

Julian Jachmann • Petra Lohmann • Aurélie Névot (Hg.)



WEG UND ERKENNTNIS

Die Architektur und Bewegung in der Natur

LE CHEMIN ET LA CONNAISSANCE

L'architecture et le mouvement dans la nature

Prof. Dr. Julian Jachmann

Universität Regensburg, Kunstgeschichte, Forschungsschwerpunkte: Architektur und ihre Theorie in der Frühen Neuzeit, Ornamentik.

Julian Jachmann

Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Regensburg. Domaines de spécialité : Histoire et Théorie de l'Architecture à l'époque moderne ; Théorie de l'Ornement.

Prof. Dr. Petra Lohmann

Universität Siegen, Lehrgebiet Architekturtheorie, Forschungsschwerpunkte: Architekturtheorie um 1800, Deutscher Idealismus, Ästhetik.

Petra Lohmann

Professeure de Théorie de l'Architecture à l'Université de Siegen. Domaines de spécialité : Théorie de l'Architecture autour de 1800 ; Idéalisme allemand ; Esthétique.

Prof. Dr. Aurélie Névot

Forschungsdirektorin am französischen CNRS (Nationales Zentrum für wissenschaftliche Forschung, Zentrum für Studien zum modernen und zeitgenössischen China, EHESS). Forschungsschwerpunkte: Anthropologie Chinas, Ethno-Phänomenologie, kritische Anthropologie und Epistemologie.

Aurélie Névot

Directrice de recherche au CNRS (Centre d'études de la Chine moderne et contemporaine, EHESS). Domaines de spécialité : Anthropologie de la Chine ; Ethno-phénoménologie ; Anthropologie critique et épistémologie.

Julian Jachmann, Petra Lohmann, Aurélie Névot (Hg.)

Weg und Erkenntnis

Le Chemin et la Connaissance

Weg und Erkenntnis

Die Architektur und Bewegung in der Natur

Le Chemin et la Connaissance

L'architecture et le mouvement dans la nature

Herausgegeben von Julian Jachmann, Petra Lohmann und
Aurélie Névot

Die Drucklegung des Bandes erfolgte mit großzügiger Unterstützung des Departments Architektur an der Universität Siegen.



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.

Impressum

Satz, Layout und
Covergestaltung:

universi – Markus Bauer M.A.

Titelmotiv nach:

Roland Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris 1650

Druck und Bindung: Uni Print, Universität Siegen

Gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier.

Siegen 2026: universi – Universitätsverlag Siegen

www.uni-siegen.de/universi

ISBN: 978-3-96182-188-4

DOI: doi.org/10.25819/ubsi/10736

Die Publikation erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



Inhalt / Sommaire

<i>Julian Jachmann, Petra Lohmann, Aurélie Névot</i> Einleitung	7
<i>Aleksey Sevastyanov</i> L'architecture comme nature. Le jardin à l'anglaise et la dialectique du sublime	13
<i>Aurélie Névot</i> Nature et mouvement, chemin et lumière. Le pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Dubaï (2021–2022)	25
<i>Olaf Kühne, Karsten Berr</i> Landschaftliche Deutungsvielfalt und neopragmatische Deutungsvermittlung	43
<i>Ines Röckl</i> 'Movement frozen'? – Wechselspiele zwischen Entwurfsprozess, Bildmedien und Erkenntnis bei Zaha Hadid	63
<i>Katja Marx</i> Außenraumbezug und Bewegung in der Architektur Brinkman & Van der Vlugts	79
<i>Marie Durand</i> Marcher avec les histoires : corporéités et territoires au Vanuatu	97
<i>Oliver Sack</i> 'Spatial Form', 'Purposive Intention' and Movement in Space. A critical examination of Paul Frankl's conception of architecture	111
<i>Xavier Bonnaud</i> Des formes et des flux, et si l'architecture tissait les rythmes de la nature, du vivant, de l'humain ?	127

Einleitung

Julian Jachmann, Petra Lohmann, Aurélie Névot

Diese Feststellung machen wir immer wieder, daß, wenn wir gehen, und dadurch unser Körper in Bewegung kommt, dann auch unser Denken in Bewegung kommt.¹ (Thomas Bernhard)

Indem der österreichische Autor und Polemiker Bewusstseinsbildung und Bewegung miteinander verknüpft, ruft er einen seit der Antike zentralen Gedanken der Philosophie auf: die enge Verbindung zwischen Architektur und Natur. Dieses Wechselspiel ist vielfach entfaltet worden, idealtypische Modelle umfassen erstens die Verfestigung der in der Baukunst gebildeten Gedanken in der Natur, beziehungsweise deren Übertragung aus der spekulativen Isolation in die lebendige Praxis, zweitens das Zusammenspiel von Gehen und Denken in einer gebauten Umwelt, welche Natur als Motiv und Beweggrund der Einbildungskraft mit einfließen lässt und drittens die architektonisch gestaltete Natur, welche durch spezielle kompositorische Arrangements und Wegeführungen die Geistestätigkeit des Gehenden affiziert und präbewusst leitet.

In diesen Bezugsrahmen fallen mannigfaltige Ausprägungen der Modelle von Bewegung in Architektur und Natur, die sich mittels philosophischer Explikation ihrer zugrundeliegenden Ideen jeweils auf ihren spezifischen Bewusstseinsbegriff sowie die je besondere ästhetische Weise, das damit einhergehende Selbstverhältnis des Gehenden zu entwickeln, beziehen lassen. Dazu zählen – um nur eine kleine Auswahl an Beispielen anzuführen – der formale französische Garten mit Natur in Form von Labyrinthen und Achsen, die mit der in *more geometrico* gebildeten Natur vorrangig das rationale Vermögen des Gehenden bilden (Leibniz). Dem gegenüber stehen der englische Landschaftsgarten und das *Picturesque*, die sich mit einer scheinbar ungestalteten, sich selbst erschaffenden, bzw. sich selbst gestaltenden Kraft der Natur eher auf die Empfindsamkeit und die Affekte des Gehenden (*Moral Sense*, Shaftesbury) beziehen oder sogar mit dem Begriff des *Sublime* (Edmund Burke) eine Alternative zur Wirkung des Schönen im *Delightful horror* suchen. Der mit Follies – fantastische Staffagearchitekturen, die verschiedene Kulturen und Epochen zitieren – inszenierte Garten dient nicht zuletzt dazu, sich zur Zeit zu verhalten. Die Verbindung von Architektur

1 Thomas Bernhard: Gehen. Frankfurt am Main 1971, S. 88.

und Natur, zu erfassen als hodologischer Raum in der Bewegung, wird zur Quelle der Bewahrung und Erinnerung an Vergangenes oder zur Utopie, deren Architekturphantasien wie Einsiedeleien von den Zielen Rousseaus geprägt waren, eine durch Kultur bewirkte Entfremdung durch den idealen Einklang mit der Natur zu überwinden. Auch die verschiedenen Versuche, in der Architekturtheorie seit Vitruv die Baukunst in Analogie zu Organismen zu deuten, stehen mit diesem Thema in Zusammenhang. Nicht zuletzt wurde in Architektur und Philosophie die Bewegung vielfach zum Thema, von der Praxis der Peripatetiker (Aristoteles) über den frühneuzeitlichen Raumtypus der Galerie als Spaziersaal und dem mit Affekten aufgeladenen Gang durch die komplexen Raumprogramme des 18. Jahrhunderts (Jean-François de Bastide, Nicolas Le Camus de Mézières) sowie die Revolution der Fortbewegungsmittel in der Moderne und die *Promenade architecturale* Le Corbusiers bis hin zur Vorstellung des Naherholungsgebiet als notwendige Ergänzung städtischen Lebens (Niklas Luhmann). Als Gegenbild empirischen Lebens dient die Vorstellung vom Paradies als Garten, in der die gegenwärtige Praxis der körperlich-geistigen Bewegung in den Bereich rein geistiger Aktivität transzendiert wird.

Die sich an Beispielen wie diesen abzeichnende Bedeutung des Themas ‚Weg und Erkenntnis‘ in Rücksicht auf die daraus ableitbaren vermögens-theoretisch und existentiell vielfältig bestimmbaren Selbstverhältnisse und Bewusstseinsmodi der sich in Architektur und Natur Bewegenden zeigt sich in zeitgenössischen Anverwandlungen: Anzuführen wären die Hodologie der aktuellen Raumwissenschaften, das *Dérive* der Situationisten oder die Promenadologie von Lucius Burckhardt im Sinne eines umherschweifenden Entdeckens und der theoretischen Durchdringung dieses praktischen Handelns in der architektonisch gestalteten Natur als Sinnbild geistigen Lebens in der Literatur (Thomas Bernhard) oder in der Anthropologie (Körperlichkeit des Menschen als Teil der Natur), Ethnologie (Gärten in asiatischen Großstädten) und Medizin (therapeutische Landschaften).

Beispielsweise lassen sich folgende Fragen adressieren: Wie unterscheiden sich Bewegungen des Menschen in Architektur und Natur? Wie werden Bauwerke und Landschaft aus der Bewegung heraus wahrgenommen und verstanden? Was folgt daraus für Prozesse der Wahrnehmung und Erkenntnis, für Vorstellungen vom Selbst, vom Körper, von der Welt, von Raum und Zeit? Können Bewegung oder Veränderung einem Bauwerk immanent sein? Und können sich diese an natürlichen Phänomenen orientieren wie Fortbewegung, Wachstum oder Verfall?

In diesem Horizont ergeben sich mannigfaltige Ausprägungen der Modelle von Bewegung in und durch Architektur und Natur, die von Theoretikern und

Praktikern aus den Fächern Architektur, Philosophie und Kunstgeschichte anlässlich des internationalen Symposiums *Weg und Erkenntnis Die Architektur und Bewegung in der Natur* (5.–7.11.2021, Universität Regensburg) diskutiert wurden. Die Organisation des Symposiums durch die Internationale Gesellschaft für Architektur und Philosophie erfolgte in Kooperation mit der Universität Regensburg und wurde großzügig finanziell gefördert von der Regensburger Universitätsstiftung Hans Vielberth. Zur Tagung waren Gesellschaftsmitglieder sowie internationale Gäste geladen. Zusätzlich zu den in diesem Band versammelten acht Beiträgen wurden noch folgende Vorträge gehalten: Katharina Voigt *Architektur erleben in Bewegung*, Mickaël Labbé *City as Natur: William Cronon on the Historical Ecology of the City*, Michael G. Lee: *Aesthetico-Logical Pathways: The Double Epistemological Structure of Pückler-Muskau's Andeutungen über Landschaftsgärtnerei*, Marcus Weisen: *The feeling of nature in a place almost without nature – de-ambulating Kolumba*, Ulrich Exner/Martin Herchenröder: *Innere Landschaften – Klang und Raumphänomene auf dem Altenberg* und Ruth Nahoum: *Mouvements et cheminement intime dans la découverte du site paysager de la Closerie Falbala de Dubuffet*. Der vorliegende Sammelband setzt sich aus deutsch-, englisch- und französischsprachigen Beiträgen zusammen, die sowohl auf Vorträge, die auf dem Symposium gehalten wurden als auch auf zugeladene Beiträge zurückgehen. Diese zeigen philosophie-historische, ethnologische, neopragmatische, ästhetische, architektonische, epistemologische und anthropologische Perspektiven des Themas ‚Weg und Erkenntnis‘ auf:

Aleksey Sevastyanov erörtert in seinem Beitrag *L'architecture comme nature. Le jardin à l'anglaise et la dialectique du sublime* im Ausgang von Kants *Kritik der Urteilskraft* wie für den Königsberger Philosophen die Architektur als abstrakte und formale Kunst par excellence ins Verhältnis zur neuen natürlichen Kunst, das heißt der Gartenkunst zu setzen ist. Die Reflexion der Architektur in Rücksicht auf Landschaft ermöglicht, Kants Definition der Architektur als „Kunst, die Begriffe der Dinge darzustellen“ zu überwinden und die Architektur zudem in den Horizont des modernen visuellen Paradigmas zu stellen. Die Debatte über den Status des architektonischen Objekts, die von den Theoretikern des englischen Gartens geführt wird, – insbesondere von Uvedale Price – kann in dieser Hinsicht als ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der Architektur analysiert werden.

Der Beitrag von Aurélie Névo *Nature et mouvement, chemin et lumière. Le pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Dubaï* (2021–2022) bezieht sich auf das chinesische Denken, für das Natur und Bewegung äußerst wichtige Begriffe sind. Dabei konzentriert sich die Autorin auf ein zeitgenössisches

Gebäude – den Pavillon der Volksrepublik China, der in Dubai anlässlich der Weltausstellung (2021–2022) errichtet wurde. Ihrer Lesart zufolge spiegelt der Pavillon das neokonfuzianische Denken wider, das von Xi Jinping, dem Präsidenten der Volksrepublik China, in den Dienst geopolitischer Projekte gestellt wird. In diesem Zusammenhang darf der Pavillon unter anderem mit seinen symbolischen Anverwandlungen von Erde und Himmel als Inszenierung einer Kosmographie verstanden werden, in der von China die Bewegung des Universums ausgeht.

Karsten Berr und Olaf Kühne liefern in ihrem Beitrag *Landschaftliche Deutungsvielfalt und neopragmatische Deutungsvermittlung* eine Definition von Landschaft, die sich als äußerst komplexer und zudem komplizierter Gegenstand der Forschung erweist. So heben sie hervor, dass sich in der Landschaftsforschung eine kulturhistorische Rekonstruktion der Genese des europäischen Landschaftsbegriffes etabliert hat, die diachron drei Hauptbedeutungen von „Landschaft“ unterscheidet: einen ursprünglich rechtlich-territorialen (Landschaft als „*regio*“), einen späteren ästhetisch-emotionalen (Landschaft als „*Bild*“ und „*Seelensymbol*“) und einen physisch-ontischen (Landschaft als „*physischer Raum*“) Landschaftsbegriff. Der Neopragmatismus dient ihnen als metatheoretischer Rahmen für einen produktiven Umgang mit der Theorien- und Deutungsvielfalt in der Landschaftsforschung.

Ines Röckl widmet sich in ihrem Beitrag *‘Movement frozen’? – Wechselspiele zwischen Entwurfsprozess, Bildmedien und Erkenntnis bei Zaha Hadid* dem für Hadids Architektur typischen Phänomen der „eingefrorenen Bewegung“, das die Autorin auf den Entwurfs- und Rezeptionsprozess bezieht. Dabei geht es ihr zum einen darum, die Formen der Bewegung in den visuellen Medien zu enthüllen. Thema sind also die fließende Bewegung der Hand und kalligraphische Momente in Skizzen und Zeichnungen, Diagramme, welche die Bewegung im Sinne einer relationalen Dynamik erläutern und schließlich animierte Darstellungen, die Konzepte durch Bewegung vermitteln. Zum anderen stehen analoge Verfahren in den architektonischen Strukturen selbst im Fokus. Beide Aspekte werden als dynamisch kognitiver Prozess beschrieben, der mit dem Entwurfs- und Erkenntnisprozess verflochten ist.

Katja Marx beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Außenraumbezug und Bewegung in der Architektur Brinkman & Van der Vlugts* mit der niederländischen Architektur der Moderne. Im Rekurs auf die Bauwerke Brinkman & Van der Vlugts (Van Nelle Fabrik, Huis Sonneveld, Sommerhaus Ommen) zeigt sie, dass die Frage nach der Bedeutung von Bewegung und Außenraumbezug in der Architektur dort vorbildlich behandelt wird. Dafür bezieht sie sich in ihrem Beitrag auf ausgewählte historische Dokumente (Fotografien, Zeichnungen) sowie auf den

Zustand der entsprechenden Bauten in der heutigen Zeit. In der Werkanalyse berücksichtigt die Autorin primär die bauliche Struktur der Gebäude, wobei ihr die Schlüsselbegriffe „Entmaterialisierung“ und „Vernetzung“ als Leitmotive dienen, um die besondere Qualität der Bewegung in dieser Architektur sowie ihren Außenraumbezug darzustellen.

Marie Durand thematisiert in ihrem Beitrag *Marcher avec les histoires : corporéités et territoires au Vanuatu* die Generationsnarrative der Bewohner der Insel Mere Lava im Norden des Vanuatu-Archipels in Melanesien, für die jede matrilineare Abstammungslinie mit einer prägenden Geschichte verbunden ist, die auf der räumlichen Mobilität vor allem der weiblichen Vorfahren beruht. Das Nennen der Namen der bereisten und bewohnten Orte, ist ein Akt der Identifizierung und Legitimierung der sozialen Stellung der Person. Häuser und Straßen sind die Knotenpunkte sozial-räumlicher Netzwerke. Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen die kinästhetischen und sensorischen Aspekte der Bildung dieses in eins historischen, sozialen und räumlichen Wissens, wobei dem Gehen in Verbindung mit dem Erzählen von Geschichten eine besondere Rolle bei der Konstruktion von Individuen und Kollektiven zugewiesen wird.

Oliver Sack befasst sich in seinem Beitrag *'Spatial Form', 'Purposive Intention' and Movement in Space A critical examination of Paul Frankl's conception of architecture* mit dem Thema „Bewegung in und durch Architektur“, indem er sich der Bewegung in diesem Sinne über ihre Beziehung zur unmittelbaren Erfahrung von Architektur nähert und sich auf die Wahrnehmung der gebauten Form und des Raums und die damit verbundenen sozialräumlichen und nutzungsbezogenen Bedeutungen konzentriert. Diese spezifische Annäherung an die Bewegung erfolgt über eine kritische Auseinandersetzung mit dem Architekturbegriff des Kunsthistorikers Paul Frankl, wie er in seiner 1914 erschienenen Studie *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (Principles of Architectural History)* zu finden ist.

Xavier Bonnaud geht in seinem Beitrag *Des formes et des flux, et si l'architecture tissait les rythmes de la nature, du vivant, de l'humain ?* von einer Sicht auf die Architektur aus, die im Westen seit ihrem Ursprung zwischen einer Verankerung im Statischen, Leblosen und der Suche nach dem Zeitlosen (deren vollendetste Form die Pyramide ist) einerseits und der Öffnung für die Bewegung des Lebens und des Kosmos (meisterhaft dargestellt in Stonehenge) andererseits hin- und hergerissen ist. Ausgehend von dieser ursprünglichen Dyade hinterfragt er die Beziehungen zwischen der im Wesentlichen unbeweglichen Natur der architektonischen Produktionen und den Bewegungen des Lebens und der

Einleitung

Gesellschaften, die durch Architektur ‚beherbergt‘ werden. Dafür werden im Beitrag diverse Bewegungsarten und entsprechende architektonische Register an ausgewählten Beispielen aufeinander bezogen.

Die Drucklegung des Bandes erfolgte mit großzügiger Unterstützung des Departments Architektur an der Universität Siegen.

L'architecture comme nature. Le jardin à l'anglaise et la dialectique du sublime

Aleksey Sevastyanov

Abstract

In the third Critique, Kant contrasts architecture with the free-flowing imagination of the English garden, that “newcomer” to the 18th-century classification of the fine arts. The regularity imposed by its architectonics, on the one hand, and its almost inevitable functionality, on the other, confine architecture to the definition of “the art of presenting the concepts of things”. Even less free than sculpture, which “presents concepts of things as they might exist in nature”, architecture is a presentation of itself, of its own principle and concept. Thus, architecture’s “sensible truth” is more restrictive than the “sensible appearance” of painting, and of the field that is presented as an extension of the latter, that of garden art. However, it is within the theoretical framework elaborated by the philosophers and theorists of the picturesque garden that a new vision of architecture seems to crystallize. Through the concept of the sublime and the debate on the status of the architectural object in the picturesque landscape, which makes it possible to consider architecture “in terms of the landscape”, the association of architecture with the modern visual paradigm is being prepared.

