Erde“<sup>7</sup> spricht, beabsichtigt er, Kunstwerke von Werken der ‚techné‘ zu unterscheiden. Im Gegensatz zu Aristoteles bezeichnet Heidegger ein Werk der ‚techné‘ allein als Gebrauchsding, als „Zeug“, das gemäß seiner Funktion zweckgerecht eingesetzt werden kann und dann im Funktionieren unthematisch bleibt. Das Herstellen des Zeuges besteht darin, einen Stoff zu formen und ihn für den Gebrauch bereitzustellen; dieses Fertigstellen des Zeuges verschwindet aber in seiner „Dienlichkeit“.<sup>8</sup> Ein Gebrauchsding ist umso besser und geeigneter, je unauffälliger es als solches im Gebrauch bleibt. Demgegenüber lässt ein Werk der Kunst wie das „Tempel-Werk“ den Stoff oder seine Materialität „allererst hervorkommen [...] im

7 Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Holzwege. Hg. von Friedrich Wilhelm von Hermann. Frankfurt a. M. 1994, S. 32, 57.

8 Ebd., S. 53.



Offenen der Welt“.<sup>9</sup> Das Kunstwerk hat also eine grundlegende Funktion: Es stellt eine Welt auf, worin der Mensch sich aufhalten kann.<sup>10</sup>

Kunstwerke unterscheiden sich weiterhin von jeder ‚techné‘, insofern es keine im Voraus feststehende Formen geben kann: Kunstwerke sind gänzlich offene und autonome Gebilde, die sich von sich selbst her zeigen: „Das Werk hält das Offene der Welt offen“,<sup>11</sup> und dies ist ein wesentliches Merkmal des Werkes, das die Wahrheit ins Werk „setzt“.<sup>12</sup> Heidegger definiert das Kunstwerk als „*ein Werden und Geschehen der Wahrheit*“,<sup>13</sup> denn es stellt ein neues Seiendes ins Offene, in die Anwesenheit oder Unverborgenheit, indem dieses Seiende in der Gestalt eingerichtet wird.<sup>14</sup> Die Offenheit der Kunstwerke besteht darin, dass sie sich einerseits der Eingliederung in rein pragmatische Kontexte widersetzen, indem sie uns „unserer Gewöhnlichkeit entrücken“.<sup>15</sup> Andererseits aber schließt solch eine Offenheit die Möglichkeit der Eröffnung neuer Sinn- beziehungsweise Wahrheitshorizonte ein, insofern „die im Werk sich eröffnende Wahrheit [...] aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten“ ist. Mehr noch, das Werk widerlegt bestehende Sinnbildungen, so dass es eine kritische Funktion ausübt. Was es stiftet, „ist ein Überfluß, eine Schenkung“,<sup>16</sup> das heißt, Werke leiten neue Sinnstiftungen ein, indem sie unsere Gewohnheiten und bestehenden Überzeugungen in Frage stellen: Das Werk räumt neue Sinne ein, indem es uns dafür deplatziert, das heißt, indem es uns unseren gewohnten Wahrnehmungsweisen und bereits gestifteten Sinnen entrückt. Daraus ist zu schließen, dass der Entwurf einer Welt mit der Veränderung der Selbstheit unmittelbar einhergeht. Weit davon entfernt, sich auf die Eröffnung einer Welt zu beschränken, lässt das Kunstwerk „Schaffende und Bewahrende“ – Künstlerinnen und Gebrauchende – „in seinem Wesen

9 Ebd., S. 32.

10 Ebd., S. 31 f.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 59.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 51.

15 Ebd., S. 62.

16 Ebd., S. 63.



entspringen“.<sup>17</sup> Hieraus folgt, dass Weltentwurf, Sinnbildung und Selbstentwurf in ihrer unmittelbaren Zusammengehörigkeit die Offenheit des In-der-Welt-Seins ausmachen.

In diesem Kontext muss eine weitere Unterscheidung getroffen werden: Architekturwerke sollen, im Gegensatz zu reinen Kunstwerken, eine Funktion erfüllen und sich den unterschiedlichen lebensweltlichen Habitualitäten und Gewohnheiten der Nutzenden anpassen. In diesem Sinne ist jeder Raum auf bestimmte Weise gelebt, strukturiert, gedeutet. Er stellt einen Rahmen dar, in dem alltägliche Handlungen ablaufen können. Die Offenheit der Architektur besteht also darin, Möglichkeiten des Einwohnens zu eröffnen. Daher überschreitet die Architektur ihre ursprüngliche Bestimmung als ‚techné‘; sie ist vielmehr ein Wissen, das ins Werk eingeht und seine Funktionalität ausmacht, ohne sich darin zu erschöpfen. Die Architektur wird dementsprechend bedeutsam, indem sie die Dualität Zeug–Kunstwerk überschreitet und offene Erfahrungsmöglichkeiten *entwirft*. Die Architektur ist deshalb wesentlich Entwurf: Entwurf von Möglichkeiten der räumlichen Erfahrung.