Il n'est pas nécessaire de convoquer l'origine prétendument archi-historique de l'architecture en tant qu'abri, habitation ou cadre pour démontrer que le caractère public ou partagé de celle-ci la distingue d'une manière importante des autres arts. Georg Lukacs notait à ce propos : « La contradiction et l'unité des contradictions dans la dialectique des buts “extrinsèques”, extra-artistiques, et purement esthétiques, est vraiment un problème crucial en architecture¹. » Là où Lukacs voyait une dialectique, la philosophie kantienne, c'est bien connu, avait vu une limitation. Dans la philosophie critique de Kant, la finalité de

1 Lukacs, Georg : *La spécificité de la sphère esthétique. Quatorzième Chapitre : Questions limites de la mimésis esthétique II à VI : Architecture, arts appliqués, jardin, cinéma, la problématique de l'agréable*, traduit par Jean-Pierre Morbois, [https://data.over-blog-kiwi.com/0/56/34/64/20210601/ob_369e2c_georg-lukacs-esthetique-quatorziem.pdf] ; consulté le 22 février 2023], p. 10.

l'objet architectural n'est pas transcendantale, comme c'est le cas pour les objets du « jugement esthétique réfléchissant² », mais elle est donnée d'avance dans l'expérience. Comme l'écrit Daniel Payot, dans le cas de l'architecture, « la communauté ne peut être considérée comme l'horizon d'une supposition ou d'une attribution, parce qu'elle est déjà présente dans la présentation même de la chose³. » Le commun effectif que le jugement du goût kantien fait découvrir à travers la conceptualité complexe de la « subjectivité objective » serait refusé à l'architecture. Car, bien que faisant partie « des beaux-arts de l'image et de la forme », l'architecture porte des stigmates du jugement déterminant, elle n'incarne pas le libre jeu des facultés mais « l'adéquation du produit à un certain usage ». Nous lisons ainsi dans la *Remarque générale* sur la première section de l'Analytique du beau de la *Critique de la faculté de juger* : « Dans une chose, qui n'est possible que par un projet, un édifice, un animal même, la régularité qui consiste dans la symétrie, doit exprimer l'unité de l'intuition, qui accompagne le concept de la fin et elle appartient à la connaissance⁴. » Inversement, le « libre jeu des facultés » n'est réservé qu'aux arts libres de la contrainte de la régularité :

Mais lorsqu'il ne s'agit que d'entretenir un libre jeu des facultés représentatives (sous la condition toutefois que l'entendement n'en souffre pas), ainsi dans les jardins d'agrément, la décoration d'intérieurs, les meubles de tout style, etc., la régularité, qui se révèle comme contrainte, doit être autant que possible évitée ; de là le goût des jardins anglais, [...] et c'est en ce détachement de toute contrainte fondée en des règles que se présente l'occasion en laquelle le goût peut montrer dans les conceptions de l'imagination sa plus haute perfection⁵.

2 « La faculté de juger en général est la faculté qui consiste à penser le particulier comme compris sous l'universel. Si l'universel (la règle, le principe, la loi) est donné, alors la faculté de juger qui subsume sous celui-ci le particulier est déterminante [...]. Si seul le particulier est donné, et si la faculté de juger doit trouver l'universel qui lui correspond, elle est simplement réfléchissante », Kant, Immanuel : *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alexis Philonenko, Édition revue avec des notes nouvelles, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993, p. 39.

3 Payot, Daniel : « Le jugement de l'architecture », in : *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 3, 1 janvier 1999.

4 Kant 1993 (voir note 2), p. 114.

5 *Ibid.*, p. 114–115.

Ainsi est établie la distinction : chez Kant, l'architecture est opposée au mouvement libre de l'imagination qui est en œuvre notamment dans le cas du jardin à l'anglaise, ce « nouveau venu⁶ » dans la classification des beaux-arts au XVIII^e siècle. La régularité que son architectonique lui impose, d'une part, et la fonctionnalité, presque inévitable, d'autre part, enferment l'architecture dans la définition de « l'art de présenter les concepts des choses ». Encore moins libre que la sculpture qui « présente des concepts des choses, telles qu'elles pourraient exister dans la nature », l'architecture est une présentation d'elle-même, de son propre principe et de son propre concept. Ainsi la « vérité sensible » de l'architecture s'avère dès le départ plus restrictive que l'« apparence sensible » de la peinture et du domaine qui est présenté comme une extension de celle-ci, celui de l'art des jardins.

Dans une note, Kant précise que l'art des jardins, « puisqu'il emprunte réellement ses formes à la nature », « s'accorde avec la pure peinture esthétique, qui n'a aucun thème déterminé » car elle compose « de manière divertissante l'air, la terre et l'eau par la lumière et l'ombre⁷ ». Le paysagiste, bien qu'il hérite sa démarche du peintre, va donc plus loin que celui-ci, la médiation de la représentation picturale ayant fait place à la composition avec des éléments naturels. Kant semble s'accorder ici avec les théories de son temps. Citons par exemple à ce propos, le théoricien du jardin, Thomas Whately qui écrivait dans ses *Observations on Modern Gardening* parues en 1770 et traduites en français par François de Paule Latapie en 1771 : « L'art de former des jardins, a été porté dans ce siècle à une telle perfection, qu'il mérite de tenir un rang distingué parmi les arts libéraux. Il est aussi supérieur à l'art de peindre en paysage, que la réalité est au-dessus de la représentation⁸. » Si la peinture ne fait que représenter la nature, l'art des jardins est, d'après Whately, l'art de la nature.

Il est à noter que le texte de la troisième *Critique* ne fait aucune mention des objets architecturaux abondamment présents dans les jardins anglais de l'époque. Sans parler du modèle du genre, le jardin de Stowe⁹, où de tels objets

6 Rancière, Jacques : *Le temps du paysage : Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique Editions, 2020, p. 13.

7 Kant 1993 (voir note 2), p. 225.

8 Whately, Thomas : *L'art de former les jardins modernes, ou L'art des jardins anglois. Traduit de l'anglois. A quoi le traducteur a ajouté un discours préliminaire sur l'origine de l'art, des notes sur le texte, & une description détaillée des jardins de Stowe, accompagnée du plan.*, traduit par François de Paule Latapie, Paris, chez Charles-Antoine Jombert père, 1771, p. 1.

9 Voir par exemple Halimi, Suzy : « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Bucking-

sont nombreux, le même Whately parle dans ses *Observations* de ce qu'il appelle les « grands effets extraordinaires » dans l'art du jardin. Il s'agit d'une manière de désigner les éléments autres que le terrain même, à savoir : les bois, les eaux, les rochers et les bâtiments¹⁰. Si, pour travailler le terrain proprement dit, il faut des connaissances de « ce qu'on cultive à la bêche », la disposition de ces autres éléments « extraordinaires » n'est pas soumise à une règle technique, mais doit relever, selon Whately, de la singularité et de la surprise. Il est intéressant d'observer à quel point l'argument sur la « naturalité » du jardin domine tous les niveaux du raisonnement : il ne peut y avoir de règle théorisant la disposition des éléments « singuliers » dans le jardin, même s'il s'agit d'éléments aussi artificiels que l'architecture, parce que la nature elle-même est sans règle. C'est cette absence de règle – comprise d'abord comme absence de représentation – qui devrait être à l'origine de la surprise et de l'étonnement qu'éprouve le spectateur qui rencontre dans un jardin un objet étranger et singulier. Car, écrit Whately, « [L]a nature va infiniment plus loin que l'art ; et dans les scènes sauvages, où elle jouit le plus de la liberté, non contente des contrastes, elle unit jusqu'aux objets les plus opposés¹¹. » Le paysagiste ne compose donc pas seulement avec les objets de la nature mais avec toute expérience sensible. Notons pour l'instant que l'architecture est parfaitement intégrée par Whately dans la définition générale du jardin et en constitue un des éléments à disposition du paysagiste. Une telle architecture, employée comme un élément d'une expérience sensible en général, semble constituer déjà une autre façon de voir l'objet architectural par rapport à celle proposée dans la division, au premier regard quelque peu rigide, issue de la troisième *Critique*. Dans tous les cas, l'architecture des jardins à l'anglaise semble échapper, du moins partiellement, à la définition de « l'art de présenter les

hamshire) », in : XVII–XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 1, vol. 51, 2000, p. 151–165.

10 Horace Walpole décrit son jardin à Strawberry Hill comme suit : « Le passage de l'obscurité au grand jour par une grotte, les ombrages alternativement avancés et reculés, les bocages sombres, l'étendue de la clairière et au bout du jardin la solennité religieuse de ce plan du cyprès qui conduit à la tombe de la mère de Pope, sont aménagés avec un goût exquis », cité dans Saint Girons, Baldine, « Du sublime dans la fondation de l'art des jardins modernes : Shenstone, Walpole, Whately, Chambers », in : *Le jardin, art et lieu de mémoire*, Mosser, Monique et Nys, Philippe (éd.), Besançon, Editions de l'imprimeur, 1995.

11 Whately 1771 (voir note 8), p. 26–28.

concepts des choses¹² ». C'est ce que Jacques Rancière appelle la « neutralisation » propre au jardin pittoresque : « un état où l'heureuse combinaison d'objets variés s'abolit dans un effet d'ensemble¹³ ».

La distinction entre l'architecture et l'art des jardins anglais est également abordée par Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. L'architecture est comprise par Burke comme une théorie abstraite des proportions et une discipline qui a donné naissance au jardin à la française. Dès le début du siècle, ce modèle du jardin est sévèrement critiqué en Angleterre. Shaftesbury parle, par exemple, de la « contrefaçon des jardins princiers », qu'il oppose à la nature authentique de la campagne anglaise. Nous contemplons la Nature, écrit-il, « avec plus de délices en ses sauvageries authentiques (*original wilds*) que dans les labyrinthes artificiels et les semblants de désert (*feigned wilderness*) autour d'un palais¹⁴. » Burke semble reprendre cette critique à son compte quand il écrit :

Et je suis totalement convaincu que les partisans de la proportion ont transporté leurs idées artificielles dans la nature, au lieu de lui emprunter les proportions dont ils font usage dans les œuvres d'art ; car dans toute discussion sur ce sujet, ils quittent toujours le plus vite possible le champ libre des beautés naturelles, les règnes animal et végétal, pour se réfugier dans la forteresse des lignes et des angles artificiels de l'architecture. [...] Mais la nature s'est enfin échappée des entraves auxquelles ils [les humains] l'assujettissaient ; et nos jardins, à tout le moins, font voir que nous commençons à sentir que les idées mathématiques ne sont pas les véritables mesures de la beauté¹⁵.

Nous trouvons chez Burke l'idée que Whateley utilisera dans son traité : la nature est supérieure à toute représentation artistique, et en particulier à celle fondée

12 Kant 1993 (voir note 2), p. 224.

13 Rancière 2020 (voir note 6), p. 77.

14 Cité dans Larthomas, Jean-Paul : « Le jardin selon Shaftesbury : une origine possible du Romantisme », in : *Histoires de jardins : lieux et imaginaire ; IVes entretiens de la Garenne-Lemot*, Pigeaud, Jackie (dir.), Entretiens de La Garenne Lemot et Université de Nantes (éd.), Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001, p. 204.

15 Burke, Edmund : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit par Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin : « Bibliothèque des textes philosophiques », 2009, p. 180–181.

sur une théorie mathématique des proportions. Si l'architecture, cette « forteresse des lignes et des angles artificiels », peut dépasser sa condition constitutive limitante, ce n'est qu'à travers l'expérience du sublime dont les sources, d'après Burke, sont à la fois poétiques et naturelles. Ainsi l'édifice sublime, tout comme un bon poème, doit constituer une unité sans se réduire à un objet facilement assimilable par l'entendement, il doit créer la sensation de ce que Burke appelle l'« infini artificiel ». Bien que l'architecture ait un certain avantage par rapport à la peinture, elle reste néanmoins un art imitatif, qu'il s'agisse de la théorie de proportions où les architectes imitent « aveuglement » les Anciens et reproduisent les règles que le philosophe appelle « extravagantes », ou bien de sa nature physique et psychologique : l'objet construit est, pour ainsi dire, trop concret et ne peut donner lieu au sublime poétique « confus et obscur ». La poésie qui « fait voir sans faire voir » est sublime par la nature même des mots qui projettent des images indéterminées dans l'esprit, l'architecture, du fait de son objectivité, ne peut y parvenir qu'à l'aide d'un artifice, en trompant : « Le véritable artiste doit abuser le spectateur par une généreuse imposture et ne recourir qu'à des moyens aisés pour parvenir aux plus nobles fins, écrit Burke. [...] Un ouvrage d'art ne peut être grand que s'il trompe; ne pas tromper est la prérogative de la seule nature¹⁶. » Dans la nature on trouve facilement des objets sublimes, quant à l'architecture qui « affecte suivant les lois de la nature » (c'est-à-dire, empiriquement) elle doit, pour être sublime, « abuser le spectateur ». Cette définition burkienne du sublime architectural qui triche, se retrouve ainsi sans difficultés projetée sur la description des éléments dits « extraordinaires » du jardin de Whateley où les objets architecturaux sont d'emblée considérés comme des éléments spatiaux participant dans une mise en scène des expériences sensibles variés. L'opposition de l'architecture à l'art du jardin ne conduit pas tant à la modification immédiate de la manière de faire de l'architecture (la rotonde est sublime d'après Burke car elle crée la sensation de l'infini) qu'à un changement du regard sur celle-ci. Composer des scènes pittoresques avec des éléments architecturaux signifie les inscrire dans un système d'appréciation esthétique dans lequel la mise en rapport des éléments de l'ensemble l'emporte sur la vision théorique d'un objet unitaire et autonome.

Kant dit de ne pas suivre Burke dans la compréhension « psychologique » du sublime car il réserve à ce concept un autre rôle à jouer dans l'architectonique de la troisième *Critique*. Si la finalité sans fin qui se découvre dans le jugement du goût, c'est-à-dire dans le jugement sur le beau, est un symbole du supra-sensible

16 *Ibid.*, p. 148.

dans le sensible, le sentiment du sublime qui brise la finalité de la nature révèle une finalité d'un autre type. L'échec de l'imagination dans la tentative de trouver une finalité de l'informe conduit à une finalité dans « l'absence de finalité ». Le Bien moral dont le beau était le symbole, pour ainsi dire consensuel et extérieur, trouverait dans le sentiment de sublime un *principe* intérieur de finalité, ou, comme le note Alexis Philonenko, « le sublime n'exige qu'une production d'une disposition de l'âme prétendant, elle aussi, à l'universalité dans le jugement¹⁷. » Dans le sublime kantien nous ne découvrons donc pas de « technique de la nature » comme dans le beau, l'objet du jugement étant absent, c'est la finalité du jugement lui-même qui prend la place de l'objet du jugement. Kant écrit : « Pour le beau de la nature nous devons chercher en dehors de nous un principe ; pour le sublime nous devons chercher en nous un principe comme principe de la manière de penser qui introduit le sublime dans la représentation de la nature¹⁸. » L'absence d'objet considéré – objet d'une synthèse de l'entendement et de l'imagination – est ainsi le critère capital pour le jugement sur le sublime. L'impossibilité d'embrasser l'immensité de l'objet « dit sublime » nous force à penser non pas l'objet lui-même mais le « principe de la manière de penser ». L'expérience du sublime n'est donc, par définition, pas artistique. Cependant, comme il est bien connu, parmi les quelques exemples d'objets dits sublimes on trouve le fameux exemple de la Pyramide :

Ainsi s'explique que Savary remarque dans ses Lettres d'Egypte qu'il ne faille ni trop s'approcher, ni être trop éloigné des Pyramides, afin de ressentir toute l'émotion que procure leur grandeur. Car si l'on est trop éloigné les parties qui sont appréhendées (les pierres superposées) ne sont représentées qu'obscurément et leur représentation n'exerce aucune action sur le jugement esthétique du sujet. Si l'on est trop près l'œil a besoin d'un certain temps pour achever l'appréhension depuis la base jusqu'au sommet ; dans cette opération les premières perceptions s'évanouissent toujours en partie avant que l'imagination ne saisisse les dernières et la compréhension n'est jamais parfaite. [...] En effet [le spectateur] éprouve ici le sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'Idée d'un tout ; en ceci l'imagination atteint

17 Kant 1993 (voir note 2), p. 121.

18 *Ibid.*

son maximum et dans l'effort pour le dépasser, elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante¹⁹.

On voit bien que la dimension proprement, ou plutôt objectivement, architecturale y est absente. C'est bien entendu la spécificité du jugement sur le sublime de ne pas avoir d'objet saisissable par l'entendement, il s'agit tout au contraire de passer d'une incapacité d'objectivation aux Idées de la raison. Cependant, voilà une logique qui pourrait être esquissée : pour passer au domaine du jugement réfléchissant esthétique, la définition de l'architecture en tant que présentation de son propre concept doit être dépassée. Entre les « pierres superposées » qui ne sont pas encore une œuvre d'architecture et le spasme du sublime qui ne l'est plus, le statut de l'architecture en tant qu'objet ou discipline reste ici en suspens.

Ainsi entre la définition du jardin anglais comme une belle apparence sensible, dont l'architecture est exclue par sa définition même, et le concept du sublime qui, à croire Kant, est résolument extra-artistique, on peut dessiner le chemin que la définition de la discipline architecturale doit parcourir afin de se libérer de la présentation déterminante, pour être élevée au rang d'objets susceptibles de conduire au jugement réfléchissant esthétique. Il faudrait interrompre le rapport entre le « concept de l'objet » ainsi que de sa finalité, et le principe de la composition qui en dépend directement. Autrement dit, ne plus voir dans une œuvre d'architecture un projet déterminé par une fin, entendu dans le sens kantien comme un art de présenter le concept de soi-même, mais de parvenir à voir à sa place une « étendue corporelle » comme le dit Kant, une apparence sensible qui n'existe que pour l'œil du spectateur. L'autonomie « disciplinaire » ou conceptuelle devrait ainsi être supplantée par une « autonomie » d'un autre ordre, celle subordonnée à la visée d'un jugement réfléchissant. Les exemples du jugement sur le sublime qui est une des espèces de jugement réfléchissant démontrent que le passage d'un objet déterminé – la Pyramide – à un objet indéterminé, dit sublime, peuvent être vus comme une certaine technique empirique : la bonne distance en constitue la condition essentielle qui détermine la frontière instable entre l'objet déterminé : l'architecture, l'objet dit sublime et les pierres superposées. C'est précisément là que le retour à Burke s'esquisse.

On l'a dit, au moment où Kant publie la troisième *Critique*, les objets architecturaux constituent déjà une partie importante de l'art du jardin anglais, où ils sont évalués en fonction de l'ensemble. Mais aux alentours de 1800, on

19 *Ibid.*, p. 129–130.

observe d'importants changements dans la conception des jardins. Il ne s'agit plus d'imposer simplement aux jardins jadis réguliers des lignes courbes et ondoyantes d'une nature dite libre mais qui reste tout aussi abstraite. Il s'agit, comme l'écrit Jacques Rancière, de révolutionner le regard en introduisant dans la théorie du jardin les notions de l'accident et de la négligence. Pour nous rendre compte de ce changement important, nous pouvons comparer les discours de deux théoriciens du pittoresque, ceux de William Gilpin et de Uvedale Price quant à la fonction de l'architecture dans le paysage pittoresque. Gilpin suit Burke dans sa vision de l'architecture soumise aux exigences du sublime : trop abstraite et rigide, l'architecture n'y est tolérée qu'en état de ruine – un des exemples d'objets sublime chez Burke. Gilpin écrit dans ses *Trois essais sur le beau pittoresque* : « un morceau d'architecture palladienne peut être élégant au dernier degré ; la proportion de ses parties, la bienséance de ses ornements, la symétrie de l'ensemble, peuvent être très agréables ; mais, si nous l'introduisons dans une peinture de paysage, il devient immédiatement un objet formel et cesse de plaire. » Ou encore : « Si nous voulons lui donner une beauté pittoresque, nous devons, à partir d'un bâtiment lisse, le transformer en une ruine rugueuse²⁰ ». Uvedale Price dans son *Essai sur le pittoresque* – paru deux ans plus tard – commente cette remarque de Gilpin de la façon suivante :

Je crois, en effet, que nous pourrions inverser la position de M. Gilpin, et affirmer avec plus de vérité, qu'un morceau d'architecture palladienne, aussi élégant soit-il – aussi bien proportionné que ses parties soient bien disposées et ses ornements sélectionnés – aussi parfaite que soit la symétrie de l'ensemble, pourtant, dans la simple élévation, ou placée au sommet d'une pelouse nue et non accompagnée, est un objet formel, et n'excite qu'une froide admiration de la capacité de l'architecte – mais qu'il devient, lorsqu'il est introduit dans une peinture de paysage, un objet très intéressant et universellement agréable. Je veux bien sûr dire introduit comme les meilleurs maîtres ont introduit et accompagné de tels bâtiments – car il ne peut y avoir aucun doute sur la tendance de toute architecture régulière à la formalité²¹.

20 Gilpin, William : *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage...*, traduit par Wilhelm von Blumenstein, Paris, France, Éditions du Moniteur, 1982, p. 15.

21 Price, Uvedale : *On the picturesque*, Edinburgh, Caldwell, Lloyd, 1842, p. 238.

Price s'appuie sur les exemples des paysages de Claude Lorrain où les ruines architecturales sont plus rares que des objets en parfait état. Ainsi, l'architecture vue par les yeux d'un peintre ou d'un architecte paysagiste change de statut. Le regard pittoresque de Price n'y voit plus un calcul savant des proportions tant critiqué par Burke, mais un accident d'un paysage habité. C'est que, comme le note Rancière, « l'accident est le travail spécifique de ce qui n'a pas été choisi, pas été voulu », et, finalement, la ruination chère à Gilpin ou la belle disposition des objets sublimes sur le chemin ondoyant du jardin de Stowe, trahissent encore trop ouvertement la sélection, et donc la règle esthétique, dont la nature est par définition privée.

La mécanique du beau et du sublime, de la variation des plaisirs et des déplaisirs, se trouve ainsi abolie. Si le jardin à l'anglaise opposait dès le départ les « sauvageries authentiques (*original wilds*) » de Shaftesbury à l'oppression de la nature par la raison, il est ici sur le point d'être dépassé par le développement de la logique qui la fondait : l'unité dans la variété, dont relevaient pour Burke les seuls objets sublimes, est maintenant transposée sur la façon même de voir le paysage en tant que tel. Cette idée est déjà présente chez Whately quand il parle de la nature qui dépasse l'art et unit les opposés. Un pas restait à franchir dans cette théorie : la nature parfaitement libre en tant qu'unité n'est pas à formuler par des théories de composition mais se trouvait sous les yeux, dans les campagnes familières d'Angleterre où le tronc d'un arbre non taillé tombé en travers de la route campagnarde voisine avec des villas d'architecture palladienne.

La diversité non-soumise à une organisation préalable mais qui peut, malgré tout, être appréhendée comme une unité : nous avons ici en effet quelque chose qui ressemble fortement au sublime kantien. L'exemple de la Pyramide nous démontrait, certes de façon indirecte, que le sublime kantien est reproductible, et gardait donc, malgré tout, ses attaches au sublime empirique de Burke. Il faut toutefois revenir à l'*objet* propre du sublime de la troisième *Critique*. Est-ce la Pyramide qui est sublime ? Rien ne semble moins évident, et au tout début de l'Analytique du sublime Kant nous met en garde : « le sublime authentique ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en l'esprit et ravivées de par cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible²². » Il nous faudrait alors comprendre le rapport entre l'« inadéquation » comme une « présentation sensible » du sublime

22 Kant 1993 (voir note 2), p. 120.

et la « forme sensible » qui inclut cette inadéquation sans, cependant, être sublime. Le débat autour du jardin pittoresque porte sur la nature inimitable précisément comme sur une inadéquation entre l'unité de la diversité et la diversité sensible sans forme particulière. Si la mise en situation sublime chez Kant demande des conditions particulières, la nature de Price, capable d'inclure la rigueur de l'architecture palladienne dans une unité paysagère sans que les domaines des jugements hétérogènes ne soient mis en contradiction, pourrait être vue comme une certaine banalisation du sublime kantien. Bien entendu, comme chez Kant, pour qui le jugement sur le sublime demande « une culture beaucoup plus développée²³ » dans le domaine des Idées, chez Price, la capacité de voir l'unité dans les scènes sensibles qui, d'après le *topos* paysagiste de l'époque n'en auraient pas, n'est donnée qu'aux grands artistes, tel Claude Lorrain. Cependant, se dessine ici, à travers l'idée kantienne de l'inadéquation, ce que Theodor W. Adorno appellera plus tard une dialectique de l'expérience esthétique de Kant : la seule façon de ne pas dompter la nature dans une définition du beau naturel, c'est finalement de se constituer en tant qu'observateur désintéressé qui prend ses distances. Il ne s'agit pas d'une simple distance physique par rapport à un objet empirique concret permettant d'observer les spectacles sublimes tout en étant à l'abri, comme cela pouvait être compris dans le texte de la Critique. Il s'agit d'une distance dont les exemples du sublime de la troisième *Critique* étaient les *symboles* : autrement dit, la distance qui sépare la nature sensible et l'esprit. La bonne distance par rapport à la Pyramide devient ainsi quelque chose comme une équidistance du regard du peintre des paysages par rapport à la nature comprise à partir de ce regard même : la nature ne sélectionne pas, c'est l'humain qui sélectionne. Que la catégorie de la « nature » puisse être comprise en tant que regard et être élargie jusqu'aux objets architecturaux, voilà l'idée que le développement du jardin pittoresque met en œuvre. C'est l'apparition d'une telle nature qu'Adorno illustre²⁴ par la fameuse phrase de Verlaine : « La mer est plus belle que les cathédrales ». La mer et les cathédrales ne deviennent comparables dans leur beauté qu'à travers un « tiers commun », c'est-à-dire à travers une « aperception du monde des objets²⁵ » qui les rend pensables en termes d'expérience esthétique.

23 *Ibid.*, p. 146-147.

24 Adorno, Theodor Wiesengrund : *Esthétique 1958/59*, traduit par Antonia Birnbaum et Michel Métayer, Paris, Klincksieck, 2021, p. 52.

25 *Ibid.*

L'architecture semble ainsi avoir joué un rôle dans cette transformation du regard. Elle incarne d'abord, chez Burke ou chez Gilpin, la définition même de l'art abstrait et formel par excellence contre lequel se dresserait le nouvel art naturel, c'est-à-dire l'art des jardins. Elle constitue ensuite la figure centrale dans le passage à la vision « dialectique » de Price où le rapport entre ce qui est déterminé et la diversité ne se conçoit plus tellement comme un dépassement de celui-là par celle-ci ou comme une opposition catégorielle, mais précisément comme une dialectique au sein de l'unité saisie par le regard du peintre des paysages. Dans l'essai sur l'architecture et les bâtiments inséré dans son livre sur le *pittoresque*, Price va jusqu'à redéfinir le métier de l'architecte sous le terme d'*architetto-pittore*, un hybride entre l'architecte et le peintre des paysages, car, écrit-il, « l'architecte ne doit pas seulement avoir l'esprit, mais la main du peintre, non seulement connaître les principes, mais, également posséder la pratique de la peinture de paysage²⁶. » Si la considération de l'architecture « *en fonction du paysage*²⁷ » a permis de dépasser la définition kantienne de « l'art de présenter les concepts des choses », elle facilite également l'association de l'architecture au paradigme visuel moderne²⁸. Le débat autour du statut d'objet architectural qu'engagent les théoriciens du jardin à l'anglaise pourrait de ce point de vue être analysé comme une étape importante d'une telle association, comme un témoignage de son historicité.

26 Price 1842 (voir note 21), p. 329.

27 Summerson, John : *L'Architecture du XVIIIe siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1993, p. 97.

28 Voir à ce propos le livre de Jacqueline Lichtenstein consacré aux rapports entre la sculpture et la peinture mais dont les conclusions peuvent, en partie, être applicables à l'architecture : Lichtenstein, Jacqueline : *La tache aveugle : essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, France, Gallimard, 2003.

Nature et mouvement, chemin et lumière.

Le pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Dubaï (2021–2022)

Aurélie Névoit

Abstract

“Nature” and “movement” are key concepts when paying attention to “Chinese thought”. But what does this mean in relation to Chinese architecture? In order to provide an answer to this vast question, a conceptual approach to these terms will first be necessary to provide certain keys to understanding that are indispensable to opening the doors of the sinological universe, which we will then explore in concrete terms. A contemporary architecture will be the subject of longer developments: the China pavilion built for the World Expo in Dubai (2021–2022). The idea here is to share a “reading” of this lantern-shaped building in order to decipher its meaning.

Designed according to the principle of the “fusion of East and West with Chinese culture at its centre”, this pavilion reflects the neo-Confucian thinking at the service of geopolitical projects promoted by Xi Jinping, the President of the People’s Republic of China. Its round shape is associated with the sky, overlooking a square surface representing the earth, the whole forming a cosmography that is supposed to set the universe in motion from China, placed at its centre. The idea of ordering the world from the “Middle Kingdom”, combined with thinly veiled nationalist and imperialist impulses, is closely linked to Chinese cosmology and the idea of “mobility” underpinned by the four Chinese inventions that the architecture of this red lantern called “China Light” is supposed to evoke: papermaking, the compass, gunpowder and movable type printing. It features a number of different lighting effects to illuminate the sky, and is in constant flux, in perpetual motion. As the new lighthouse of the world, China’s pavilion architecture and exhibitions put it at the forefront of the most futuristic innovations and inventions, pointing the way to the future by opening up new communication routes (land, sea and space).

« Nature » et « mouvement » étaient les deux concepts phares du colloque intitulé « Le Chemin et la Connaissance » (*Weg und Erkenntnis*) et sont par conséquent prépondérants dans la thématique inhérente au présent volume ¹. Ils s'avèrent être très prégnants dans l'architecture chinoise contemporaine et emblématiques de ce que l'on appelle communément « la pensée chinoise ». L'emploi des guillemets est de rigueur car, comme le rappelle fort justement Jacques Gernet,

[à] l'intérieur d'une même civilisation, on ne peut confondre ni les milieux, ni les époques, et il est aussi absurde de parler de « la pensée chinoise » en général comme d'un tout qu'il le serait de traiter de la même façon de « la pensée occidentale ». On ne peut donc rien dire dans un tel domaine qui ne soit que provisoire et incomplet, limité par des connaissances personnelles qui sont toujours très partielles ².

De facto, mon propos sera assurément partiel, limité et incomplet ; il ne saurait rendre compte de toutes les nuances qu'il semblerait nécessaire d'introduire pour aborder cette « pensée chinoise », d'autant plus complexe à exposer que le pays concerné a la taille d'un continent, qu'il abrite une grande diversité des populations, de langues et d'écritures (en dépit de la diffusion d'une écriture commune et officielle), associées à des pratiques culturelles hétérogènes. Une telle diversité va de pair avec le culte de l'unification promu par le pouvoir central chinois depuis les fondements de l'empire il y a plus de 2000 ans. Ce qui renvoie à l'importance accordée à la bureaucratie, rouage essentiel, en dépit des changements de régime, dans l'observation des cultures de Chine qu'il s'agit d'accorder depuis tout temps avec les directives du pouvoir central en place.

Pour le moins plurielle, précisons que cette « pensée chinoise » ne saurait par ailleurs être perçue comme l'envers de la nôtre. L'envisager comme une altérité extrême relève du « mythe » renvoyant à la France du XVIII^e siècle ³. Les

1 Je tiens à remercier vivement Petra Lohmann et Julian Jachmann de m'avoir invitée à participer à ce colloque et à contribuer à la publication de ses actes.

2 Gernet, Jacques : *L'intelligence de la Chine. Le social et le mental*, Paris, NRF, Éditions Gallimard, 1994, p. 323.

3 Billeter, Jean-François : *Contre François Jullien*, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 11. Il faut en finir avec ce point de vue essentialiste sur la Chine, avec ce mythe de l'altérité (cf. Cheng, Anne : « Pour en finir avec le mythe de l'altérité », in : *La pensée en Chine aujourd'hui*, éd. par Anne Cheng, Paris, Gallimard, Folio essais inédit, 2007, p. 7-18).

cultures de Chine sont bien évidemment comparables à d'autres ! Ce constat ne contredit toutefois pas le fait que certaines conceptions chinoises diffèrent de celles ancrées en Occident. Parmi elles, la question de l'être s'avère probablement la plus inapplicable à la Chine qui « s'est étrangement tenue à distance d'une telle aventure de l'esprit, n'ayant pas emprunté la voie de l'ontologie en vue de répondre au souci identificateur du "qu'est-ce que c'est", au *ti esti*⁴ ». Les différences dans les perceptions de la nature et du mouvement (que l'on appelle plus communément dans le vocabulaire sinologique des « lois » ou des « processus ») sont les plus remarquables :

La pensée chinoise fondée sur l'union de l'homme et de la nature est contraire à la pensée occidentale. Son idéal est d'atteindre à la plénitude où il n'y a plus de distinction entre le sujet et l'objet, où toute chose peut être éprouvée par les sens, et l'homme et la nature s'unissent dans le même corps, dirigés désormais par les mêmes lois⁵.

Ce que relève également Brigitte Baptandier lorsqu'elle écrit que « [l]a Chine conçoit le réel non pas en termes d'être, mais de processus⁶ ».

Que dire précisément de l'importance de la nature et du mouvement dans l'architecture chinoise ? Afin de donner quelques éléments de réponse à cette vaste question, je vais me limiter à une approche qui sera tout d'abord conceptuelle, et ce, afin de donner quelques clés de compréhension indispensables pour ouvrir les portes de l'univers sinologique que nous investirons ensuite au regard du concret. Mes développements concerneront alors une architecture contemporaine (ill. 1). Il s'agit du pavillon de la Chine construit pour l'exposition universelle qui s'est tenue à Dubaï du 1er octobre 2021 au 31 mars 2022, exposition dont l'un des thèmes phares était « la mobilité⁷ ». Les architectes ont su s'en emparer pour

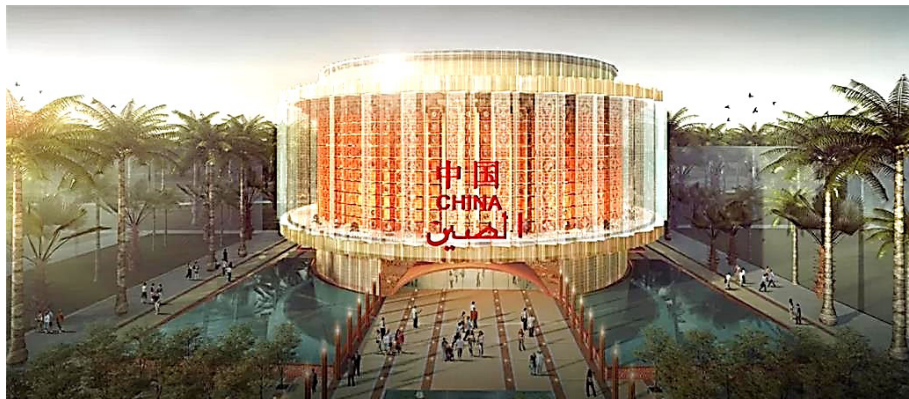
4 Jullien, François : *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Paris, Seuil, 2003, p. 27.

5 Du, Xiaozhen : « Y a-t-il une traduction chinoise du mot "être" ? », *Rue Descartes*, 72 (2011, 2), p. 20.

6 Baptandier, Brigitte : « Introduction », in *Le battement de la vie. Le corps naturel et ses représentations en Chine*, éd. par Brigitte Baptandier, Nanterre, Société d'ethnologie, 2017, p. 16.

7 La pandémie ne m'a hélas pas permis de me rendre à Dubaï pour observer cet édifice. Il est possible d'en visiter virtuellement l'intérieur grâce à ce site : <https://virtualexpoDubaï.com/opportunity-district/china>

traduire cette notion à l'aune des perceptions chinoises. Pour tenter de comprendre ce processus de traduction à travers l'architecture, commençons par quelques généralités sur les idées de nature et de mouvement dans le contexte chinois.



Ill.1 : <https://www.expo2020dubai.com/fr/understanding-expo/participants/country-pavilions/china.html>

1. Précis sinologique

a. Les « cinq agent » (*wuxing* 五行) et la notion de mouvement

Dans le système de pensée chinois traditionnel (classique), il n'y a pas de dieu créateur ou ordonnateur, il n'y a rien d'éternel en ce que tout change indéfiniment⁸. En d'autres termes, l'idée de changement universel est prépondérante, tout est mouvement et métamorphose. « La Chine n'a pas connu la notion de matière en tant que chose brute et inerte, comme elle a réciproquement ignoré la notion d'esprit en tant que substance radicalement différente⁹ ». Il en va de combinaisons, de successions de phases, de potentialités. Ainsi ce que l'on appelle aujourd'hui en français les « cinq agents » (*wuxing* 五行) et non plus les « cinq éléments » (ce qui renvoyait à un certain statisme), à savoir le bois, le feu, la terre, le métal et l'eau, ne sont pas perçus comme des substances inertes mais comme des matières en mouvement, *xing* 行 signifiant « marcher », « aller », « se mouvoir ». *Wuxing* renvoie donc à la « façon de marcher » et par extension à la « façon d'agir », plus précisément « à la manière de l'eau, du feu, du bois, du métal, de la terre¹⁰ ». Les

8 Gernet 1994 (voir note 2), p. 270.

9 *Ibid.*, p. 271.

10 *Ibid.*, p. 112.

matières de la nature vont de pair avec l'idée de cheminement et d'action : une grande importance est accordée aux « formes fondamentales de la dynamique des mouvements et changements affectant incessamment tous les êtres de l'univers¹¹ ».

Dans ce système de pensée, l'univers et tout ce qui le compose sont en correspondance permanente avec les cinq agents susmentionnés, avec les souffles, avec les différentes substances mues du cosmos – avec les exhalaisons et les émanations du ciel et de la terre pour reprendre la belle formulation de Marcel Granet¹². Parce que ces « matières », « substances » ou « essences » ne sont aucunement statiques (*stare*) mais en mouvement (*mutare*), je préfère les qualifier de « submutances¹³ ».

b. Le Dao 道 (voie/chemin) et la spontanéité

Le Dao est le principe proprement chinois – autrement dit endogène à la Chine – qui incarne ces différentes idées. Cette notion peut être traduite en français par « la voie », « le chemin ». Pour Léon Vandermeersch, le Dao est « la projection transphénoménale de la raison des choses¹⁴ » ; « au-delà des formes sensibles¹⁵ », il constitue

l'ensemble des lois cosmiques qui commandent l'agencement harmonieux des mouvements et changements divers se produisant continuellement parmi les dix mille êtres. Ces lois, elles ne sont pas visibles au niveau phénoménal des choses, et ne sont révélées que par la divination¹⁶.