### Architektur und Sinnbildung

In diesem Zusammenhang wird man sich fragen, was die Architektur zum Erscheinen bringt. In der Räumlichkeit der Architektur kommt die Offenheit des Entwurfs zum Vorschein, die sich in der Stiftung neuer Sinnhorizonte zeigt. Diese Offenheit selbst und nicht die zweckmäßige Formbestimmung ist die Idee, die den Entwurfsprozess leitet. Sie ist die eigentliche ästhetische Idee und wird „durch den schaffenden Entwurf ins Offene gebracht“.<sup>18</sup> Diese Idee trägt in sich die wesentlichen Züge dessen, was gebaut werden soll. Sie kann als eine ästhetische Form verstanden werden, in der nicht nur ein geordnetes System der zu erfüllenden Funktionen und Zwecke, sondern die wesentlichen Eigenschaften des Werkes in einen bildlich-räumlichen Zusammenhang gebracht werden. Diese Idee der Form befasst

17 Ebd., S. 58 f.

18 Ebd., S. 58.



sich außerdem mit der möglichen Wirkung des architektonischen Werks auf die Benutzer und Benutzerinnen, das heißt mit der Art und Weise, wie diese das Werk erfahren und am eigenen Leib erleben mögen. Diese ästhetische Idee bildet zugleich das Wesen und das ‚telos‘ der Architektur. Die Architektur ist also das Produkt einer ästhetischen Herstellung, die auf eine ästhetische Idee zielt; das heißt, auf eine noch unbestimmte sinnliche Form, deren Sinn nach Heidegger noch gestiftet werden soll. Denn im Gegensatz zum Gegenstand, dessen Sinn am Anfang des Herstellungsprozesses bereits vorliegt, wird der architektonische Sinn im Nachhinein durch die Nutzer und Nutzerinnen gestiftet: Sie allein entscheiden über die Art und Weise, wie sie die Architektur bewohnen und erfahren, und damit über deren Sinn. Kehren wir zu Heidegger und seinem Verständnis des Kunstentwurfs zurück, um eine weitere Eigentümlichkeit des architektonischen Gebrauchs einsichtig zu machen: Der Entwurf konfiguriert eine neue Offenheit des Sinns, der sich nicht auf theoretische Begrifflichkeiten oder pragmatische Nützlichkeiten einschränken lässt. Architektur ist erst dann vollendet, wenn sie – wie es Heidegger den Kunstwerken abverlangt – diese Antinomie nicht aufhebt, sondern sie als „Streit“<sup>19</sup> zeigt, das heißt, indem die Architektur sich weigert, die polemische Wirklichkeit in einem utopisch-harmonischen Gewand zu ‚verkleiden‘. Architekturwerke, deren Offenheit sich der Versöhnung dieses polemischen Widerstreits entziehen, sind als echte Kunstwerke zu betrachten, die zum Nachdenken und zugleich zum sinnlichen Erleben verleiten. Was sich eigentlich in einem derart verstandenen Architekturwerk zeigt, ist ein Überschuss der Sinnlichkeit gegenüber der Bedeutung:<sup>20</sup> Der Architektur sind sinnliche Erfahrungs- und Erlebnisweisen eigen, die in keine bestehenden Begrifflichkeiten, sondern nur nachträglich, das heißt im Vollzug der sinnlichen Erfahrung, erfasst werden können.

19 Ebd., S. 50.

20 Vgl. Irene Breuer: Husserls Lehre von den sinnlichen und kategorialen Anschauungen – Der sinnliche Überschuss des Sinnbildungsprozesses und seine doxische Erkenntnisform. In: Christoph Asmuth, Peter Remmers (Hg.): Ästhetisches Wissen. Berlin, Boston 2015, S. 231–245.

## Architektur und Leib

Die Einsicht, dass der begriffliche Sinn der Architektur Erfahrung nur nachträglich erfasst werden kann, folgt aus der Berücksichtigung der leiblich-sinnlichen Dimension der Architektur. Denn das sinnliche Erleben deutet auf eine weitere wesentliche Bestimmung der Architektur: Sie wird am eigenen Leib erlebt. Es gäbe keinen Aufenthalt im Raum „ohne die raum- und grenzbildende Kraft der Leiblichkeit“<sup>21</sup> wie der Phänomenologe Bernhard Waldenfels erklärt, und ohne ihre affektive Kraft. Denn der Leib wohnt der Architektur nicht nur in der Weise eines begrifflichen, sondern auch eines affektiven Verständnisses ein. Zum einen ist Husserl zufolge jeder Raum als Nah- oder Fernort nicht nur in Relation zu der Erreichbarkeit des ruhenden Dinges für meinen beweglichen Leib<sup>22</sup> bestimmt, sondern auch perspektivisch um meinem ruhenden Leib orientiert, nach hier und dort, nach rechts und links, und so weiter. Für Husserl ist der Leib ein „fester Nullpunkt der Orientierung“<sup>23</sup>, denn ohne mein leibliches Hier wären keine Richtungsunterschiede möglich. Dem Leib als „Nullpunkt“ aller räumlichen Orientierung entspricht die Bezeichnung des eigenen Leibes als „Nullkörper“.<sup>24</sup> Mein Leib ist aber kein Ding im objektiven Raum, etwas, was den Raum begrifflich als Orientierungsraum versteht, sondern ein „System möglicher Aktionen“<sup>25</sup> das den Raum affektiv als Tätigkeitsraum versteht. Denn die Raumgliederung verweist ihrerseits auf eine leibliche Betätigung im Raum, da der Leib durch seine räumliche Situation angesichts der von ihm zu erledigenden Tätigkeiten bestimmt

21 Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt a. M. 2013, S. 206.

22 Edmund Husserl: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928, Husserliana XIV, Beilage LXXIII: Die Konstitution des Raumes im synthetischen Übergang von Nahraum zu Nahraum (1927). Hg. von Iso Kern. Den Haag 1973, S. 543.

23 Edmund Husserl: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweites Buch, Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution, Hua IV. Hg. von Marly Biemel. Den Haag 1952, S. 158.

24 Ebd., S. 152.

25 Ebd., S. 291.



wird. Sie setzt ein „habituelles Wissen“<sup>26</sup> über ein räumliches Ganzes – Orte und Gegenstände in Einheit – voraus, das in eine „vertraute Umgebung“<sup>27</sup> umschlägt, so Merleau-Ponty. Es folgt daraus, dass der leiblich-technische Gebrauch der Architektur einen affektiv ästhetischen Gebrauch voraussetzt.