Elles sont par ailleurs intimement liées aux cinq matières-agents (*wuxing*) que sont l'eau, le feu, le bois, le métal et la terre, et donc à leur « façon de marcher » (*xing*) et, par extension, à leur façon d'agir, de cheminer, de se mouvoir. En ce sens, elles ne sont pas des lois de causalité mais renvoient à une dynamique spontanée de la nature, à son mouvement intrinsèque. En effet, « nature » se dit *ziran* 自然

11 Vandermeersch, Léon : *Les deux raisons de la pensée chinoise. Divination et idéographie*, Paris, NRF, Editions Gallimard, 2013, p. 111.

12 Granet, Marcel : *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, [1934] 1968, p. 329.

13 Je reprends cette expression à Léon Vandermeersch 2013. Sur le sujet, cf. Névot, Aurélie : *Le corps effacé. Relations, substances et submutances*, Dixmont, Les Mémoires des Annales de Phénoménologie, 2021.

14 Vandermeersch 2013 (voir note 11), p. 169.

15 *Ibid.* p. 109.

16 *Ibid.*

en chinois, terme qui contient l'idée de spontanéité, en ce sens que *ziran* signifie littéralement « de soi-même ainsi », « de soi-même comme cela ».

c. La « nature », l'écriture (*wen* 文) et la société chinoises

Selon ces mêmes conceptions chinoises, l'idée de nature s'exprime par le biais du *wen* 文, terme traduit par « ensemble de traits », « caractère simple d'écriture », et qui renvoie à la « tradition écrite » ou encore à la notion de « culture ». Pourquoi un tel rapport entre la nature, les éléments/agents de la nature, la spontanéité et cette notion de *wen* ?

Tout d'abord parce que, étymologiquement, *wen* se réfère aux veines et aux nervures de la pierre ou du bois, aux traces des pas des animaux sur le sol, aux dessins sur les carapaces de tortues, aux constellations sous la forme de traits reliant les étoiles, ou encore aux tatouages et aux figures de traits croisés. Ensuite parce que *wen* est mis en rapport avec l'origine des « dix mille choses (êtres) » évoquées plus haut, constituées à partir du chaos originel pour former l'univers. Ce *wen* est précisément perçu comme la matière première d'où le cosmos a émané de façon spontanée. Essence même de cette création, il est pour ainsi dire sa submutance originelle. Précisément, selon la mythologie taoïste, les souffles primordiaux se sont manifestés sous la forme d'Écrits réels, *zhen wen* 真文, dont les premiers signes visibles furent les montagnes et les fleuves. *Wen* se réfère par ailleurs aux rites, concept central dans la pensée confucéenne pour laquelle les rites assurent l'équilibre relationnel des humains entre eux et constituent le socle de l'harmonie sociale et, par extension, l'ordre universel. *Wen* renvoie dès lors à la fois à la cosmogonie et aux origines de la nature et du paysage, à l'écriture qui en est au fondement, et à l'organisation rituelle à laquelle l'humain « cuit », à savoir civilisé par opposition aux « barbares » associés au cru, est censé se conformer.

Ces quelques considérations sinologiques s'avèrent indispensables pour saisir le rapport étroit établi en Chine entre nature/spontanéité (*ziran*), mouvement, processus, culture/écriture et ordre cosmologique comme socio-politique. En ce sens, et contrairement aux représentations les plus répandues en Europe, la nature telle qu'elle y est conçue ne saurait être hors de portée de l'humain. Au contraire, elle doit refléter son empreinte. Elle n'est aucunement un lieu « à part » et isolé mais un espace hautement socialisé, recouvert d'écritures perçues comme des marquages cosmologiques et territoriaux et donc politiques qui sont censés agir sur le visiteur qui doit s'en imprégner. Le naturel, au sens chinois, ne s'oppose donc pas au culturel.

Au regard des thèmes introduits par le pavillon de la Chine de Dubaï, lesquels renvoient notamment à l'ouverture actuelle et future de voies terrestres, maritimes et spatiales, de même qu'aux inventions chinoises telles que celles de la boussole, la fabrication du papier, la poudre à canon et l'imprimerie à caractères mobiles, il semble important par ailleurs de rappeler, après Yolaine Escande¹⁷, le lien établi depuis l'aube des temps entre écriture et extension territoriale chinoises. Les premières inscriptions monumentales connues en Chine, datant du premier siècle de notre ère, marquent l'ouverture de passes stratégiques ou la construction de voies. Dans ce cadre si particulier, l'écriture et la calligraphie confèrent symboliquement le pouvoir de nommer les choses et, politiquement, de marquer un territoire nouvellement conquis. Comme le précise encore Escande, c'est l'inscription visible d'un pouvoir sur un site choisi¹⁸ ; c'est en somme l'exposition du nouvel ordre en place, l'affirmation de l'autorité centrale qui étend dans le même temps sa culture par l'écriture.

Ce sont précisément de telles représentations qui semblent avoir joué un rôle prépondérant dans la conception du pavillon de la Chine de l'exposition universelle de Dubaï. De façon implicite, les cinq agents, de même que l'idée de chemin, de route, s'avèrent y être primordiaux en même temps que celle d'animation, de mouvement, de mise en procès au sein du cosmos inéluctablement associé à l'écriture chinoise, civilisatrice par excellence. Ces quelques clés sinologiques en main, intéressons-nous de plus près à l'architecture du bâtiment appelé « Lumière de Chine » ou encore « Lumière des Huaxia ».

2. « Lumière de Chine » / « Lumière des Huaxia »

a. He Jingtang et la sinisation du logo dubaïote

L'architecte à l'origine du pavillon de la Chine construit à Dubaï est He Jingtang, celui-là même qui a créé le pavillon de la Chine à Shanghai en 2010¹⁹ (ill. 2) qui

17 Escande, Yolaine : *Montagnes et eaux : La culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005.

18 *Ibid.*, p. 228.

19 Névot, Aurélié : *La Couronne de l'Orient. Le centre du monde à Shanghai*, Paris, Éditions du CNRS, 2014 ; « Le remaniement de la symbolique chinoise dans l'architecture contemporaine. Réflexions anthropologiques sur « la culture des montagnes et des eaux » (*shānshuǐ wénhuà* 山水文化) au regard de He Jingtang,



Ill.2 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949514278258107.jpg>

avait alors pour thème de « la sagesse chinoise dans le développement urbain ». Ce nouvel édifice a pour sujet : « Construire une communauté de destin humain – Innovation et opportunité ». Il occupe une superficie de 4 636 mètres carrés, ce qui en fait une nouvelle fois l'un des plus grands pavillons étrangers de l'exposition universelle de 2021–2022. En forme de lanterne rouge, il est plus particulièrement appelé « Lumière de Chine » en français (« Light of China » en anglais), car il vise à être illuminé et à irradier de ses faisceaux (ill. 3) non seulement l'exposition universelle, monde en petit s'il en est, mais plus largement et concrètement, le monde entier en promouvant la mobilité, le mouvement donc, liée à l'édification de routes et de voies à partir de la Chine qui se perçoit comme le centre du monde futur.



Ill.3 : <https://www.expo2020dubai.com/fr/understanding-expo/participants/country-pavilions/china.html>

Avant d'y revenir, précisons que le thème de l'exposition universelle de Dubaï est « Communiquer les idées, créer l'avenir », ou encore « Connecter les esprits, créer le futur ». Le logo associé est un anneau composé de nombreux cercles concentriques qui se rejoignent pour former l'anneau central (ill. 4). Il est dit symboliser l'unité des peuples et la continuité entre le présent et l'avenir. Sa conception aurait été inspirée par un ancien anneau d'or datant de plus de 6000 ans, récemment découvert lors de

Zhang Li et Wang Shu », in actes du colloque *Architektursymbolik. Modelle und Methoden (Le symbolisme de l'architecture. Modèles et méthodes*, 14–16 décembre 2016, Einsiedeln), éd. par Mildred Galland-Szymkowiak, Julian Jachmann et Petra Lohmann, Siegen, universi-Universitätsverlag Siegen, 2019, p. 153–182.

fouilles archéologiques dans le désert de Saruq Al Hadid, situé entre Dubaï et Abu Dhabi.

He Jingtang semble s'être inspiré de ce logo, proprement issue de la terre des Emirats Arabes Unis, pour se le réapproprier à l'aune des conceptions chinoises anciennes et actuelles : au regard de



Ill. 4 : <https://www.bayut.com/mybayut/story-behind-expo-2020-logo/>

la Chine, l'anneau central du logo de Dubaï, lequel irradie et illumine de façon centrale, ne saurait être que la Chine. C'est en tout cas ce que laisse transparaître la lanterne rouge qu'il a créée et le logo qui lui est associé (ill. 5).



Ill. 5 : Le Logo du pavillon de la Chine

On lit sur le sujet :

Le logo du Pavillon de la Chine s'inspire de l'aspect architectural du Pavillon de la Chine – la lanterne rouge qui a la forme du mot « Zhong » [中, caractère d'écriture qui signifie « centre », « milieu », Chine se disant « Pays du milieu », *Zhongguo* 中国]. La lettre « I » est allongée pour former l'axe et présente une disposition symétrique, de sorte que « CHINA » est également un caractère chinois, écrit en double. Le mot « CHINA » a, de même que le caractère chinois, un double sens.

Les concepteurs du logo chinois font ainsi entrer un mot anglais dans leur propre système de représentation scripturaire idéographique : il le transforme de telle sorte qu'il soit comparable à l'idéogramme 中 et fasse sens à travers la forme des lettres qui le composent, et non plus seulement par sa simple phonétique et sémantique. Dès lors, la Chine insère sa propre conceptualité du mot *Zhongguo* dans un mot et une graphie de langue anglaise qui ne renvoie originellement pas à l'idée d'un quelconque milieu. À travers ce terme logo, la Chine impose donc sa centralité qui n'apparaît plus seulement à travers le *wen*, c'est-à-dire à travers le caractère d'écriture chinois, mais à travers l'écriture latine transformée.

Remarquons par ailleurs que si l'on parle en français, de même qu'en anglais, du « pavillon de la Chine » et de son appellation : « lumière de Chine », il est question de le nommer en chinois « 華夏之光 » : « Lumière(s) des Huaxia ». Ces derniers seraient les ancêtres de ceux que l'on nomme aujourd'hui les Han (population majoritaire de Chine) ou encore les Hua (*Huaren*), dont le souverain aurait été Huangdi, l'Empereur jaune, civilisateur de la haute antiquité. La forme du pavillon de la Chine de 2010 se référerait d'ailleurs directement au caractère d'écriture hua 華, l'idée étant que ce bâtiment symbolisait le début d'une nouvelle ère hua. Celui de 2021, conçu, rappelons-le, par le même architecte, semble davantage traduire l'idée que les Huaxia, ancêtres et porteurs de la civilisation chinoise, inondent le monde de leurs lumières et diffusent leur civilisation à grande échelle. En d'autres termes, la lanterne promeut la diffusion mondiale de la civilisation Hua.

b. La lanterne rouge et céleste : axe cosmologique et lumineux

Voici ce que l'on peut encore lire à propos de cette lanterne :

Les montagnes de lanternes au clair de lune emplissent la capitale impériale, et des carrosses et des trésors odorants traversent les artères. Le clair de lune

est comme l'eau, les lanternes sont comme les montagnes²⁰. Les lanternes ne représentent pas seulement l'élégance du style chinois, mais expriment aussi la signification des retrouvailles, de la chance et du bonheur qui est propre à la culture traditionnelle chinoise²¹.

La forme du Pavillon de la Chine est basée sur l'*élément traditionnel chinois des lanternes*. Les lanternes chinoises reflètent la richesse de la culture traditionnelle chinoise et l'espoir, car la période de l'Exposition universelle de Dubaï coïncide avec le nouvel an lunaire traditionnel chinois. En même temps, les lanternes sont un phare sur la Ceinture et la Route, éclairant [illuminant] un avenir plein d'opportunités²².

Ces deux textes sont à décrypter.

Tout d'abord, l'inscription cosmologique est évidente : par le biais d'un poème de la dynastie Tang (618–907), période marquée par l'expansion de la Chine d'alors par le biais de la route de la Soie et les voies maritimes méridionales, la lanterne est associée à la montagne, généralement perçue comme un pilier qui maintient la voûte céleste et permet de fait le bon ordonnancement du monde. On évoque par ailleurs un nouveau cycle, le nouvel an chinois, lequel renvoie à une orientation astrale particulière en rapport à la Grande Ourse (*beidou*), l'étoile du Nord. Celle-ci renvoie une nouvelle fois à la centralité et à l'empereur qui était le centre du monde sur terre, à l'image de l'étoile du Nord au ciel. Le nouvel an renvoie aussi à la représentation du faite suprême, c'est-à-dire, du yin et du yang et de leurs mouvements appariés, plus précisément au début d'une période où le yang reprend l'ascendant sur le yin. On a donc ici l'idée d'un ordonnancement cosmologique et d'une orientation astrale de bon augure, ce qui semble crucial en cette période où la Chine veut s'imposer dans la course à l'espace. Les diverses expositions qui ont pris place au sein du bâtiment étaient d'ailleurs essentiellement orientées vers cette thématique. Le système de navigation et de positionnement par satellites précisément appelé du nom de la Grande Ourse, *beidou*, était omniprésent. Aujourd'hui composé de 27 satellites, il est passé de régional (la Chine et les pays limitrophes) en 2003 à mondiale depuis 2020. Encore une

20 Extrait de « Un voyage musical pour observer les lanternes » de Li Shangyin, dynastie Tang.

21 <https://zhuanlan.zhihu.com/p/61416270>

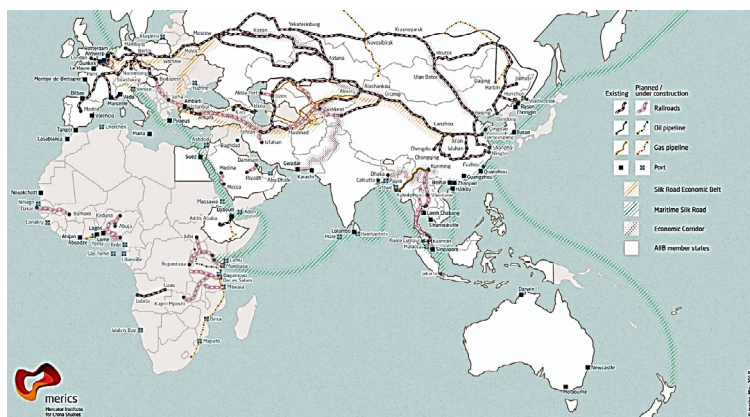
22 *Ibid.*

fois, l'idée est de souligner la préséance de la Chine dans la course à l'espace qui viendrait surpasser tous les autres pays et serait dès lors capable de se placer non seulement au centre du monde mais aussi au centre de l'univers.

Par ailleurs, la lanterne est décrite comme étant « le phare sur la ceinture et la route », et le thème de l'exposition universelle mis en avant à Dubaï est jugé « hautement compatible avec les objectifs importants de la construction de "Une ceinture, Une route" (One Belt, One Road) en termes de communication politique, de connexion des installations, de commerce fluide, d'intégration des capitaux et de contact entre les personnes²³ ». De quoi s'agit-il ?

c. « Une ceinture, Une route » (一带一路)

Lancé en 2014, le projet « une ceinture une route » (一带一路) vise à tisser un réseau mondial à partir de la Chine (centrale donc) en vue d'en faire la plus grande puissance économique d'ici le milieu du 21^{ème} siècle (ill. 6). Il s'agit de constituer une « communauté de destin commun pour l'humanité » (人类命运共同体), définie comme un nouveau système et réseau mondial d'« interdépendances » économiques, politiques et sécuritaires au cœur duquel se trouverait la Chine qui tend à affirmer, ce faisant, l'idée qu'elle est bien le « pays du Milieu (Zhongguo, 中国) ». Ce projet concerne trois continents et 60% de la population mondiale : précisément, 65 pays ont jusqu'à présent adhéré au programme (y compris 20 pays d'Afrique).



Ill. 6 : <https://africacenter.org/wp-content/uploads/2019/03/Belt-and-Road-Map-by-MERICS.jpg>

23 Ibid.

Le projet « une ceinture, une route » compte deux axes principaux. Le premier concerne la création de la « ceinture économique de la route de la soie » avec six corridors terrestres reliant l'intérieur de la Chine à l'Asie centrale et l'Europe. Cette ceinture comprend des voies ferrées en direction de l'Europe, des oléoducs et des gazoducs entre la mer Caspienne et la Chine, et un réseau de trains à grande vitesse reliant l'Asie du Sud-Est à la côte Est de la Chine. L'autre axe est en rapport aux voies maritimes. A travers « la route maritime de la soie », la Chine vise à établir ce qui est appelé trois « passages économiques bleus » liés par différents ports qui s'étendent de la Mer de Chine méridionale à l'Afrique, et oriente les échanges commerciaux vers et depuis la Chine.

d. La Chine, Centre du monde, irradie : mouvements et écritures volantes

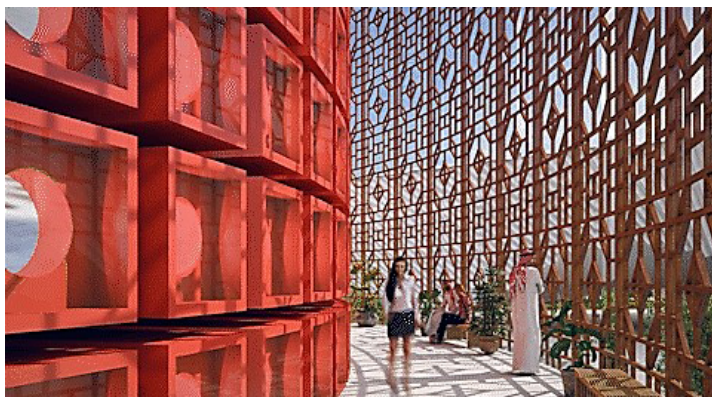
Alors que le pavillon de la Chine de 2010 ne faisait qu'annoncer les projets civilisationnels expansionnistes de la Chine, celui de 2021 vise à les mettre pleinement en action, précisément à accompagner les actions en cours menées par le gouvernement de Xi Jinping à l'échelle de la planète et de l'univers. He Jingtang inscrit l'idéologie d'Etat actuelle dans un processus cosmologique qui semble faire, de même qu'en 2010, du pavillon de la Chine un bâtiment rituel, performatif, qui donne non seulement à voir les principes chinois fondamentaux, mais qui les met de surcroît en mouvement, en action, au sein de l'exposition universel, faisant de ce bâtiment plus qu'un simple exposé architectural de la politique chinoise, mais un édifice efficace agissant sur le monde (si l'on se place ici dans le registre conceptuel chinois).

Afin de montrer plus précisément comment l'architecte He Jingtang opère, abordons trois autres thèmes inhérents à cette architecture : les cinq agents *wuxing*, les écritures mobiles et, pour finir, le concept de lumière.

On peut lire :

Le bâtiment principal du Pavillon de la Chine est divisé en deux surfaces, entre un intérieur et un extérieur, la couche extérieure utilisant du verre transparent pour imiter la surface d'une lanterne, et utilisant également des éléments architecturaux chinois traditionnels tels que des grilles de fenêtres en forme de fleurs. L'extérieur du bâtiment est décoré de verre et de fenêtres traditionnelles chinoises en treillis [ill. 7], démontrant les compétences traditionnelles exquises et la perspective esthétique unique du peuple chinois, reflétant la bonne fortune, la richesse, la paix et la dignité²⁴.

24 <https://zhuanlan.zhihu.com/p/61416270>



Ill. 7 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949513186299907.jpg>

L'extérieur et l'intérieur forment une matrice de caractères d'imprimerie à caractères mobiles, s'inspirant des éléments culturels des quatre anciennes inventions chinoises que sont la fabrication du papier [ill. 8], la boussole [ill. 9], la poudre à canon [ill. 10] et l'imprimerie à caractères mobiles, [ill. 11] et utilisant des matériaux de construction technologiques respectueux de l'environnement pour exprimer la culture traditionnelle chinoise *à travers des techniques modernes* ²⁵.



Ill. 8 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949513186299907.jpg>

²⁵ Ibid.



Ill. 9 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949513186299907.jpg>



Ill. 10 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949513186299907.jpg>



Ill. 11 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949513186299907.jpg>

Tentons une nouvelle fois de décrypter ces citations.

L'association des cinq agents (le bois, le feu, la terre, le métal et l'eau) dans les matières propres au pavillon et celles qui l'entourent renvoie à une nature modelée par l'humain, par l'architecte He Jingtang en l'occurrence, et qui est pensée (nous l'avons vu) comme agissante, en marche (ill. 12). L'architecte a inscrit son pavillon de telle sorte qu'il soit mû par les forces agissantes du cosmos.



Ill. 12 : <http://img.cnlandscaper.com/file/upload/201904/100949519134739147.jpg>

Ce dernier est prépondérant. En effet, la lanterne est ronde et est placée sur un plan carré d'eau entouré de végétaux : le rouge est associé au feu, le rond au ciel, alors que la terre est carrée, aqueuse. L'image est ici parfaitement claire : c'est celle de la figure traditionnelle du carré inscrit dans un cercle, lequel renvoie à la cosmographie chinoise pour laquelle le ciel est rond et la terre carrée (*tianyuan difang*). La lanterne est donc associée au ciel tandis que l'eau est liée à la terre. Pour le confucianisme, très présent dans l'idéologie d'Etat actuelle, cette vision du monde doit imprégner l'homme de bien confucéen (*junzi*) qui doit être « rond à l'extérieur et carré à l'intérieur ». Cette maxime fait valoir la diplomatie, la courtoisie dans les relations avec autrui (le caractère « policé » du comportement) et, dans le même temps, l'affirmation d'une pensée intime ferme. A demi-mot, on perçoit ici la volonté actuelle de la Chine de développer ses réseaux internationaux en promouvant la diplomatie pour réaliser de façon affirmée ses projets d'expansion économiques et civilisationnels.

Ce projet confucéen est sans conteste présent dans cette lanterne rouge et céleste, avec l'idée que la Chine, placée au milieu du monde, est le guide, le phare,

la lumière de l'univers qui doit intégrer dans son mouvement agissant les autres États. La boussole évoquée plus haut permet précisément d'orienter la Chine au regard des quatre directions, elle étant placée au centre.

Enfin, que dire de cette référence aux caractères d'imprimerie (ill. 8) et de leur projection dans le ciel par des effets de lumière, de ces écritures volantes en somme, mobiles, et qui, illuminées de la sorte, irradiant tout l'espace ? La symbolique est là encore très forte. L'inscription calligraphiée transforme un site géographique en paysage, les caractères d'écriture indiquant au promeneur ce qu'il devrait ressentir ou percevoir et pas simplement ce qu'il doit voir²⁶. Il s'agit en effet de capter l'énergie génésique qui circule entre terre et ciel, de jouir de l'espace *naturel* (au sens chinois) et de lui donner forme par le tracé calligraphique.

Par conséquent, ces caractères d'écriture volants, qui ont la lanterne céleste pour matrice, sont susceptibles d'illuminer le monde entier et, en s'inscrivant dans les quatre directions, elles ouvrent de nouvelles passes, de nouvelles voies et imposent le marquage de nouveaux territoires placés sous l'égide de la Chine. Il s'agit de marquer ces espaces, voire même l'espace tout court, du sceau de l'écriture et donc de la civilisation chinoise. Dubaï a donc recueilli en son sein un appareil rituel extrêmement sophistiqué, une chimère monumentale, qui ne rend pas compte, contrairement à 2010, de la nouvelle orientation cosmique de la Chine au regard de la constellation internationale, mais de la nouvelle orientation cosmique internationale au regard de la Chine.

Conclusion. Le siècle des lumières des Huaxia

La lanterne rouge et céleste de Dubaï vise à transformer et à ouvrir de nouvelles passes, de nouveaux chemins mais cette fois-ci, si l'on compare ce bâtiment appelé « Lumière de Chine » ou « lumières des Huaxia », au pavillon construit à Shanghai par He Jingtang appelé la Couronne de l'Orient (2010), nous ne sommes plus dans l'utopie mais bien dans l'accompagnement rituel d'actions en cours. Les chemins et les ponts qui étaient encore tracés dans le pavillon de la Chine, dix ans auparavant, sont aujourd'hui déjà construits ou en cours de construction. C'est sa propre conception de la nature et du mouvement, de la mobilité, que la Chine tend à exposer par ce pavillon pour diffuser la lumière de Chine et donc sa vision du monde et soutenir son expansion. Si la renaissance

²⁶ Escande 2005 (voir note 17), p. 12.

du glorieux peuple chinois est une idée très présente dans le discours politique actuel (*cf.* Anne Cheng), nul doute que, pour Xi Jinping, le 21^{ème} siècle est à envisager comme le siècle des lumières de Chine qui intègre le reste du monde dans son propre mouvement spontané.

Landschaftliche Deutungsvielfalt und neopragmatische Deutungsvermittlung

Karsten Berr, Olaf Kühne

Abstract

The essay deals with the diversity of interpretations of landscape and their communication from a neo-pragmatist perspective. The focus is on the consideration of landscape as a construct and an image. Accordingly, landscape arises from the looking into social conventions in material spaces. Landscape is thus shaped by socially influenced patterns of perception. On the basis of the examination of the relationship between images and concepts, it becomes clear that landscape production and reception should be understood as parallel but interdependent processes. In doing so, it is worked out in the neopragmatist tradition how different theoretical perspectives in landscape research can be related to each other. This approach avoids both a dogmatic reduction and an uncontrolled diversity of theories. Neopragmatism is presented as a metatheoretical framework that allows for a flexible and scientifically sound mediation between different interpretive approaches. In this way, the present article contributes to the reflection on how to deal with complex landscape phenomena on the one hand, and to the further development of theory formation in landscape research on the other.

1. Einleitung

In der Landschaftsforschung hat sich eine kulturhistorische Rekonstruktion der Genese des europäischen Landschaftsbegriffes etabliert, die diachron drei Hauptbedeutungen von ‚Landschaft‘ unterscheidet: einen ursprünglich rechtlich-territorialen (Landschaft als ‚regio‘), einen späteren ästhetisch-emotionalen (Landschaft als ‚Bild‘ und ‚Seelensymbol‘) und einen physisch-ontischen (Landschaft als ‚physischer Raum‘) Landschaftsbegriff^{1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11}

-
- 1 Vgl. Berr, Karsten: „Landschaft“ als Integrationsbegriff sittlich-politischer, ästhetischer, regionaler und partizipativer Aspekte. In: *Berichte. Geographie und Landeskunde* 92 (2018, 2), S. 123–138.
 - 2 Vgl. Berr, Karsten / Schenk, Winfried: Begriffsgeschichte. In: Kühne, Olaf u.a. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden 2019, S. 23–38.
 - 3 Vgl. Berr, Karsten / Kühne, Olaf: „Und das ungeheure Bild der Landschaft...“. *The Genesis of Landscape Understanding in the German-speaking Regions*. Wiesbaden 2020.
 - 4 Vgl. Gruenter, Rainer: Landschaft. Bemerkungen zu Wort und Bedeutungsgeschichte. In: Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975 [1953], S. 192–207.
 - 5 Vgl. Haber, Wolfgang: Kulturlandschaft zwischen Bild und Wirklichkeit. In: Akademie für Raumforschung und Landesplanung (Hg.): *Die Zukunft der Kulturlandschaft zwischen Verlust, Bewahrung und Gestaltung*. Hannover 2001, S. 6–29.
 - 6 Vgl. Gerhard, Hard: Landschaft als professionelles Idol. In: *Garten + Landschaft* (1991, 3), S. 13–18.
 - 7 Vgl. Jackson, John Brinckerhoff: Landschaften. Ein Resümee. Franzen, Brigitte/Krebs, Stefanie (Hg.): *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*. Köln 2005, S. 29–44.
 - 8 Vgl. Jessel, Beate: Landschaft. In: Ritter, Ernst-Hasso (Hg.): *Handwörterbuch der Raumordnung*. 4., neu überarbeitete Auflage. Hannover 2005, S. 579–586.
 - 9 Vgl. Thomas, Kirchoff: Landschaft. In: Kirchoff, Thomas u. a. (Hg.): *Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch*. Tübingen / Stuttgart 2017, S. 152–158.
 - 10 Vgl. Kühne, Olaf: Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. *Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Wiesbaden 2018.
 - 11 Vgl. Leibenath, Markus/Gailing, Ludger: Semantische Annäherung an „Landschaft“ und „Kulturlandschaft“. In: Schenk, Winfried u. a. (Hg.): *Suburbane Räume und Kulturlandschaften*. Hannover 2012, S. 58–79.

^{12 13 14}. Landschaft als physisches bilde (etwa in der Physischen Geographie) ist eine ‚sekundäre Bildung‘¹⁵ aus der historisch früheren und nach wie vor prägenden Auffassung als Bild¹⁶. Als Bild ist Landschaft nicht-propositional verfasst, sie sagt uns nichts, zeigt uns aber etwas, das allerdings einer Deutung bedarf¹⁷. Um sagen zu können, was sich im Anblick einer Landschaft zeigt, werden daher Begriffe benötigt. Bilder sind stumm, sie sind einer Betrachtung zugänglich und müssen mit Hilfe von Begriffen gedeutet werden. Das betrifft auch die Deutung des Verhältnisses von Landschaftsproduktion und Landschaftsrezeption.

Im Folgenden werden zuerst ‚Landschaft‘ als ‚Konstrukt‘ und ‚Bild‘ (Abschnitt 2) und das Verhältnis und die Charakteristika von Bildern und Begriffen (Abschnitt 3) erläutert. Danach werden die Differenz von Kunstproduktion und Kunstrezeption (Abschnitt 4) und daran anschließend diejenige von Landschaftsproduktion und Landschaftsrezeption (Abschnitt 5) beschrieben und in ihren Binnendifferenzierungen näher aufgeklärt, um auf die Herausforderungen eines produktiven Umgangs mit der Theorien- und Deutungsvielfalt in der Landschaftsforschung einzugehen. Abschließend wird der Neopragmatismus als metatheoretische Rahmung und Kriterium eines entsprechenden theoretischen Umgangs vorgestellt und in seiner Rahmenfunktion beschrieben, wie Theorien vermittelt und forschungszielbezogen aufeinander bezogen werden können (Abschnitt 6).

12 Vgl. Olwig, Kenneth R.: Recovering the Substantive Nature of Landscape. In: *Annals of the Association of American Geographers* 86 (1996, 4), S. 630–653.

13 Vgl. Winfried, Schenk: Landschaft als zweifache sekundäre Bildung – historische Aspekte im aktuellen Gebrauch von Landschaft im deutschsprachigen Raum, namentlich in der Geographie. In: Bruns Diedrich / Kühne, Olaf (Hg.): *Landschaften: Theorie, Praxis und internationale Bezüge*. Schwerin 2013, S. 23–36.

14 Vgl. Winfried, Schenk: Landschaft. In: Kühnhardt, Ludger / Mayer, Tilman (Hg.): *Bonner Enzyklopädie der Globalität. Band 1 und Band 2*. Wiesbaden 2017, S. 671–684.

15 Schenk 2013 (vgl. Anm. 13).

16 Exemplarisch: Küster, Hansjörg: *Schöne Aussichten. Kleine Geschichte der Landschaft*. München 2009.

17 Gabriel, Gottfried: Warum es so schwerfällt, etwas über Kunst zu sagen. In: Nida-Rümelin, Julian / Steinbrenner, Jakob (Hg.): *Kunst und Philosophie. Kunstvermittlung in den Medien*. Ostfildern 2011, S. 61–84.

2. ‚Landschaft‘ als Konstrukt und Bild

‚Landschaft‘ kann zum einen als eine Variante von Raum angesehen werden, da die Zusammenschau von materiellen Elementen der physischen Umgebung zu Landschaft stets in einem räumlichen Kontext vollzogen wird¹⁸. Das bedeutet des Weiteren, Landschaft als Konstrukt aufzufassen, das heißt, als Ergebnis von gesellschaftlich gebildeten Deutungs- und Bewertungsmustern, auf deren Grundlage eine individuelle bewusstseinsinterne Synthese erfolgt, die beobachtete materielle Gegenstände mit zugeschriebenen symbolischen Bedeutungen verknüpft¹⁹ – beispielsweise zu ‚Landschaft‘. Demzufolge sind wesentliche Deutungs- und Bewertungsmuster, mit denen Menschen ihre ‚Welt‘ begreifen, verstehen und deuten, gesellschaftlich definiert und durch den Prozess der Sozialisation den Individuen vermittelt. In jede ‚Konstruktion‘ der Wirklichkeit fließen somit Formen eines Vorwissens über die Welt ein²⁰, das soziokulturell vermittelt und individuell spezifiziert ist. ‚Landschaft‘ ist demnach eine sozial vermittelte Wahrnehmungskonvention auf dem Boden einer Gesellschaft und ihrer Kultur, die allerdings aufgrund persönlicher Erfahrungen sowie milieu- und kulturspezifischer Zugehörigkeiten individuell geprägt ist.

Kunst- und kulturhistorisch betrachtet ist das ‚Konstrukt Landschaft‘ als Bild aufzufassen, das heißt, als eine Synthese von Einzelnem (‚Naturgegenstände‘ bzw. Ausschnitte des physischen Raums) zu einer Einheit als Anschauungsganzheit^{21 22 23}. Daher ist diese Form der Zusammenschau von Ausschnitten des physischen Raums zu ‚Landschaft‘ in ihrem Konstruktionscharakter mit der Kunstkonstitution verwandt. Bekanntlich wurde in der Kunst (insbesondere in Landschaftsmalerei und Gartenkunst) zuerst ein produktionsästhetischer Konstitutionsmechanismus entwickelt, von einem subjektiven ‚Standpunkt‘²⁴ aus zentralperspektivisch

18 Kühne, Olaf: *Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozial-konstruktivistischer Perspektive*. 3., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Wiesbaden 2021.

19 Kühne, Olaf: *Landscape Theories. A Brief Introduction*. Wiesbaden 2019.

20 Schütz, Alfred: *Gesammelte Aufsätze* 1. Das Problem der Wirklichkeit. Den Haag 1971 [1962].

21 Vgl. exemplarisch Berr / Kühne 2020 (vgl. Anm. 3).

22 Vgl. exemplarisch Berr / Schenk 2019 (vgl. Anm. 2).

23 Vgl. exemplarisch Schenk 2017 (vgl. Anm. 14).

24 Friedländer, Max J.: Die Sonderart des Landschaftlichen. In: Friedländer, Max J. (Hg.): *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Den Haag 1947, S. 9–23. S. 19.

einen ‚Systemraum‘ anstelle eines ‚Aggregatraums‘²⁵, das heißt, eines „Konglomerat[s] aus isolierbaren Teilen“²⁶, zu konstituieren²⁷. Erst dann kann beispielsweise ein „Konglomerat von Naturgegenständen [...] als Landschaft gesehen“²⁸ werden. Landschaft ist fortan ein Bild bzw. eine „Sehfigur“²⁹ im Sinne einer Anschauungsganzheit^{30 31 32}, später auch ein symbolhaftes ‚Sinn-Bild‘^{33 34 35 36}. ‚Landschaft‘ als Fachbegriff der Malerei im Sinne eines ästhetisch konstruierten Anschauungsraums hat sich dann sukzessive auch auf räumliche Wahrnehmungsinhalte außerhalb der Kunst ausgedehnt. Die durch tradierte Landschaftsmalerei als „Schrittmacher unseres Sehens und unseres landschaftlichen Erlebens“³⁷ vermittelten Seherwartungen etablierten ein wahrnehmungsethisches Konstruktionsschema, das es Betrachtern ermöglicht, die einzelnen Phänomene in einem Raum oder einer Umgebung – wie in der Landschaftsmalerei – zu einer

-
- 25 Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon (Hg.): *Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1980 [1927], S. 99–167.
- 26 Friedländer 1947 (vgl. Anm. 24), S. 18–19.
- 27 Siehe auch Gruenter 1975 [1953] (vgl. Anm. 4).
- 28 Ebd. S. 200.
- 29 Hard 1991 (vgl. Anm. 6), S. 14.
- 30 Vgl. Steingräber, Erich: *Zweitausend Jahre europäische Geschichte Landschaftsmalerei*. München 1985.
- 31 Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt 2009.
- 32 Tesdorpf, Jürgen C: *Landschaftsverbrauch. Begriffsbestimmung, Ursachenanalyse und Vorschläge zur Eindämmung. Dargestellt in Beispielen Baden-Württembergs*. Berlin 1984.
- 33 Vgl. Kirchhoff 2017 (vgl. Anm. 9).
- 34 Vgl. Kortländer, Bernd: Die Landschaft in der Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. In: von Wallthor, Alfred Hartlieb/Quirin, Heinz (Hg.): *„Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem. Vorträge und Diskussionen des Kolloquiums am 7./8. November 1975 in Münster*. Münster 1977.
- 35 Vgl. Kühne 2021 (vgl. Anm. 18).
- 36 Vgl. Schneider 2009 (vgl. Anm. 31).
- 37 Lehmann, Herbert: *Formen landschaftlicher Raumerfahrung im Spiegel der bildenden Kunst*. Erlangen 1968, S. 7.

bildhaften Anschauungsganzheit zu synthetisieren^{38 39 40}. Wahrnehmungsästhetisch konstituierte ‚Landschaft‘ ist insofern ein ‚Kunstwerk in statu nascendi‘^{41 42 43 44}, als die Wahrnehmung eines Raumes als ‚Landschaft‘ das Konstruktionsschema der Kunst ‚nachahmt‘⁴⁵. Das heißt, das Wort Landschaft wird „sekundär auf die Wirklichkeit projiziert, sozusagen reifiziert“^{46 47 48}. Georg Simmel hat diese Konstitutionsleistung daher als Synthese im Sinne einer Zusammenschau einzelner Naturgegenstände bezeichnet, die es ermöglicht, das Produkt dieser Zusammenschau als ‚Landschaft‘ anzusehen⁴⁹.

3. Bilder und Begriffe

Bilder, wie das der Landschaft oder überhaupt der Kunst, weisen im Unterschied zu Begriffen spezifische Eigenarten auf. Denn Bilder zeigen in der räumlichen

38 Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Stuttgart 1976 [1859].

39 Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. Ersterscheinung 1913. In Gröning, Gert (Hg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung*. Münster / München 1996, S. 91–105.

40 Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Ersterscheinung 1962. In: Gröning, Gert (Hg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung*. Münster / München 1996, S. 28–68.

41 Simmel 1996 (vgl. Anm. 39).

42 Vgl. Berr, Karsten: Carus und Hegel über Landschaftsmalerei. Landschaftsästhetik nach dem „Ende“ der Landschaftsmalerei. In: Gethmann-Siefert, Annemarie / Collenberg-Plotnikov (Hg.): *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte. Beiträge zur Begründung der Kunstgeschichtsforschung bei Hegel und im Hegelianismus*. München 2008.

43 Kirchhoff 2017 (vgl. Anm. 9).

44 Piepmeier, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: *Westfälische Forschungen – Zeitschrift des Westfälischen Instituts für Regionalgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe* 30 (1980), S. 8–46.

45 Hard 1991 (vgl. Anm. 6).

46 Ebd., S. 14.

47 Vgl. auch Hauck, Thomas E.: *Landschaft und Gestaltung. Die Vergegenständlichung ästhetischer Ideen am Beispiel von „Landschaft“*. Bielefeld 2014.