Dies ist darauf zurückzuführen, dass diese eben erwähnte vertraute Umgebung nicht nur objektiv gegeben ist, sondern in zumindest zwei Formen ebenso in mein leibliches Ich eingepägt ist. Einerseits als eine Art „Verankerung des Leibes“ in einem Raum, das heißt als ein Leib, der nicht nur dem Raum „einwohnt“<sup>28</sup> und in ihm handelt, sondern der zugleich – in den Worten Merleau-Pontys – „organisch“<sup>29</sup> mit ihm verbunden ist: „Mein Leib ist da, wo er etwas zu tun hat“.<sup>30</sup> Er wohnt dem Raum in der Weise eines nicht-begrifflichen, affektiven „Verständnisses“<sup>31</sup> ein, wenn seine motorischen Fähigkeiten sich im Leben entfalten können. Daher ist der Körperraum dem Leib eher in einer Handlungs- als in einer Erkenntnisintention gegeben.<sup>32</sup> Dieses affektive Verständnis des Raumes erweist sich einerseits in den „motorischen Gewohnheiten“, die leiblich eingepägt sind. Sie bekunden sich nach dem Philosophen Henry Bergson auf der Ebene der Tätigkeit, die bewirkt, dass gewisse Bewegungen unseres Körpers sich in einer „automatischen Reaktion“ verbinden, in der sich ein fließender Übergang zwischen Wahrnehmung und Erinnerung entfalten kann (zum Beispiel beim Steigen einer Treppe, bei der Benutzung eines Gebrauchsgegenstandes und so weiter).<sup>33</sup> Andererseits erweist sich dieses affektive Verständnis des Raumes darin, dass er als „Ausdrucksraum“ fungiert. Merleau-Ponty versteht den Raum nicht als Raum der Orientierung oder leiblichen Bewegungen,

26 Edmund Husserl: Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik. Hg. v. Ludwig Landgrebe. Hamburg 1972, S. 137 f.

27 Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Üb. von Rudolf Boehm. Berlin 1966, S. 129.

28 Ebd., S. 128 f.

29 Ebd., S. 293.

30 Ebd., S. 291.

31 Ebd.

32 Maurice Merleau-Ponty: Die Prosa der Welt. Üb. von Regula Giuliani. München 1984, S. 129.

33 Henry Bergson: *Materie und Gedächtnis*. In: *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Köln 1994, S. 238–240.

sondern als einen erlebten und ausdrucksvollen Raum. Denn der Leib ist nicht wie die Gegenstände „im Raum“, sondern er „wohnt ihm ein“; seine Gesten spannen „affektive Vektoren auf, entdecken emotionale Quellen und schaffen einen Ausdrucksraum“.<sup>34</sup> Es entsteht somit eine Spannung zwischen meinem habituellen Leib, dem Leib, den ich durch Gewöhnung bin, und meinem aktuellen Leib, dem Leib, den ich in der Spontaneität meiner Aktionen schaffe.<sup>35</sup> Es handelt sich also bei Merleau-Ponty um eine leibliche Situations- und Bewegungsräumlichkeit, die Ausdruck eines verleblichten Sinnes ist: „Mein Leib ist (der) Bedeutungskern“<sup>36</sup> und kein Gegenstand, weil er gerade das Sehende und Berührende ist.<sup>37</sup> So zeigt auch der Raum, den wir schaffen, verschiedene Bedeutsamkeitszonen, die der Vielfalt der leiblichen Betätigungen entsprechen. Man lebt nicht in einer abstrakten Hülle, sondern indem man dem Raum in verschiedenen Weisen einwohnt, erhält er einen entsprechend eigentümlichen Sinn.<sup>38</sup> Aus dem Gesagten wird ersichtlich, dass die Deutlichkeit des Tuns und Wahrnehmens einen Wahrnehmungsboden definiert, worin der Leib sich nicht nur in der Lebenswelt verankert, sondern ihr einen affektiven Sinn verleihen kann, der seinerseits nur nachträglich begrifflich erfasst werden kann.

Merleau-Pontys Auffassung des Eigenleibes ist keine Fortsetzung des Husserlschen Ansatzes. Seine Neuinterpretation des ‚In-der-Welt-Seins‘ nach Heidegger mündet in eine nicht-dialektische Verflechtung von Leib und Existenz – ein Weltbezug, der auf leibhafter Erfahrung gründet und präobjektiv ist. Merleau-Ponty entwirft den Begriff „être-au-monde“, ein „Zur-Welt-Sein“, mit dem eine „Hingebung“<sup>39</sup> an die Welt gemeint ist, die keine äußere Beziehung wie bei Husserl darstellt, sondern eine „originäre