48 Vgl. auch Kühne 2021 (vgl. Anm. 18).

49 Simmel 1996 (vgl. Anm. 39).

Anordnung eines Nebeneinander (von Teilen) einem potentiellen Betrachter etwas, sagen aber nichts; sie geben etwas wider, bleiben aber stumm⁵⁰. Außerdem können Bilder (ob als Gemälde, Foto oder Landschaft) nicht lügen, da sie nicht wie behauptende Aussagen (Herr Müller hat ein Buch gestohlen) propositional verfasst und damit wahr oder falsch sein können⁵¹. Daher kann es weder ein ‚wahres Foto‘ noch eine ‚wahre Landschaft‘^{52,53} geben. Bilder können aber „trügen, nämlich etwas vortäuschen, indem sie gezielt zu falschen Annahmen verleiten. Bilder sind nicht-propositionale Gebilde“⁵⁴, die der Anschauung oder unmittelbaren Betrachtung (lat. ‚intuitio‘) zugänglich sind und die über die in ihnen vermittelte ‚ästhetische Idee‘ Kant zufolge zum Denken veranlassen⁵⁵ können.

Begriffe hingegen sind der Diskursivität verpflichtet, sie sagen bestimmend in der zeitlichen Ordnung eines Nacheinander (lat. ‚discurrere‘) etwas aus. Das begriffliche Denken geht daher im Unterschied zur direkten Betrachtung schrittweise vor, es schreitet von Begriffsbestimmung zu Begriffsbestimmung, von Argument zu Argument immer weiter voran, im Idealfall zu präzisieren und sachgerechteren Bestimmungen. Begriffliches Denken ist demnach ein Prozess, der in Bewegung kommen muss, um anfänglich vages vorbegriffliches oder ‚implizites‘⁵⁶ Wissen beim Denken, Sprechen oder auch Schreiben zuerst allmählich zu Gedanken zu ‚verfertigen‘⁵⁷ und diese Gedanken in Begriffe zu transformieren, die wissenschaftlich weiter präzisiert, verworfen oder durch andere Begriffe ersetzt werden⁵⁸.

50 Gabriel 2011 (vgl. Anm. 17).

51 Vgl. Ebd.

52 Dollinger, Franz: Schutzgut „Landschaft“ – wie unterscheidet man die „Wahre Landschaft“ von der „Ware Landschaft“? In: *Raumplanung aktuell. Die Zeitschrift für die Salzburger Raumentwicklung* 9 (2013), S. 13–29.

53 Berr, Karsten: Vom Wahren, Schönen und Guten. Philosophische Zugänge zu Landschaftsprozessen. In: Duttmann, Rainer u.a. (Hg.): *Landschaft als Prozess*. Wiesbaden 2020, S. 83–117.

54 Gabriel 2011 (vgl. Anm. 17), S. 66.

55 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 1993 [1790]. § 49.

56 Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*. Frankfurt am Main 2016.

57 von Kleist, Heinrich: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: Streller, Siegfried (Hg.): *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe in vier Bänden. Band. 3: Erzählungen, Gedichte, Anekdoten, Schriften*. Berlin 1978.

58 Vgl. Kühne, Olaf / Berr, Karsten: *Wissenschaft, Raum, Gesellschaft. Eine Einführung zur sozialen Erzeugung von Wissen*. Wiesbaden 2021.

Eine *unmittelbare* Betrachtung (eines Bildes, eines Fotos, einer Landschaft) mag zwar im Sinne Kants zum Denken veranlassen, das Betrachtete ist aber grundsätzlich ‚kommentarbedürftig‘⁵⁹. Bilder sind daher auf Begriffe angewiesen, um überhaupt in oder an diesen Bildern etwas sehen oder sogar verstehen zu können. Auf Landschaft (als Bild) bezogen heißt das: Es ist nicht nur bereits ein (meistens implizites) Vorwissen über die Welt in Form von Seherwartungen und Sehkonventionen erforderlich, um einen physischen Raum überhaupt als Landschaft sehen zu können, sondern diese so gesehene Landschaft ist im Rahmen begrifflichen Denkens näher zu deuten. Mit einer Formulierung von Gottfried Gabriel geht es darum, „im Medium der Begriffe zu sagen, was sich im Medium der Anschauung zeigt“⁶⁰. Da auf diese Weise der unmittelbare Bezug der Landschaftsanschauung überschritten wird in den Bereich begrifflich geleiteter Deutungen, ist auch dieser Vorgang ein Prozess. In diesem Deutungsprozess kommt es nicht zu einer allmählichen Verfertigung der Gedanken, sondern zu einer allmählichen Verfertigung einer Deutung des an sich stummen Bildes.

Das Sehen von Landschaft bedarf demnach eines gleichsam ‚landschaftlichen Auges‘⁶¹, das sich im Verlauf einer Jahrhunderte währenden Kulturgeschichte erst ausbilden musste. Das bedeutet erstens: Das Sehen im Allgemeinen und das Sehen von Landschaft im Besonderen ist kein passiver Akt der Hinnahme von visuellen Daten, sondern ein produktiver Akt der Vermittlung von Inhalten im Vollzug des Sehens als ästhetische „tätige Form des Umgangs mit der Vieldeutigkeit der sichtbaren Welt“⁶². Insofern im Sehen soziale und kulturelle Voraussetzungen als Inhalte konstitutiv wirksam sind, bedeutet dies, Sehen als produktive Praxis zu begreifen, „sich die gesellschaftliche und historische Bedingtheit klarzumachen, die den individuellen Blick ermöglicht und verstellt“⁶³. Zweitens bedeuten diese Ausführungen, dass das Sehen, der Blick oder die Anschauung gleichsam ‚geformt‘ oder ‚gebildet‘ sind, weshalb von einer ‚gebildeten Anschauung‘⁶⁴

59 Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main 1960.

60 Gabriel 2011 (vgl. Anm. 17), S. 66.

61 Riehl, Wilhelm Heinrich: Das landschaftliche Auge. In: Gröning, Gert (Hg.): *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung*. München 1996.

62 Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt am Main 2008, S. 67.

63 Ebd., S. 64, Hervorhbg. d. Verfasser.

64 Berr, Karsten: *Hegels Bestimmung des Naturschönen. Zur Betrachtung und Darstellung schöner Natur und Landschaft*. Saarbrücken 2009, S. 75–78.

gesprochen werden kann. Das heißt, das Sehen von beispielsweise Landschaft beruht auf Voraussetzungen, wie beispielsweise soziokulturell vermittelten Sehgewohnheiten, Erinnerungen an zuvor Gesehenes, moralischen Prinzipien, ästhetischen Geschmacksurteilen, religiösen Überzeugungen, wissenschaftlichen Kenntnissen, philosophischen Einsichten und anderem mehr, die etwas Erblicktes in eine gestalthafte Form bringen und dadurch erst Bedeutung verleihen. Man könnte es auch so sagen: man sieht nur das, was man kennt oder weiß.

In der Wissenschaftstheorie beispielsweise machte der Mediziner und Mikrobiologe Ludwik Fleck (1896–1961) in den 1930er Jahren am Beispiel medizinischer Forschung auf die Gebundenheit wissenschaftlichen Wissens an soziale Kontexte und Sehkonventionen und die Bedeutung des ‚Gestaltsehens‘ aufmerksam^{65 66 67}. ‚Wissenschaftliche Tatsachen‘ und Erkenntnisse beruhen Fleck zufolge nicht auf voraussetzungslosem Beobachten, sondern auf einem geschulten aktiven und selektiven Sehen im Rahmen gruppentypischer erlernter Sicht- und Denkweisen⁶⁸. Fleck wendet sich damit gegen eine „veni-vidi-vici-Erkenntnistheorie“⁶⁹, die „wie ein Eroberer vom Typus Julius Cäsars“ folgendermaßen Wissen generiert: „Man will etwas wissen, man macht die Beobachtung oder das Experiment – und schon weiß man es“⁷⁰. Wer aber etwa erstmalig vor dem Mikroskop steht und etwas ‚sehen‘ oder ‚erkennen‘ will, „sucht nach Ähnlichkeiten mit Bekanntem, übersieht also eben das Neue, Unvergleichliche, Spezifische. Auch er muss erst sehen lernen“⁷¹. Es ist also erst zu erlernen, was im Mikroskop zu sehen ist, dann aber hebt sich eine erlernte ‚Gestalt‘ von anderen Wahrnehmungsfiguren deutlich ab. Dieses „unmittelbare Gestaltsehen“⁷² ist Ergebnis disziplinspezifischer Gewöhnungs-, Konditionierungs- und Disziplinierungsprozeduren im Rahmen

65 Fleck, Ludwik: *Denkstile und Tatsachen. Gesammelte Schriften und Zeugnisse*. Berlin 2011.

66 Fleck, Ludwig: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*. Frankfurt am Main 1983.

67 Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main 1980 [1935].

68 Fleck 1983 (vgl. Anm. 66), S.46–58.

69 Fleck 1980 [1935] (vgl. Anm. 67), S.114.

70 Ebd., S. 111.

71 Fleck 1983 (vgl. Anm. 66), S. 47.

72 Fleck 1980 [1935] (vgl. Anm. 67), S. 121.

einer „Art kollektiver Erfahrung“⁷³. Das „entwickelte unmittelbare Gestaltsehen“ löst somit das noch „unklare anfängliche Schauen“ ab⁷⁴.

Um die begrifflichen und deutenden Voraussetzungen der Landschaftswahrnehmung näher aufklären zu können, ist im Folgenden die ästhetische Differenz von Kunstproduktion und Kunstrezeption einerseits und von Landschaftsproduktion und Landschaftsrezeption andererseits zu erklären.

4. Kunstproduktion und Kunstrezeption

Ein Blick auf die ästhetische Differenz von Kunst-Produktion und -Rezeption⁷⁵ verweist auf die Frage, ob und wie der Gehalt oder die Gestaltungsabsicht des Produzenten im Kunstwerk vom Rezipienten aufgenommen werden können. In dieser Frage hat in den 1970er Jahren Rüdiger Bubner eine prominente Position vorgetragen⁷⁶. Bubner knüpft an Immanuel Kant und dessen formale Analyse des Geschmacksurteils an, also an eine ästhetische individuelle Erfahrung, die ohne einen gegenständlichen Begriff des Schönen und ohne Werkkategorie auszukommen glaubt. Der Grund der ästhetischen Erfahrung – so Bubner – liegt nicht in einem objektiven Gehalt des Kunstwerks, sondern in der freien und letztlich unabschließbaren individuellen Deutung und Aneignung des Werkes. Bubner handelt sich damit allerdings das Problem ein, nicht abschließend erklären zu können, wie die ästhetische Erfahrung mit dem Gehalt des Kunstwerks in Verbindung steht. Kann eine solche Verbindung aber nicht nachgewiesen werden, erscheint der Rezipient selbst als Produzent und die Interpretation bleibt angesichts der begrifflichen Unbestimmtheit oder Unbestimmbarkeit des Werks völlig beliebig – mit Rüdiger Bubner: „Ein jeder macht die Erfahrung

73 Ebd., S. 57.

74 Ebd., S. 121.

75 Vgl. exemplarisch: Siegmund, Judith: Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetischer Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien. In: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006. [https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/siegmund.pdf; zuletzt aufgerufen am: 24.Juli 2022].

76 Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main 1989.

anders und auf seine Weise“⁷⁷. Diese Problematik spiegelt sich in Rezeptions- und Produktionstheorien der Kunst wider, auf deren Charakteristika daher im Folgenden kurz einzugehen ist, um daran anschließend einige Konsequenzen für Kunstproduktion und Kunstrezeption aufzuzeigen.

4.1 Rezeptions- und Produktionstheorien der Kunst

Rezeptionstheorien der Kunst setzen den Rezipienten gleichsam in die Rolle eines Produzenten – was insofern richtig ist, als das Kunstwerk grundsätzlich ‚kommentarbedürftig‘⁷⁸ ist, der Rezipient den Gehalt des Werks also aktiv interpretieren und in sein eigenes Deutungssystem aneignend integrieren muss. Produktionstheorien der Kunst hingegen tendieren dazu, die Rezeptionsbedürftigkeit des Produzenten zu übersehen, der eben nicht in einer ‚creatio ex nihilo‘ das Werk und dessen Gehalt auf geniale Weise (‚Genieästhetik‘) aus sich alleine schöpft, sondern diese kreative Leistung nur in einem vorgegebenen kulturellen Kontext erbringen kann. Diese im 18. Jahrhundert aufkommende ‚Genieästhetik‘ sah am Leitfaden subjektiver Einbildungskraft und ‚Originalität‘ die Werke der Kunst der unerklärlichen Kreativität, Erfindungsgabe und Genialität des originellen Künstlers entspringen^{79 80}.

Dieser ‚Genieästhetik‘ ist entgegenzuhalten, dass ein Künstler als Produzent gleichsam nur den ‚Schlussstein‘⁸¹ innerhalb einer von einer Kulturgemeinschaft schon begonnenen Kunstpraxis setzt.

4.2 Kunstproduktion und Kunstrezeption

Das bedeutet: Kunst-Produktion ist mit Blick auf den Gehalt und die Form des Werks produktiv, sie ist aber auch rezeptiv (Angewiesenheit des Künstlers/der Künstlerin auf eine gewachsene Kultur und deren Verstehens- und Deutungsmuster).

77 Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung und die neue Rolle der Museen. In: Küpper, Joachim / Christoph Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2003, S. 37–48.

78 Vgl. Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main, Bonn.

79 Vgl. Majetschak, Stefan: Genialität. Zur philosophischen Deutung der Kreativität des Künstlers. In: Abel, Günter (Hg.): *Kreativität: XX. Deutscher Kongress für Philosophie*. Berlin, Hamburg, S. 1169–1184.

80 Vgl. Schmidt, J.: *Die Geschichte des Genie-Gedanken in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Darmstadt.

81 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin, Hamburg 2003 (1823).

Konkreter: Kunstproduktion ist Setzung eines Gehaltes, der sich im Werk verdinglichen beziehungsweise ausformen können muss. Die Produktion ist aber auch Rezeption, insofern sie in das ‚Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten‘⁸² seitens der Herstellung wie auch einer nachgelagerten Rezeption hineingestellt ist.

Für die Kunst-*Rezeption* bedeutet dies: Sie ist damit nicht nur Aneignung des Gehalts innerhalb einer gewachsenen Kultur und ihrer Verstehens- und Deutungsmuster, sondern auch produktiv (individuelle Interpretation des Gehalts). Konkreter: Kunstrezeption ist *Produktion*, insofern sie eine aktive und kreative Aneignung oder Interpretation darstellt. In und durch aktive oder kreative Aneignung oder Interpretation eines Werkes ergeben sich neue Bedeutungskonstruktionen des Betrachteten innerhalb des Deutungssystems der Betrachter. Die *Rezeptivität* der Rezeption zeigt sich darin, dass sie wie die Produktion in das ‚Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten‘ hineingestellt ist, und zwar im Sinne eines üblichen, aber historisch situierten Rezeptions-, Erwartungs- und Deutungskontextes.

5. Landschaftsproduktion und Landschaftsrezeption

An diese Überlegungen anknüpfend sind – so die These – auch Landschaftsproduktion und Landschaftsrezeption jeweils zugleich produktiv wie rezeptiv verfasst. Denn *Landschaftsproduktion* als Setzung landschaftlicher Strukturen durch gesellschaftliche Akteure findet in einem historisch situierten soziokulturellen Kontext statt, so dass diese Produktion diesen Kontext immer schon rezipieren muss, um darauf reagieren zu können. Andererseits ist *Landschaftsrezeption* nicht nur *rezeptiv* im Sinne einer intuitiven Betrachtung von Landschaften, sondern zugleich *produktiv*, indem spezifische Seherwartungen oder Sehkonventionen an Landschaften herangetragen oder spezifische Deutungen dieses Bildes erbracht werden müssen. Im Folgenden sind die Binnendifferenzierungen genauer zu betrachten, nicht zuletzt im Hinblick auf Anlässe zu sozialen Konflikten⁸³, die sich durch die Nichtbeachtung der Produktions- oder Rezeptionsbedingungen der Landschaftsproduzenten oder -rezipienten ergeben können.

82 Vgl. Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen leben*. München, Berlin, Zürich 1998 (1958).

83 Vgl. Dahrendorf, Ralf: *Konflikt und Freiheit. Auf dem Weg zur Dienstklassengesellschaft*. München 1972.

5.1 Landschaftsproduktion

Landschaftsproduktion ist eine *Setzung* landschaftlicher Strukturen durch gesellschaftliche Akteure, Organisationen, Gruppen etc. in Landwirtschaft, Tourismus, Forst- und Teichwirtschaft, Energiewirtschaft, Architektur, Verkehrsinfrastrukturen usw. Menschen, die sich in Landschaften bewegen, *wissen* dies nicht zwangsläufig, sie *sehen* zwar das Bild der Landschaft, aber nicht die *Produktionsbedingungen*, die zu diesem Anblick geführt haben. Diese Bedingungen *zeigen* sich nicht von selbst, sondern müssen *gewusst, erkannt oder begrifflich erschlossen* werden. Geschieht dies *nicht*, kann eine ästhetische Betrachtung von Landschaften zu einer substanzlosen Ästhetisierung der Landschaft führen, die den Menschen in eine abstrakte, unvermittelte Opposition von durch Arbeit genutzter Landschaft einerseits und von Arbeit und Nutzung freigehaltener und durch ‚interesseloses Wohlgefallen‘⁸⁴ betrachteter Landschaft andererseits stellt. Werner Bätzing hat daher gefordert, Landschaftsästhetik müsse „die Produktionsinteressen des Menschen mitumfassen“⁸⁵, um nicht einer Ästhetisierung von Landschaft Vorschub zu leisten, die durch Rückspiegelung von Gemütsregungen an und durch Landschaften gekennzeichnet ist. Dem ‚Erlebnis‘ dient Landschaft nur als ästhetische Form der Selbstinszenierung eines ‚empfindsam gestimmten‘ Individuums, ohne inhaltliche Vermittlung mit den gesellschaftlichen Produktionsbedingungen dessen, *was* gesehen und erlebt wird.

Landschaftsproduktion ist aber auch *rezeptiv*, denn sie findet in einem historisch situierten soziokulturellen Kontext statt, so dass diese Produktion diesen Kontext immer schon rezipieren muss, um darauf angemessen reagieren zu können. Geschieht dies nicht, kommt es bei Eingriffen in bestehende Landschaften zu massiven Konflikten mit Gegnern eines geplanten Wandels von Landschaften. Die Gegner hängen an den Bildern und Deutungen ihrer Landschaft, deren Entstehungsbedingungen wie auch Veränderungsfähigkeit sie möglicherweise ausblenden oder nicht erkennen oder wahrhaben können oder wollen. Diejenigen, die Landschaft verändern wollen, müssen daher den soziokulturellen Kontext der Landschaften, in die sie verändernd eingreifen wollen, *rezipieren* – und das heißt: *begrifflich erschließen*. Dieses Problem der Produktion und Veränderung von

84 Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 1993 (1790).

85 Bätzing, Werner: Postmoderne Ästhetisierung von Natur versus „schöne Landschaft“ als Ganzheitserfahrung. In: Arnd, Adreas/Bal, Karol/Ottmann, Henning (Hg.): *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*. Berlin 2000, S. 200.

Landschaft *ohne* rezeptive Rücksicht auf den Kontext zeigt sich in seinen Folgen in vielen *Konflikten*, beispielsweise im Zuge der Energiewende, bei der Verlegung von Stromtrassen, bei der Aufstellung von Windkraftanlagen, aber auch bei der Einführung der Mobilfunktechnologie mit Antennen und Sendemasten, ebenso wie bei der Rohstoffgewinnung, die zu Baggerseen, Steinbrüchen und anderen Eingriffen führt. Diejenigen, die Landschaften, in die sie produktiv verändernd eingreifen wollen, nicht in ihrer soziokulturellen Prägung, Vorbedingtheit und ihrem Eingebettetsein in solche Kontexte erkennen oder begreifen oder deuten können, provozieren unnötige Reibungsverluste in möglichen Konflikten.