34 Ebd., S. 176.

38 Waldenfels 2013 (Anm. 21), S. 212–215.

35 Bernard Waldenfels: *Hyperphänomene*, Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin 2012, S. 148.

39 Vgl. Merleau-Ponty 1984 (Anm. 32), Fußnote von Rudolf Boehm.

36 Merleau-Ponty 1984 (Anm. 32), S. 177.

37 Ebd., S. 117.



Verflechtung von Sein und Dasein<sup>40</sup> ausdrückt. Der Leib ist nicht nur der „Maßstab aller Dinge“<sup>41</sup>, sondern im Spätwerk sogar „der universelle Maßstab“, der ein „dimensional Sinnliches“ verkörpert.<sup>42</sup> Der menschliche Leib, der im Frühwerk Merleau-Pontys als Mittel zur Welt und Organ der Wahrnehmung galt, wird zum Fleisch der Welt. „Mein Fleisch selbst“, so Merleau-Ponty, „ist ein Sinnliches von der Art, dass sich alles andere Sinnliche in es einschreibt, es ist sinnlicher Angelpunkt, an dem alles andere Sinnliche teilhat, Schlüssel-Sinnliches, dimensionales Sinnliches“.<sup>43</sup> Ein Selbst und seine Umgebung sind die zwei „Kehrseiten“ dieser reflexiven Beziehung, deren Einheit das Fleisch der Welt ausmacht.<sup>44</sup> Mit dem Begriff des Fleisches überwindet Merleau-Ponty die Phänomenologie der Konstitution Husserls und somit die Spaltung zwischen dem Leib als Wahrnehmungsorgan und der Welt als Wahrnehmungsfeld. Was Merleau-Ponty „Fleisch“ nennt, bezeichnet die Verflechtung, das Chiasma von Welt und Ich.<sup>45</sup> Das Fleisch ist somit ein sinnliches Prinzip, dessen „Angelpunkt“<sup>46</sup> der eigene Leib ist. Die leibliche Verknüpfung von Berührendem und Berührtem vollzieht sich nicht durch das Denken, sondern das Bewusstsein selbst ist nichts anderes als die „Offenheit einer Leiblichkeit zur Welt“.<sup>47</sup> Die Existenzialien, die bei Heidegger die Weisen des In-der-Welt-seins bezeichnen, wie Mitsein, Sorge, Verstehen oder Befindlichkeit, gehören für Merleau-Ponty zu den anonym-leibhaften Strukturen, die dieses sinnliche Fleisch der Welt ausmachen. Das Ich ist also in das Fleisch der Welt „einverleibt“, so dass der Leib nicht von der Welt umgeben ist, sondern diese die „Verlängerung“<sup>48</sup> des Leibes ist.

40 Anna Orlikowski: Merleau-Pontys Weg zur Welt der rohen Wahrnehmung. München 2012, S. 72.

41 Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986, S. 199.

42 Ebd., S. 327.

43 Ebd., S. 326.

44 Ebd., S. 327.

45 François Dastur: Merleau-Pontys Begriff der Erfahrung als Reversibilität und Chiasma. In: Hans-Dieter Gondek, Tobias Klass, László Tengelyi (Hg.): Phänomenologie der Sinnereignisse. München 2011, S. 216.

46 Merleau-Ponty 1986 (Anm. 41), S. 327.

47 Ebd., S. 320.

48 Ebd., S. 321.

Aus dieser Auffassung können wertvolle Einsicht in die Beziehung zwischen dem architektonischen Werk und dem ‚Gebraucherin‘ oder dem ‚Gebraucher‘ gewonnen werden. Der architektonische Raum ist die Verlängerung meines Leibes, denn einerseits setzt der Kontakt des Leibes von sich zu sich im Berühren/sich Berühren als auch im Fortbewegen die Existenz des Raums voraus, andererseits aber, indem der Leib sich selbst betastet und fortbewegt, wird der Raum in seinem Sinn konstituiert. Der so verstandene Raum ist deshalb keine leere Hülle, die dem Leib vorausgeht, sondern im Gegenteil, Leib und Leibraum entstehen zusammen; wie es Aristoteles wusste, jeder Körper hat sein „topos idios“, das heißt einen eigentümlichen und eigenen Ort. Es handelt sich hier also um die „Ungeteiltheit“ Leib-Welt (Leib-Raum), die das Sinnliche ausmacht, so dass der Raum als eine weitere Dimension meines Leibes zu verstehen ist. Wir können aus dem Gesagten folgern, dass der Leib die Umschlagstelle ist zwischen einem technischen Gebrauch der Architektur – infolgedessen wir die Außenwelt erfahren und uns in ihr betätigen – und einem ästhetischen Gebrauch der Architektur – infolgedessen wir den architektonischen Raum am eigenen Leib erleben und fühlen.

### Architektur und Raum – die ‚Gebrauchs-Epoché‘

Die Architektur vereint sich mit der raumschaffenden Bewegung des Leibes, die Raum gibt und gleichzeitig Raum einnimmt. Leibliche und architektonische Konzeptionen durchdringen sich: Die Widerspiegelung der Struktur des Leibes im Raum hat eine harmonische Architektur hervorgebracht, die symbolische Werte in der Form von habituellen Typen repräsentiert. Ein Raum aber, der dem Leib wie angegossen wäre, wäre eine anthropometrische Utopie und das Gegenextrem zu einem Raumbehälter, der alles undifferenziert umfasst. Die Orte, die der Mensch bewohnt, werden unterhöhlt durch bestimmte Nicht-Orte,<sup>49</sup> die wir uns nicht

49 Vgl. Irene Breuer: ‚Il faut être absolument moderne!‘ Architektur und Technik zwischen dem *Noch-nicht* der Utopie und dem *Überall* aber *Nirgendwo* der Dystopie – im Ausgang

von Adornos ästhetischer Theorie. In: Birgit Recki (Hg.), Kongressakten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik 3, *Techné – poiesis – aisthesis*. Technik und Techniken in



aneignen können, und durch Fremddorte, die sich uns in ihrem Sinn entziehen, wie Waldenfels erklärt. Selbst die vertraute Umgebung zeigt Züge der Fremdheit, denn Räume sind nicht statische Gebilde, die sich dem Eindringen neuer Lebensweisen widersetzen. Wenn es einerseits keine Trennung zwischen Eigen- und Fremddort gibt, so gibt es andererseits auch keine Trennung zwischen realen und künstlerischen Räumen. Reale Räume, zu denen die Architektur verschiedene Szenarien beiträgt, sind der bewegliche Rahmen für Handlungsabläufe und dauerhafte Lebensläufe; künstlerische Räume wiederum gehen über normale Ordnungen hinaus, ohne das Gewohnte völlig zu verlassen. Die Raumkunst besteht darin, dass die Räumlichkeit befragt, modelliert und bearbeitet wird, wodurch die gewohnten Formen gestört oder verfremdet werden, bis hin zum Unheimlichen und Unbrauchbaren. Eine Architektur, in der der Leib nicht zur Ruhe kommen kann, geht in ihrer Funktionalität und ihrem Gebrauch nicht auf, sondern weist über sie hinaus.<sup>50</sup>

Man ist geneigt, nicht nur mit Waldenfels von einer „kinästhetischen Epoché“,<sup>51</sup> sondern ebenso von einer ‚Gebrauchs-Epoché‘ zu reden. Denn nicht nur die gewohnten Bewegungsmuster, sondern ebenso der habitualisierte technische Gebrauch der Architektur werden zugunsten einer Destabilisierung der Leibbewegungen und einem ästhetischen Gebrauch der Architektur eingeklammert. Zum einen verwandelt sich die leibliche Selbstbewegung, die, wie bereits erwähnt, von einem originären Hier oder Nullpunkt ausgeht und einem Ziel zustrebt, in ein zielloses Wandern, worin unser Leib aufgefordert wird, die Selbstkontrolle aufzugeben. Eine Bewegung, die dem Leib sozusagen den Boden entzieht, zwingt uns, spontan eine neue Form von Gleichgewicht zu suchen. Zum anderen führt das Überschreiten der gewohnten Raumordnung und der Gebrauch der Architektur als erstes zu Erfahrungsstörungen, die sich in einem befremdlichen Umgang bis hin zu einem Gefühl der

Kunst und ästhetischer Praxis, [http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2015/09/Breuer\\_Architektur\\_und\\_Technik.pdf?c=76f6f1&p0=1&p1=-6&p2=-4](http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2015/09/Breuer_Architektur_und_Technik.pdf?c=76f6f1&p0=1&p1=-6&p2=-4) (10. Mai 2016).

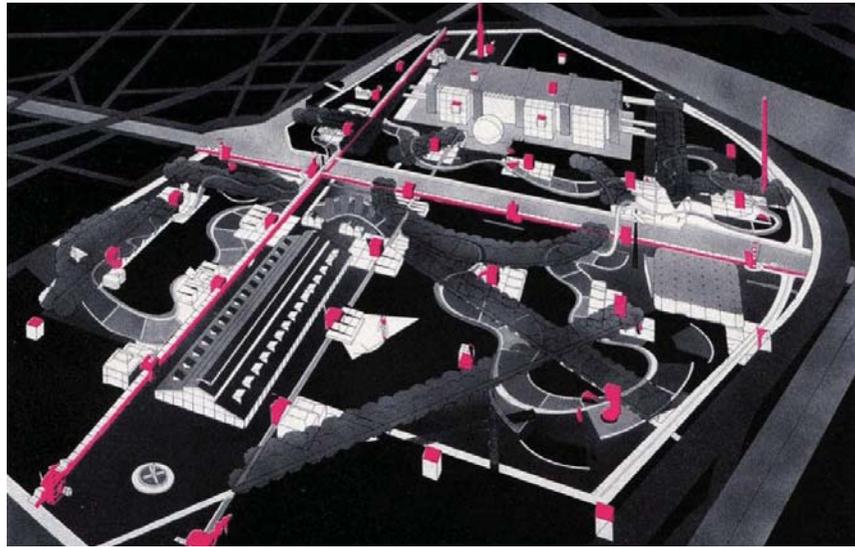
<sup>50</sup> Vgl. Waldenfels 2013 (Anm. 21), S. 200–223.

<sup>51</sup> Ebd., S. 221.

Sinnlosigkeit bekunden. Es entsteht somit ein Erfahrungszug als Antwort auf die Unverfügbarkeit und Undurchschaubarkeit der fremden Ordnung, die uns ihrerseits auffordert, sie in einer neuen Ordnung zu integrieren. Es handelt sich generell um Ansprüche, auf die der Leib zu antworten hat. Als Antwort darauf entwickelt das leibliche Ich allmählich Erwartungen aus der Wiederholung dieser Erfahrungen und Erlebnisse, so dass sich ein neuer Sinn herausbilden kann. Dieser neue Sinn entsteht aus dem Überschuss der Sinnlichkeit gegenüber der Begrifflichkeit, denn das Neue wird zuallererst sinnlich wahrgenommen, bevor – wenn das überhaupt möglich ist – Begriffe gestiftet werden können. Gerade in der Möglichkeit einer neuen Sinnbildung liegt die Kraft des ästhetischen Gebrauchs der Architektur.