5.2 Landschaftsrezeption

Landschaftsrezeption ist nicht nur rezeptiv im Sinne einer intuitiven Betrachtung von Landschaften, sondern zugleich *produktiv*, indem spezifische Seherwartungen oder Sehkonventionen an Landschaften herangetragen oder spezifische Deutungen der erblickten Landschaft erbracht werden müssen. Solche Voraussetzungen der *Landschaftswahrnehmung und -erfahrung* hat seit den 1970er Jahren insbesondere der Geograph Gerhard Hard in zahlreichen Studien erforscht^{86 87 88 89}.

Hard konnte nachweisen, dass mit ‚Landschaft‘ eine „Wahrnehmungsfigur und Auffassungsgestalt“⁹⁰ historisch vermittelt und etabliert ist, deren „semantischer Hof“⁹¹ mit „Landschaft“ unterschiedliche typische Konnotationen und Assoziationen verbindet, wie etwa, dass sie „natürlich“, „ländlich“, „schön und gut“, ein „Bild“ und eine „stereotype Ansammlung“ typischer Elemente ist⁹². Dorothea Hokema⁹³ und

86 Vgl. Hard, Gerhard: Das Wort Landschaft und sein semantischer Hof. Zu Methode und Ergebnis eines linguistischen Tests. In: *Wirkendes Wort* (19) 1969, S. 3–14.

87 Vgl. Hard, Gerhard: *Die „Landschaft“ der Sprache und die „Landschaft“ der Geographien. Semantische und forschungslogische Studien*. Bonn 1970.

88 Vgl. Hard, Gerhard: Zu den Landschaftsbegriffen der Geographie. In: Hartlieb von Wallthor, Alfred/Quirin, Heinz (Hg.): *„Landschaft“ als interdisziplinäres Forschungsproblem*. Münster 1977, S. 13–24.

89 Hard, Gerhard/Gliedner, Adelheid: Wort und Begriff Landschaft anno 1976. In: Achleitner, Friedrich (Hg.): *Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffes*. Salzburg 1977, S. 16–24.

90 Ebd., S. 18.

91 Hard 1969 (vgl. Anm. 86), S. 3–14.

92 Vgl. Hard 1970 (vgl. Anm. 87), S. 25–97.

93 Vgl. Hokema, Dorothea: *Landschaft im Wandel? Zeitgenössische Landschaftsbegriffe in Wissenschaft, Planung und Alltag*. Wiesbaden 2013.

Olaf Kühne⁹⁴ konnten diesen Befund auch nach über 40 Jahren noch bestätigen. Die Rezeptivität der Landschaftsrezeption ist dadurch charakterisiert, dass Individuen, die Landschaft betrachten – wie bei der Rezeption der Landschaftsproduktion –, in einem historisch situieren soziokulturellen Kontext leben. Und dieser Kontext bestimmt mögliche Formen der Rezeption, die im Zuge der Sozialisation dem Individuum vermittelt werden. Dieser Sozialisationsprozess verläuft in Phasen, in denen je spezifische Sichtweisen und Bewertungsmuster von ‚Landschaft‘ vermittelt und verinnerlicht werden. In diesen Phasen werden idealtypisch zwei alltagsspezifische und ein berufsspezifisches Aneignungs- und Bewertungsmuster von ‚Landschaft‘ vermittelt: die ‚heimatliche Normallandschaft‘, die ‚stereotype Landschaft‘ sowie fachgebundene ‚Sonderwissensbestände‘^{95 96 97}. Die Bildung der ‚heimatlichen Normallandschaft‘ (beispielsweise ‚das Ruhrgebiet‘, ‚der Schwarzwald‘ oder ‚Ostfriesland‘) beruht auf Gewöhnungseffekten in der Kindheit im engen sozialen und physischen Umfeld der Heranwachsenden. Sie ist durch persönliche Anschauungen, emotionale Besetzungen und Vertrautheit mit Menschen und stabilisierten Seherwartungen an Räume und Landschaften im nächsten Umfeld verbunden. Ästhetische Kategorien wie ‚schön‘ oder ‚hässlich‘ spielen gegenüber der Vertrautheitserfahrung eine nachgeordnete Rolle. Die Vermittlung und Internalisierung der ‚stereotypen Landschaft‘ (beispielsweise ‚die Berge‘, ‚die Heide‘ oder ‚der Wald‘) erfolgt durch Informationen Dritter, in Schule, Ausbildung, Studium. Es handelt sich dabei um stereotype Seherwartungen und Bewertungsmuster physischer Räume, die häufig als ‚schöne Landschaft‘ bezeichnet werden. Typisch ist eine normative Verbindlichkeit, die an ästhetische Kategorien gebunden ist und überindividuelle Geltung beansprucht; der Inhalt des Stereotyps verdichtet sich entsprechend zum normativen Leitbild persönlicher Anschauungen und Bewertungen, die eine hohe Persistenz aufweisen. Die fachgebundenen

94 Vgl. Kühne, Olaf: *Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive*. Wiesbaden 2021.

95 Vgl. Kühne, Olaf: Die Sozialisation von Landschaft. In: Kühne, Olaf/Weber, Florian/Berr, Karsten/Jenal, Corinna (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Wiesbaden 2019 a, S. 301–312.

96 Vgl. Kühne, Olaf: Landscape Conflicts. A Theoretical Approach Based on the Three Worlds Theory of Karl Popper and the Conflict Theory of Ralf Dahrendorf. In: *Sustainability: Science, Practice and Policy* 12 (17), S. 1–20.

97 Vgl. Kühne, Olaf/Jenal, Corinna: The Threefold Landscape Dynamics – Basic Considerations, Conflicts and Potentials of Virtual Landscape Research. In: Edler, Dennis/Jenal, Corinna/Kühne, Olaf (Hg.): *Modern Approaches to the Visualization of Landscapes*. Wiesbaden 2020 b, S. 389–402.

„Sonderwissensbestände“ werden selektiv in landschaftsspezifischen Ausbildungen und Studiengängen vermittelt. Sie sind wissenschaftlich-kognitiv geprägt und häufig an paradigmatische Landschafts-, Raum-, Natur- und Ökologietheorien gebunden, die in ihrer Paradigmengebundenheit meistens nicht reflektiert und entsprechend nicht relativiert werden. Sie weisen eine normative „Defizitorientierung“ auf, insofern der jeweilige Ist-Zustand am Soll-Zustand des erlernten Sonderwissens gemessen und Abweichungen als Defizite bewertet werden.

6. Zum Umgang mit Theorien- und Deutungsvielfalt

Wer Landschaft als Bild versteht und dieses Bild nicht nur im Alltag, sondern auch in der Forschung deuten will, muss die Verschränktheit produktiver und rezeptiver Aspekte der Landschaftswahrnehmung berücksichtigen und begrifflich erschließen. Nicht nur kommen dabei Begriffe und Theorien zu „Landschaft“ ins Spiel, sondern auch die möglichen Deutungen von Landschaft, die sich auf diese Begriffe und Theorien stützen. Da sich Deutungen auf Begriffe und Theorien stützen, ist jede wissenschaftliche Bemühung um den analytischen Nachvollzug alltagsweltlicher Landschaftsdeutungen und um die Begründung oder Rechtfertigung spezifischer Deutungen mit dem Faktum der Theorienvielfalt in der Landschaftsforschung konfrontiert⁹⁸. „Landschaft“ als Bild aufzufassen, entlastet somit nicht vom begrifflichen, theoriegeleiteten Denken und damit auch nicht von der genannten Theorienvielfalt. Diese Theorienvielfalt stellt aber die Landschaftsforschung vor die Frage, wie mit dieser Vielfalt produktiv umzugehen ist, das heißt, ohne zwischen der Skylla der Theorienreduktion⁹⁹ und der Charybdis eines Theoriendogmatismus¹⁰⁰ wählen zu müssen. Dazu bedarf es eines metatheoretischen Kriteriums und entsprechenden Ansatzes, das Theorien vermitteln und forschungszielbezogen aufeinander beziehen kann.

Seit rund einem Jahrzehnt wird in der Raumforschung – zunehmend theoretisch und methodologisch ausbuchstabiert – ein metatheoretischer Ansatz entwickelt, der die Auswahl von Theorien (wie auch Methoden, Daten, Forschendenperspektiven,

98 Vgl. Gethmann, Carl Friedrich: Vielheit der Wissenschaften – Einheit der Lebenswelt. In: Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hg.): *Einheit der Wissenschaften*. Berlin, New York 1991, S. 349–371.

99 Vgl. exemplarisch Kühne, Olaf: *Landscape Theories. A Brief Introduction*. Wiesbaden 2019b.

100 Vgl. Popper, Karl: *Logik der Forschung*. Tübingen 1989.

wie auch Darstellungsformen und die Berücksichtigung von Personen mit nicht-expertenhaften Wissensbeständen) von der Art und insbesondere der Komplexität des Forschungsthemas abhängig macht: der Neopragmatismus^{101 102 103 104 105 106}.

Im Anschluss an den klassischen Pragmatismus stellt er die Tauglichkeit des Ergebnisses gegenüber gesinnungsethischen Grundsätzen ins Zentrum der Überlegungen^{107 108}. So steht hier die Frage im Zentrum der Überlegungen, wie ein komplexer Gegenstand mit unterschiedlichen theoretischen Perspektiven so untersucht werden kann, dass neue, bis dato unbekannte und für die Weltdeutung taugliche Ergebnisse erzielt werden. Im Vergleich zur Position des klassischen Pragmatismus integriert der Neopragmatismus eines Richard Rorty^{109 110} sprachtheoretische Überlegungen; etwa greift Richard Rorty auf die Denkfigur des Sprachspiels von Ludwig Wittgenstein¹¹¹ zurück, wenn er die Welterzeugung in unterschiedlichen ‚Vokabularen‘ beschreibt. Darunter versteht er gemeinsame Plattformen sozialer Rechtfertigungspraxis, wobei Rechtfertigung stets auf den

101 Vgl. Eckardt, Frank: *Stadtforschung. Gegenstand und Methoden*. Wiesbaden 2014.

102 Vgl. Chilla et al.: „Neopragmatische“ Argumente zur Vereinbarkeit von konzeptioneller Diskussion und Praxis der Regionalentwicklung. In: Kühne, Olaf/Weber, Florian (Hg.): *Bausteine der Regionalentwicklung*. Wiesbaden 2015, S. 13–24.

103 Vgl. Zepp, Harald: Das Neue Emschertal. Transformation von Freiräumen und Veränderung von Ökosystemdienstleistungen während der letzten 200 Jahre. In: Duttmann, Rainer/Kühne, Olaf/Weber, Florian (Hg.): *Landschaft als Prozess*. Wiesbaden 2020, S. 327–360.

104 Vgl. Kühne, Olaf/Koegst, Lara/Zimmer, Marie-Luise/Schäffauer, Greta: „Inconceivable, Unrealistic and Inhumane“. Internet Communication on the Flood Disaster in West Germany of July 2021 between Conspiracy Theories and Moralization. In: *Sustainability* 13 (20), S. 1–23.

105 Vgl. Kühne, Olaf: Reboot „Regionale Geographie“ – Ansätze einer neopragmatischen Rekonfiguration „horizontaler Geographien“. In: *Berichte. Geographie und Landeskunde* 92 (2), S. 101–121.

106 Vgl. Kühne, Olaf/Jenal, Corinna: Baton Rouge – A Neopragmatic Regional Approach. In: *Urban Science* 5 (1), S. 1–17.

107 Vgl. William, James: *Pragmatism. An Old Way for Some New Way of Thinking*. New York 1907.

108 Vgl. Peirce, Charles: *Vorlesungen über Pragmatismus*. Einleitung, Anmerkung und herausgegeben von Walther, Elisabeth. Hamburg 1991.

109 Rorty, Richard: *Consequences of Pragmatism. Essays*. Minneapolis 1972–1980.

110 Vgl. Rorty, Richard: *Contingency, irony, and solidarity*. Reprint. Cambridge 1997.

111 Vgl. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main 1995 (1953).

Kontext des Vokabulars einer konkreten Sprachgemeinschaft bezogen wird¹¹². Diese Vokabulare wiederum bilden die Basis für Redeskriptionen von Welt – in Bezug auf Wissenschaft also der Erzeugung brauchbaren Wissens. Hier wird die Funktion von ‚guten‘, also ‚tauglichen‘ Redeskriptionen deutlich: They „help to reveal the sheer contingency of our concepts and perspectives. Once a person recognizes the contingency of her inherited final vocabulary and other final vocabularies, she is more inclined to experiment with different descriptions or conceptions of herself and others and alternative ways of life“¹¹³. Nötig werden diese Redeskriptionen dann, wenn die Argumentationsformen eines ‚altherwürdigen‘ Vokabulars fraglich wurden, da dies den Anspruch auf Tauglichkeit nicht mehr einlösen konnte¹¹⁴. ‚Redeskription‘ sollte dabei keinesfalls als Versuch missverstanden werden, ‚die richtige Beschreibung‘ von etwas vorzustellen. Redeskription stellt vielmehr den Versuch dar, unlösbare Probleme, unregelbare Konflikte oder unauflösbare Anomalien zu behandeln. Redeskription erzeugt dabei ‚Gewebe‘, die ‚althergebrachte‘ Vokabulare in ein neues Vokabular umweben¹¹⁵. Das Beharren auf der Position, allein die Verwendung einer einzigen theoretischen Perspektive sei legitim bzw. andere Theorien hätten sich einer Leittheorie unterzuordnen (eine Auffassung wie sie etwa in der ‚Kritischen Geographie‘ verbreitet ist)¹¹⁶^{117 118}, widerspricht der neopragmatischen Offenheit, deren Richtgröße allein in der Tauglichkeit von Theorien für die Schaffung tauglicher kontingenter Redeskriptionen von Welt liegt).

Wie aus den vorangegangenen Abschnitten deutlich wurde, lässt sich Landschaft als äußerst komplexer und zudem komplizierter Gegenstand der Forschung verstehen. Kompliziert, weil ‚Landschaft‘ zahlreiche unterschiedliche Strukturen

112 Vgl. Müller, Martin: *Rorty lesen*. Wiesbaden 2021.

113 Frazier, Brad: The ethics of Rortian redescription. In: *Philosophy & Social Criticism* 32 (4); S. 462–463.

114 Vgl. Rorty 1997 (vgl. Anm. 109).

115 Vgl. Topper, Keith: Richard Rorty, Liberalism, and the Politics of Redescription. In: *Am Polit Sci Rev* 89 (4), S. 954–965.

116 Vgl. Kühne, Olaf: Contours of a “Post-Critical” Cartography – a contribution to the dissemination of Sociological Cartographic Research. In: *KN – Journal of Cartography and Geographic Information*, S. 1–9.

117 Vgl. Korf, Benedikt: Schwierigkeiten mit der kritischen Geographie. In: *Geographica Helvetica* 74 (2), S. 954–965.

118 Vgl. Edler, Dennis / Kühne, Olaf: Deviant Cartographies: A Contribution of Post-critical Cartography. In: *KN – Journal of Cartography and Geographic Information*, S. 1–14.

aufweist, komplex, weil diese Strukturen mit unterschiedlichen und variablen Funktionen miteinander verbunden sind (siehe zu dieser Terminologie:¹¹⁹
^{120 121 122}. Im Gegensatz zum einfachen ‚Raum‘, den wir zunächst relational als Ergebnis der Anordnung von Objekten auffassen, liegt unserer Auffassung nach die konstitutive Ebene von Landschaft nicht auf der Ebene der Objekte, sondern der sozialen Deutungs-, Bewertungs- und Kategorisierungsmuster, die im Zuge des Sozialisationsprozesses dem Individuum vermittelt und durch dieses aktualisiert werden, wobei das Individuum auch die Möglichkeit hat, innovativ auf die sozialen Konstruktionsprozesse einzuwirken (ansonsten hätte sich der Begriff der Landschaft nicht entwickeln können). In den materiellen Raum indes, wird Landschaft ‚hineinsynthetisiert‘, individuell auf Grundlage gesellschaftlich vermittelter Kenntnisse. Diese bestehen in unterschiedlichen Modi, der expertenhaften Sonderwissensbestände, des Common senses oder der als Landschaft gedeuteten heimatlich-emotionalen Bezugnahmen (ausführlich: ¹²³
^{124 125 126}). Aus diesen Differenzierungen von Ebenen von Landschaft und Modi von Landschaftskonstruktionen wird deutlich, wie wenig diese mithilfe einer einzigen Theorie – in Rückgriff auf Karl Poppers Scheinwerfertheorie¹²⁷ – umfassend beleuchtet werden können. So weist der Positivismus etwa Stärken in der Analyse der materiellen Welt auf. Das individuelle Erleben derselben durch das leibgebundene Individuum indes, vermag er nicht angemessen zu rahmen, dies ist die Stärke

119 Vgl. Papadimitriou, Fivos: Conceptual Modelling of Landscape Complexity. In: *Landscape Research* 35 (5) 2010, S. 563–570.

120 Vgl. Papadimitriou, Fivos: *Spatial Complexity. Theory, mathematical methods, and applications*. Cham 2021.

121 Vgl. Ropohl, Günther: *Allgemeine Systemtheorie. Einführung in transdisziplinäres Denken*. Berlin 2012.

122 Vgl. Zielmann, Andreas: Systemtheorie. In: Kneer, Georg/Schroer, Markus (Hg.) *Handbuch Soziologische Theorien*. Wiesbaden 2009, S. 469–490.

123 Vgl. Kühne 2018 b (Vgl. Anm. 104), S. 101–121.

124 Vgl. Kühne, Olaf/Jenal, Corinna: *Baton Rouge – The multivillage Metropolis. A Neopragmatic Landscape Biographical Approach on Spatial Pastiche, Hybridization, and Differentiation*. Wiesbaden 2020 a.

125 Vgl. Kühne, Olaf/Koegst, Lara: *Land Loss in Louisiana. A Neopragmatic Redescription*. Wiesbaden 2022.

126 Vgl. Kühne, Olaf: Die Landschaften 1, 2 und 3 und Ihr Wandel. Perspektiven für die Landschaftsforschung in der Geographie – 50 Jahre nach Kiel. In: *Berichte. Geographie und Landeskunde* 92 (3), S. 217–231.

127 Vgl. Popper, Karl: *The Open Society and its Enemies*. Abingdon 2011 (1947).

der phänomenologischen Landschaftsforschung. Die vielfältigen Verhältnisse zwischen individuellen und gesellschaftlichen Landschaftskonstruktionen wiederum unterliegen der Kernkompetenz der sozialkonstruktivistischen Landschaftstheorie. Sollen indes Machtprozesse in der Konstruktion von Landschaft (und den Relationen materieller, individueller und sozialer Landschaft) untersucht werden, weisen hier kritische Ansätze, Diskurstheorien oder die Theorie symbolischen Kapitals von Pierre Bourdieu Stärken auf^{128 129 130 131}. Unter Nutzung unterschiedlicher theoretischer Perspektiven kann also eine Landschaftsforschung vollzogen werden, die kontingente Redeskriptionen liefert. Diese erfolgen im Rahmen der neopragmatischen Meta-Theorie, die es erlaubt – gerechtfertigt durch das Thema und der angestrebten Tauglichkeit der Ergebnisse – auch einander teilweise widersprechende Theorien zu kombinieren, ohne jedoch, dass diese Kombination wiederum überkomplex wird. Auch hier ist wiederum die Tauglichkeit der Prüfstein.