### Der ästhetische Gebrauch der Architektur

Die Gebrauchs-Epoché bekundet sich in der Infragestellung der strukturellen Verbindung zwischen Leib, Raum und Architektur, die paradigmatisch von der Entwurfsstrategie Bernard Tschumis für den *Parc de la Villette* (1982–1988) ins Werk gesetzt wird. Dafür wird das ganze architektonische Programm einem gewaltigen Vorgang der Demontage unterzogen. Aus dieser Zerlegung entstehen Fragmente, die in autonomen Struktursystemen kombiniert werden: Erstens, das Netz der Intensitätspunkte, die neutralen roten Würfel (die „folies“ oder Verrücktheiten), die Treffpunkte, Werkstätten und urbane Dienste beherbergen; zweitens, die Bewegungslinien oder Hauptachsen, die durch den Park führen, und drittens, die zusammengesetzten Flächen („prairies“ oder Wiesen), worin die Gartenanlagen untergebracht sind (Abb. 1,2). Durch die Überlappung dieser drei in sich kohärenten Strukturen wird eine Collage heterogener und unzusammenhängender Teile erzeugt um die Grenzen der tradierten Raumregister zu sprengen. Somit werden Konflikte und zufällige Verknüpfungen eingeleitet, die zu formalen und programmatischen Spannungen führen. Die Punkte oder ‚folies‘ drücken keine Funktion aus, obwohl sie dennoch einen bestimmten Zweck erfüllen sollen; Ambiguität zwischen Sinn und Nicht-Sinn umspannt sie (Abb.3). Die ‚folies‘

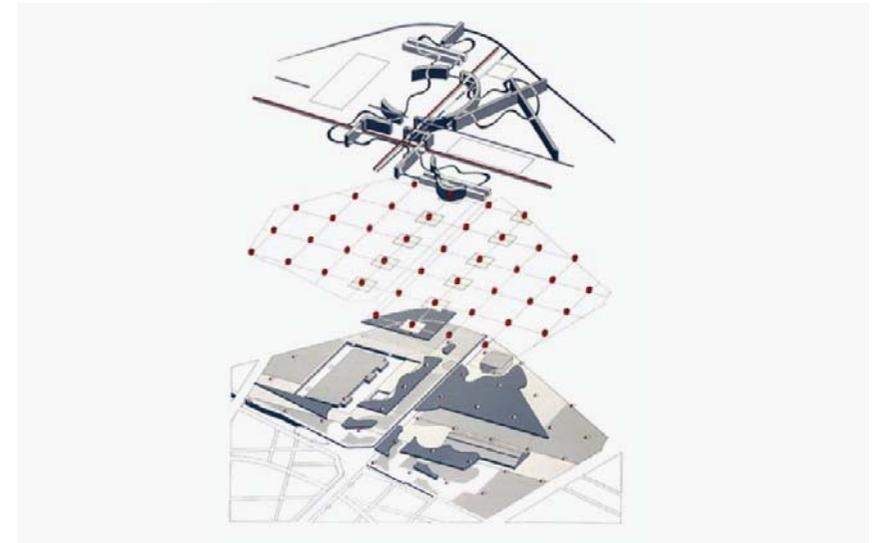


● Abb. 1: Bernard Tschumi, Parc de la Villette, 1982–1988, Vogelperspektivische Zeichnung.  
Quelle: URL: <http://www.tschumi.com> (1. September 2016)

stellen die Möglichkeit des Wohnens in Frage, indem sie einerseits die Distinktion ‚innen-außen‘ ignorieren, und andererseits, indem sie dem Leib „keinen beruhigenden organischen Referenten“<sup>52</sup> anbieten. Weit entfernt davon, einen „Körperraum“ zu schaffen, den der Leib „einwohnen“ kann und in dem und mit dem er – im Sinne Merleau-Pontys – fungieren kann, erzeugt die willkürliche Montage der einzelnen Elemente (wie Treppen und Rampen), „anti-körperliche Zustände“ wie „Schwindel, plötzliche horizontale und vertikale Bewegungen“;<sup>53</sup> es ist, als ob die Architektur auf die Labilität der Körperlichkeit abzielen würde. Es entsteht ein Gefühl der leiblichen Entfremdung, das auf das Fehlen eines Bezugs zu Orten oder Typen, die in unserem Leib verankert sind, zurückzuführen ist. Wege, die zu keinem Ziel führen, sondern uns verleiten, in ihnen zu verweilen und die unsere Sinne ansprechen, wie es zum Beispiel bei dem so genannten *Weg der Düfte* der Fall ist, führen zu einer Revision unserer tradierten

52 Anthony Vidler: *The architectural uncanny. Essays in the Modern Unhomely.* Cambridge 1992, S. 111.

53 Italo Calvino: *Die unsichtbaren Städte,* übers. von Heinz Riedt. München 1984, S. 21.



● Abb. 2: Bernard Tschumi, Parc de la Villette, 1982–1988, Überlappung der Strukturen, Plan.  
Quelle: URL: <http://www.tschumi.com> (1. September 2016)



● Abb. 3: Bernard Tschumi, Parc de la Villette, 1982–1988, Folies, Foto.  
Quelle: URL: <http://www.tschumi.com> (1. September 2016)



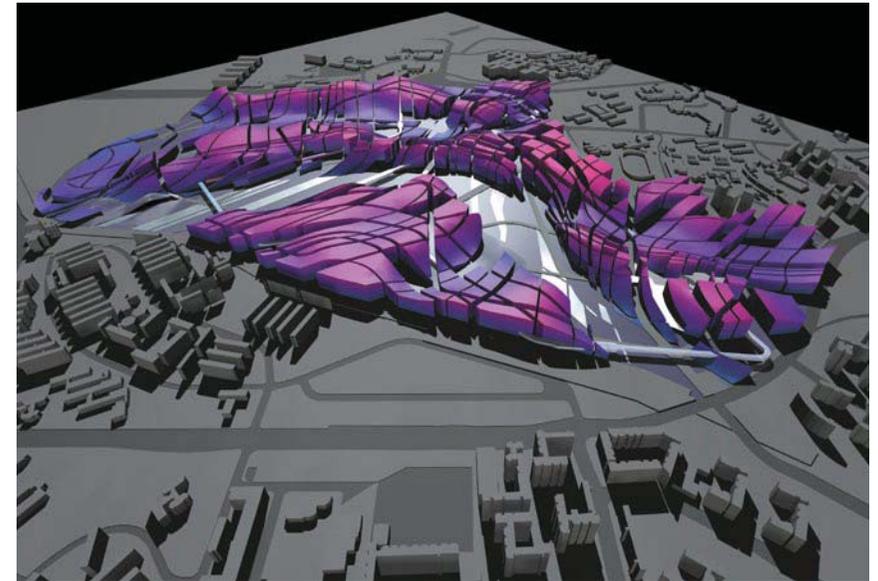
Begrifflichkeiten. Rampen oder Treppen, die eine Eigendynamik entwickeln und unseren leiblichen Gewohnheiten widersprechen, verleiten uns, ihren Zweck neu zu definieren. Diese Architektur fordert uns auf, unsere tradierten Gebrauchsgewohnheiten aufzugeben. Diese Architektur ist nicht nur offen für Veränderungen, sondern offen für neue Möglichkeiten des Gebrauchs und der Aneignung.

Die kinästhetische Epoché bekundet sich ihrerseits paradigmatisch an dem von dem Architekten Peter Eisenman geplanten und zwischen 2003 und 2005 errichteten Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Abb.4).

Grenzen zwischen Innen und Außen verschwimmen, einfache leibliche Möglichkeiten wie Stehen und Gehen werden durch die Unebenheit, die schräge Lage oder die Glätte des Bodens destabilisiert. Selbst die Architektur trotz dem Vertikalen, der leiblich aufrechten Haltung; Horizontale und Vertikale verlieren ihre Bedeutung. Jedwede räumliche Gliederung oder Orientierung wird im Werk vermieden und Bezugspunkte fehlen, so dass ein Gefühl der Verunsicherung und der Orientierungslosigkeit erzeugt wird. Das ziellose Wandern durch die engen Flure zwingt uns zu Körperhandlungen, ähnlich wie die schmalen und überfüllten Gassen uns zwingen, den gewohnten zwischenmenschlichen Abstand neu auszuhandeln. Die abstrakt konzipierten Stellen verweisen auf keine Bedeutung, ihr Sinn bleibt ein Rätsel. Es entsteht somit eine Spannung zwischen den abstrakten,



● Abb. 4: Peter Eisenman, Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin, 2003–2005, Foto. Quelle : Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas



● Abb. 5: Zaha Hadid, One-North Masterplan, 2003, Singapur, Digitalisiertes Modell. Quelle: Courtesy of Zaha Hadid Architects

sinnlosen Formen und den vielfältigen Assoziationen, die sich dem Besucher aufdrängen: Stelen, Gräber, ebenso wie Wald zum Wandern bis hin zum Spielraum für Kinder und Jugendliche, sie alle stellen mögliche Formen des Gebrauchs dar.

Eine radikalere Gebrauchs-Epoché ergibt sich als Folge der Anwendung neuer Entwurfsmethoden wie dem ‚Parametrismus‘. Diese Methode zielt darauf ab, durch die Differenzierung und Konnektivität mannigfaltiger urbaner Systeme (Modulation der Baustrukturen, Straßensysteme und das System des offenen beziehungsweise des öffentlichen Raumes) eine tiefe Bezogenheit zwischen urbaner Funktionsaufteilung und architektonischer Morphologie zu erreichen, wie am Beispiel eines Masterplans für Singapur, entworfen 2005 vom Architekturbüro Zaha Hadid, zu ersehen ist (Abb.5).

Parametrisches Design konzipiert die urbane Baumasse als eine schwarmartige Gliederung, worin die urbanen Variablen von Masse, Räumlichkeit und Richtung sich dynamisch konfigurieren und den veränderlichen Besetzungsmustern anpassen



können.<sup>54</sup> Weit davon entfernt, eine Vielfalt von kreativen Aneignungen zu fördern, wie am Beispiel von Tschumi durch die Kollision von heterogenen Fragmenten oder am Beispiel von Eisenman durch die Möglichkeit vielfältiger Assoziationen, entsteht hier durch die funktionelle Freiheit des Entwurfs eine starke Unbestimmtheit des Sinnes, wodurch die Frage des möglichen Gebrauchs stets offen bleibt. Diese Faszination an der Konnektivität, den kontinuierlichen stromartigen Formen und der funktionellen Flexibilität der unterschiedlichen Systeme übersieht einerseits den sozialen und programmatischen Wert der architektonischen Brüche und Diskontinuitäten, welche die unterschiedlichen Aktivitäten des urbanen Lebens benötigen; andererseits entspricht sie dem Deterritorialisierungsprozess der heutigen Netzwerkgesellschaft. Es handelt sich bei diesem Projekt um eine Konfrontation zwischen der historisch entwickelten Stadt, die aufgrund ihrer geschichtlichen Überlappung eine Vielfalt von möglichen Handlungen und Tätigkeiten mit unterschiedlicher affektiver Aneignung ermöglicht, und der kinetischen Stadt, die in unaufhaltsamer Motrizität sich in einem grenzenlosen, beschleunigten, fließenden Raum ‚auflöst‘. Das Subjekt schwankt somit zwischen der Fixierung auf den Leibort und dessen Verflüchtigung. Wichtig ist hier einzusehen, dass bewohnbare Orte nichts Statisches, sondern durch „sukzessive Überlagerungen gewachsen“ sind; gerade durch diese Veränderungen sind sie imstande, den Wünschen und Erwartungen „stets ihre Gestalt“ zu geben, wie der Schriftsteller Italo Calvino hervorgehoben hat.<sup>55</sup> Die Überlagerung dieses Projekts auf die bestehende Stadt ruft aufgrund der unterschiedlichen Morphologien, Funktionen und Erfahrungsweisen starke Spannungen hervor, welche die „ungelösten Antagonismen der Realität“<sup>56</sup> im Sinne des Philosophen Theodor Adornos ausdrücken. Denn wie jeder architektonische Entwurf, ist dieses

54 Vgl. Patrik Schumacher: Parametricism. In: Architectural Design (July/August 2009), S. 14–23.

55 Calvino (Anm. 53), S. 43.

56 Theodor Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1973, S. 16.

städtebauliche Projekt als eine Antizipation des Noch-nicht-Gewordenen durch einen utopischen Überschuss charakterisiert: Es soll paradoxerweise die Erwartungen einer sich kontinuierlich verändernden Gesellschaft mit recht stabilen lebensweltlichen, leiblichen Bedürfnissen erfüllen. Aufgrund dieses Antagonismus entsteht ein Zwiespalt zwischen dem Mangel an qualitativer Vielfalt, der die leibliche Orientierung und Betätigung im Raum erschwert, und dem Überschuss an dynamisch fließenden Formen, der in paradigmatischer Weise den Nomadismus unseres heutigen Lebensstils widerspiegelt.

### Fazit

Aus den genannten Überlegungen geht hervor, dass eine kinästhetische und gebrauchsbazogene Epoché, die kreative Assoziationen ermöglicht, zu neuen Möglichkeiten des leiblichen Erlebens und Nutzens der Architektur führt. Diese Möglichkeiten gehen mit der Einsicht einher, dass der leiblich-technische Gebrauch der Architektur einen affektiv-ästhetischen Gebrauch voraussetzt, da der Leib originär in einen intentional affektiven Bezug zur Welt steht. Der Lebenswelt entspricht somit ein gelebter Raum und auch eine gelebte Zeit, die sich am Leitfaden des Leibes entfalten, so dass ohne die raum- und grenzbildende Kraft der Leiblichkeit, ohne leibliche Gefühle, Stimmungen und Sinneseindrücke die Architektur ihre lebensweltliche Bedeutsamkeit einbüßt. Diese Verflechtung zwischen Leib, Raum und Zeit ist keineswegs ein harmonisches Gefüge: Die Anerkennung der lebensweltlichen Spannung zwischen dem Selben, das sich geschichtlich wiederholt, und dem Fremden, das die gewohnten Ordnungen sprengt, verursacht eine Umwälzung des tradierten Gebrauchs der Architektur und führt zu neuen Sinnbildungen, die herkömmliche ästhetische Ideen in Frage stellen. Denn diese Spannung entsteht aus der den erwähnten Beispielen zugrundeliegenden Einsicht, dass es einen fugenlosen Kosmos und eine harmonische, von allen Rissen befreite Lebenswelt nie gegeben hat. Unsere tradierten Lebensräume, in denen sich dank der Gewohnheiten ein Erfahrungsstil entwickelt,



werden – wie oben erwähnt – unterwandert durch fremde Orte, die sich der Aneignung widersetzen und deren Gebrauch neu definiert werden muss. In diesem Sinne besteht die Aufgabe der Offenheit des Entwurfs als ästhetische Idee gerade darin, tradierte Sinnhorizonte zu revidieren und sie im Einklang mit veränderten Erfahrungsweisen neu zu bestimmen. Der leiblich sinnlichen Erfahrung der Architektur kommt hier eine Schlüsselrolle zu, denn es ist der Leib, der die Umschlagstelle zwischen dem ästhetischen und dem technischen Gebrauch der Architektur bildet.



## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Universitätsverlag der TU Berlin, 2018

<http://verlag.tu-berlin.de>

Fasanenstr. 88, 10623 Berlin

Tel.: +49 (0)30 314 76131 / Fax: -76133

E-Mail: [publikationen@ub.tu-berlin.de](mailto:publikationen@ub.tu-berlin.de)

Alle Teile dieser Veröffentlichung – sofern nicht anders gekennzeichnet – sind unter der CC-Lizenz CC BY lizenziert.  
Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Lektorat: Eva Maria Froschauer, Christiane Salge

Gestaltung: Stahl R, [www.stahl-r.de](http://www.stahl-r.de)

Satz: Julia Gill, Stahl R

Druck: docupoint GmbH

ISBN 978-3-7983-2940-9 (print)

ISBN 978-3-7983-2941-6 (online)

ISSN 2566-9648 (print)

ISSN 2566-9656 (online)

Zugleich online veröffentlicht auf dem institutionellen  
Repositorium der Technischen Universität Berlin:  
DOI 10.14279/depositonce-6019  
<http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-6019>

Der Tagungsband versammelt Beiträge des 2. Forums Architekturwissenschaft zum Thema Architektur im Gebrauch, das vom 25. bis 27. November 2015 im Schader-Forum in Darmstadt stattfand. Die Beiträge nähern sich dem Thema grundlegend in zwei Perspektiven. Zum einen interessiert die lebensweltliche Verankerung von Architektur: die Gebrauchserfahrungen und die vielfältigen Weisen, in denen das Gebaute im Alltag jedes Menschen in Erscheinung tritt. Zum anderen werden die Vorstellungen vom Gebrauch in Prozessen des Planens und Bauens untersucht. Dabei treten unweigerlich auch Spannungsverhältnisse auf – zwischen Planerinnen und Nutzern, aber auch zwischen unterschiedlichen Gebrauchsweisen. Sowohl in theoretischen Auseinandersetzungen zu einem Begriff von Gebrauch in der Architektur als auch in empirischen Studien zu einzelnen Bauten und Bautypen, zeitgeschichtlichen Gebrauchsphänomenen und Situationen des Alltags wird dem auf den Grund gegangen.

Universitätsverlag der TU Berlin  
ISBN 978-3-7983-2940-9 (print)  
ISBN 978-3-7983-2941-6 (online)