128 Vgl. Kühne, Olaf: *Distinktion – Macht – Landschaft. Zur sozialen Definition von Landschaft*. Wiesbaden 2008.

129 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge 1984.

130 Vgl. Leibenath, Markus/Otto, Antje: Diskursive Konstituierung von Kulturlandschaft am Beispiel politischer Windenergiediskurse in Deutschland. In: *Raumforschung und Raumordnung – Spatial Research and Planning* 80 (2), S. 119–131.

131 Vgl. Weber, Florian: *Konflikte um die Energiewende. Vom Diskurs zur Praxis*. Wiesbaden 2018.

„Movement frozen“? – Wechselspiele zwischen Entwurfsprozess, Bildmedien und Erkenntnis bei Zaha Hadid

Ines Röckl

Abstract

When describing Zaha Hadid's buildings one often encounters the term 'dynamic' or the description of 'frozen movement'. This article seizes upon this observation to look closer at the topic of movement within Hadid's œuvre by examining various visual media that mirror the design or reception process: Sketches and drawings capturing the fluid motion of the hand, akin to calligraphy, diagrams elucidating movement in terms of relational dynamics, animated representations conveying concepts through motion. Furthermore photography, exemplified by Hélène Binet's work, shows a way of translating Hadid's design process. The objective is twofold: to unveil forms of movement within both the visual media and the architectural structures, and to methodically delineate a dynamic cognitive process intertwined with the design process. These interplays and references help to outline the moving process of cognition.

Ein sonnensegelartiges Vordach aus Beton, scheinbar der Schwerkraft trotzend, und doch zwingend konstruktiv und berechnet: Das *Vitra Feuerwehrhaus* in Weil am Rhein von Zaha Hadid suggeriert durch die anmutende Schwerelosigkeit des Vordachs Spannung und Dynamik. Dieser Eindruck lässt sich besonders von der Verlängerung der Charles-Eames-Straße auf dem Vitra Campus in Weil am Rhein aus nachvollziehen (Abb. 1).¹ Das „Nicht-im-Lot-Sein“ des Vordachs, welches splitterartig aus dem Beton- und Glaskonglomerat herausragt, steht in formalem Gegensatz zu den Schalungsspuren am Beton und den gleichmäßig

1 Das *Vitra Feuerwehrhaus* (1993) von Zaha Hadid in Weil am Rhein auf dem Campus des Designunternehmens Vitra befindet sich zwischen dem *Vitra Schaudapot* (2016) von Herzog & de Meuron und den zwei *Factory Buildings*, von Nicholas Grimshaw (1983) bzw. Álvaro Siza (1994). Landschaftlich am Tüllinger Hügel gelegen und gleichzeitig nah an Basel versammeln sich am Campus prominente Architekturen, Industriekultur und Design. Zur Entstehung des Vitra Campus vgl. Remmele, Mathias: Einleitung. Vitra Campus. In: Kries, Mateo (Hg.): *Der Vitra Campus. Architektur – Design – Industrie*. Weil am Rhein ³2020, S. 11–15. Zum Vitra Feuerwehrhaus vgl. Jodidio, Philip (Hg.): *Zaha Hadid. Complete works. 1979-today*. Köln 2020, S. 16–18, S. 116–129.

„Movement frozen“?



Abb. 1: Zaha Hadid, Vitra Feuerwehrhaus, Weil am Rhein, 1989-93. Entwurf: Zaha Hadid. Projektarchitekt: Patrik Schumacher (Foto: Ines Röckl 2021)

gegliederten Fensterrahmen der Glasfront. So bündelt sich in dem Vordach die Dynamik zum zentralen Moment.² Dieses Bewegungs-Paradigma wird in Beschreibungen von Werken Hadids häufig aufgegriffen. Während das *Vitra Feuerwehrhaus* als „movement frozen“³ auf der Website des Büros beschrieben wird oder im Vorwort zum Frühwerk Hadids von Hans Ulrich Obrist und Yana Peel auf das Charakteristikum der Schwerelosigkeit und das Gefühl des Schwebens hingewiesen wird⁴, folgert Philipp Jodidio für das gesamte Œuvre von Hadid: „Hadids gebaute Projekte und Entwürfe ähneln einander im Hinblick auf den Fluss ihrer Grundrisse und der Dynamik von Raum und Oberfläche.“⁵ Diese Zuspitzung von Jodidio soll zum Anlass genommen werden, einige von Hadids Werken exemplarisch hinsichtlich der Bewegung genauer zu betrachten. Konkret stehen verschiedene Bildmedien im Fokus, in die sich der Entwurfsprozess eingeschrieben hat. Ziel ist es, zum einen die verschiedenen Bewegungen in den Bildmedien und den Bauten nachzuzeichnen, und zum anderen diese im Entwurfs-

2 Vgl. Remmele ³2020 (vgl. Anm. 1), S. 12.

3 “This building is ‘movement frozen’ – a vivid, lucid expression of the tensions necessary to remain ‘alert’, to explode into action as required.” Website von *Zaha Hadid Architects* [<https://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022].

4 Obrist, Hans Ulrich / Peel, Yana: Foreword. In: Gad, Amira / Gryczkowska, Agnes (Hg.): *Zaha Hadid. Early Paintings and Drawings*. London 2016, S. 5–15, hier S. 5.

5 Jodidio 2020 (vgl. Anm. 1), S. 16.

und Erkenntnisprozess nachvollziehbar zu machen. Die Bildmedien stehen in einem reziproken Wechselspiel mit der Architektur und deren Entwurfsprozessen.⁶ Wolfgang Sonne hat darauf hingewiesen, dass sich durch die „Analyse der Wirkungsweisen architektonischer Medien [...] präzise Rückschlüsse auf das Wesen der Architektur“⁷ gewinnen lassen. Zu diesem Zweck sind einzelne Skizzen bzw. Zeichnungen, Diagramme, Animationen und Fotografien als Beispiel für den jeweiligen Typus des Bildmediums zu betrachten, wobei sich die Grenzen zwischen den Bildmedien als fließend darstellen.

Das erste Objekt wird in der Sekundärliteratur unterschiedlich betitelt, mal als „Skizze“⁸ zum *Vitra Feuerwehrhaus*, mal als „Zeichnung“⁹, mal als „Kalligramm“¹⁰ bzw. „Freehand diagram“¹¹ zu einem anderen Projekt des Büros Hadid, dem *Zollhof 3 Mediapark* in Düsseldorf¹² (Abb. 2). Die Kritzeleien auf weißem Fond lassen sich zwar als Einheit auffassen, die Möglichkeit der sequenzhaften Aufteilung in vier Zeilen ist jedoch ebenso gegeben. Gleichzeitig ähneln sich in der Binnengliederung Zeile 1 und Zeile 2, da der Schwerpunkt der Skizze in beiden Sequenzen durch die Linienstärke und die höhere Frequenz an Strichen

-
- 6 Auf die verschiedenen Wechselwirkungen ist vielfach in Sammelbänden hingewiesen worden: Vgl. Sonne, Wolfgang: Die Medien der Architektur. Einleitung. In: ders. (Hg.) *Die Medien der Architektur*. Berlin / München 2011, S. 7–14, hier S. 8–10; Vgl. Melters, Monika / Wagner, Christoph: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne*. Berlin 2017, S. 7–11, S. hier S. 7–8; Vgl. Gethmann, Daniel / Hauser, Susanne: Einleitung. In: Gethmann, Daniel / Hauser, Susanne (Hg.) *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Bielefeld 2009, S. 9–15, hier S. 9.
 - 7 Sonne 2011 (Vgl. Anm. 6), S. 12.
 - 8 Jodidio 2020 (vgl. Anm. 1), S. 119.
 - 9 Höfler, Carolin: Über die Wirkmacht der Linie: Hadids Kalligramme. In: Barlieb, Christoph / Gasperoni, Lidia (Hg.) *Media Agency. Neue Ansätze zur Medialität in der Architektur*. Bielefeld 2020, S. 69–99, hier S. 77.
 - 10 Ebd., S. 69.
 - 11 Website des *MAP - Media | Archive | Performance* [Pohl, Dennis: <http://www.perfomap.de/map9/diagramme/diagrammatische-techniken-der-architektur>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022].
 - 12 Bei den Recherchen zu den Abbildungen für diesen Aufsatz konnte ich einen Kontakt zur Zaha Hadid Foundation herstellen, die sich dem Werk und dem künstlerischen Vermächtnis von Zaha Hadid widmet und für diesen Aufsatz dankenswerter Weise zwei Abbildungen zur Verfügung stellte. Der Foundation folgend handelt es sich bei der Abbildung um einen Entwurf zum *Zollhof 3 Mediapark* in Düsseldorf, wobei der Zuschlag zum Bauprojekt schließlich an Frank O. Gehry ging.

„Movement frozen“?

im rechten Bereich liegt. Dieser Schwerpunkt scheint sich in den Zeilen 3 und 4 auf die linke Seite zu verlagern, vor allem durch das diagonale Ansteigen der Linie und die kräftigeren Striche in Zeile 4.

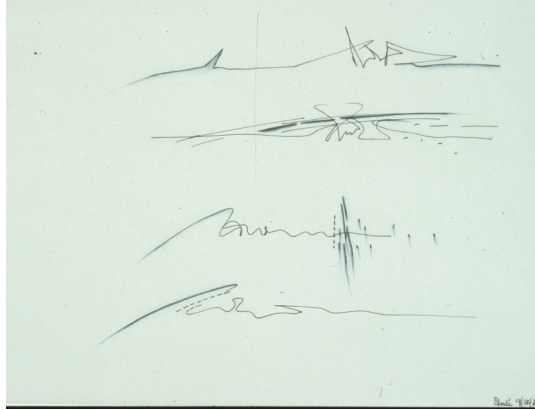


Abb. 2: Zaha Hadid, Skizze, Zollhof 3 Media Park, Düsseldorf, 1989–93. Entwurf: Zaha Hadid. Projektarchitekten: Brett Steele, Brian Ma Siy (Foto: Courtesy of Zaha Hadid Foundation)

Die Zeichnung wird hier, Carolin Höfler folgend, als „autonom, wirkmächtiger Akteur“ verstanden, welcher „Denk- und Entwurfsprozesse“¹³ auslösen kann.¹⁴ Diese Aufwertung des Status der Zeichnung ist nach Höfler vor allem auf den seit den 1990er Jahren diskutierten Begriff des Diagrammatischen zurückzuführen. Die Zeichnung hat sich von dem Status als Hilfsmittel oder Instrument hin zu einem „epistemischen Prozess“¹⁵ emanzipiert. Gleichzeitig charakterisiert sich die Zeichnung aber auch durch eine gewisse Art des Vorläufigen und Ungewissen.¹⁶ Höfler bewertet die Skizzen und im Spezifischen die Linie in Hadids Architekturpraxis als notwendig und zentral. Sie betrachtet die Werke hinsichtlich ihrer kalligrafischen Qualität und konstatiert assoziative Momente

13 Höfler 2020 (vgl. Anm. 9), S. 72.

14 Höfler geht in ihrem Text nicht weiter auf den Akteur-Begriff ein. Allgemein ist dieser jedoch vermehrt seit den 1980er Jahren in der Soziologie im Kontext der Akteur-Netzwerk-Theorie zu verzeichnen und im Kreis um Bruno Latour und Michel Callon anzusiedeln. Vgl. Gertenbach, Lars / Laux, Henning: *Zur Aktualität von Bruno Latour. Einführung in sein Werk*. Wiesbaden 2019, S. 87–90.

15 Sybille Krämer nach Höfler ebd., S. 73.

16 Vgl. ebd., S. 72–73.

und Bezüge zur arabischen Schrift.¹⁷ Diesen Bezug zeigt Höfler ebenfalls im Kontext des hier angeführten Beispiels auf und stellt fest, dass der „Linienzug [...] entlang einer Grundlinie organisiert ist“¹⁸, welcher Ähnlichkeiten mit arabischen Handschriften habe. Weiter betont sie das Kursive in arabischen Schrifttypen und die Verbindung der Buchstaben – die Ligatur. Außerdem verfügen jene im Vergleich zu lateinischen nicht über Versalien oder Blockschrift. Das Schreiben erfolgt horizontal von rechts nach links.¹⁹ Gerade die Schreibschrift lässt sich als Bewegung verstehen, als eine indexikalisch visualisierte Handlung. Bei Hadid wird diese Dynamik in den ungleichmäßig breiten Linien deutlich, welche teilweise abbrechen und teils ausgeblendet werden und somit Kraft und Gestik der Hand implizieren.

Weitere Überlegungen lassen sich am Beispiel Frank O. Gehrys nachvollziehen, dessen Formensprache²⁰ und Entwürfe in der Forschung ähnlich rezipiert werden: So beschreibt Horst Bredekamp Gehrys zeichnerisches Œuvre durch die „universale Form“ der S-Kurve, die als „denkende Handbewegung [...] die Zentralperspektive“²¹ umspielt. Weiter implizieren die S-Formen, Bredekamp folgend, ein „organisches Kontinuum“²², welches Hinweise auf die räumliche Qualität des Stils gibt. Bredekamp leitet seine Überlegungen exemplarisch aus der Skizze des *Museum of Tolerance* ab:

Über einem zylinderförmigen Sockel ragt ein zunächst sich einschnürendes Turmgeschoß auf, das in sich kaum weniger durchgliedert und durchfaltet ist als das Untergeschoss. Die kurvenden, kreisenden und sichelförmig abknickenden, strudelnden, mäandrierenden und vor allem in Schlangenformen

17 Vgl. ebd., S. 74–75.

18 Ebd., S. 77.

19 Vgl. ebd., S. 77–78.

20 Als Initialzündung dieser Gegenüberstellung kann die Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ gelten, die zwischen dem 23. Juni und dem 30. August 1988 im MoMA in New York stattfand. Medial und auch wissenschaftlich stieß diese auf hohe Resonanz. Zur Ausstellung siehe: Johnson, Philipp/Wigley, Mark (Hg.): *Deconstructivist architecture*. New York 1988. Simone Krafts Publikation gibt einen breiten Einblick in die Ausstellung. Siehe dazu: Kraft, Simone (Hg.): *Dekonstruktivismus in der Architektur? Eine Analyse der Ausstellung »Deconstructivist Architecture« im New Yorker Museum of Modern Art 1988*. Bielefeld 2015.

21 Bredekamp, Horst (Hg.): *Theorie des Bildakts*. Berlin 2013, S. 281.

22 Ebd., S. 281.

sich ergehenden Linienzüge erzeugen in der Binnenstruktur ein Geflecht, lassen im ganzen [sic] aber eher an vibrierende oder pulsierende Formen denken.²³

In der vergleichenden Betrachtung wird zwar augenscheinlich, dass die von Bredekamp betonte „Schlangenform“²⁴ nicht zwingend bei Hadids Zeichnungen auftritt, jedoch möchte ich Bredekamps Idee der denkenden Handbewegung aufgreifen, um die produktive und performative Qualität der Skizzen Hadids zu erfassen. Während in Bredekamps Ausführungen die „pluriperspektivische Qualität“ von Gehrys Zeichnungen herausgestellt wird, die im Sinne des formautonomen Bildakts auf die „Summe von Möglichkeiten“²⁵ in der Vorstellung der Betrachtenden rekurriert, zielt die wirkmächtige Linie in Hadids Zeichnung nicht auf Perspektive ab. Wie oben bereits deutlich gemacht wurde, können bei Hadid zwar Bezüge zur Kalligrafie hergestellt werden, jedoch sticht der Abstraktionsgrad der Zeichnung Hadids im Vergleich zur Skizze Gehrys besonders hervor: Gehrys Entwurf wird als Aufrisszeichnung gelesen, was durch das architektonische Vokabular Bredekamps („Sockel“, „Geschoss“) betont wird. Die Skizze Hadids entzieht sich klassischer architektonischer Darstellungskonventionen und Umschreibungen. Hadids Zeichnungen verweigern sich so – durch die ungeschlossene Form zugunsten der um eine imaginäre Gerade tänzelnden Linien – der Kategorisierung in Grundriss oder Aufriss. Die Zeilen wirken als Einzelformen, aber ebenso in Relation, und loten immer wieder neu die denkende Handbewegung des Entwurfsprozesses aus. Von Höfler ist dies als die Eigensinnigkeit der Linie bereits beschrieben worden, was vor allem in den späteren Zeichnungen Hadids zu vermerken ist.²⁶ Es ist also nicht nur die Dynamik der Handbewegung, die sich in den Skizzen Hadids einschreibt, sondern überdies ein Denkprozess, welcher mit dem Erkenntnisprozess korreliert.

Anhand einer späteren Zeichnung Hadids zum MAXXI in Rom schließen die Überlegungen zum skizzenhaften Gehalt an diagrammatische Leseweisen von Hadids Œuvre an. Als eine Konkretisierungsform von Wissen zeichnen sich Diagramme, vor allem im architektonischen Kontext, durch ihre Wirkmächtigkeit

23 Ebd., S. 282. Hier findet sich auch eine Abbildung der Skizze von Gehry. Siehe auch: Bredekamp, Horst: Frank Gehry and the art of drawing. In: Rappolt, Mark / Robert, Violette (Hg.): *Gehry draws*. London 2004, S. 11–28, v. a. S. 17–19.

24 Ebd., S. 282.

25 Ebd., S. 283. Zur Schlangenlinie siehe auch: Bredekamp, Horst: Die Unüberschreitbarkeit der Schlangenlinie. In: Schneegass, Christian: *minimal – concept. Zeichenhafte Sprache im Raum*. Amsterdam / Dresden 2001, S. 205–208.

26 Vgl. Höfler 2020 (vgl. Anm. 9), S. 87.

aus, welche sich durch eine Position zwischen Abstraktion und Visualisierung ergibt. Diagramme können Wissen sammeln, kombinieren, systematisieren, stabilisieren oder verstetigen.²⁷ Das Diagrammatische sieht Sybille Krämer als ein „Operatives Medium“ an,

[...] welches infolge einer Interaktion innerhalb der Trias von Einbildungskraft, Hand und Auge zwischen dem Sinnlichen und dem Sinn vermittelt, indem Unsinnliches wie beispielsweise abstrakte Gegenstände und Begriffe in Gestalt räumlicher Relationen verkörpert und damit nicht nur ‚denkbar‘ und verstehbar, sondern überhaupt erst generiert werden.²⁸

Interaktion und Aushandlungsprozesse machen also auch für das Diagramm das Moment der Bewegung zentral, was mit der Skizze zum Bau des MAXXI in Rom (Abb. 3) exemplifiziert wird: Die Skizze lässt sich in einer Zweiteilung lesen. Im oberen Drittel befinden sich horizontal verlaufende Linien, die in Zick-Zack Bewegungen und in verschiedenen starken, seitlichen Ausschlägen eine horizontale Einheit definieren. Beim Nachvollziehen der Skizze im oberen Bereich fällt auf, dass sich die Linien teils durchkreuzen und dadurch kleinere Binnenräume definieren. So lässt sich vermuten, dass der obere Teil in einem Zug gezeichnet wurde. Bei genauerer Betrachtung erkennt man, dass beim Zeichnen tatsächlich nicht abgesetzt wurde, nur jeweils Start- und Endpunkt sind links unten und rechts oben erkennbar. Im Vergleich zu dem oberen Teil der Skizze erstreckt sich der untere neu angesetzte Teil über ca. zwei Drittel des weißen Bildträgers.²⁹ Dabei bleibt jedoch ein Großteil des Blattes im unteren linken Bereich leer und wird durch eine umgedrehte L-Form umrahmt, die im Gegensatz zum oberen Teil aus mehreren neuen an- und abgesetzten Linien besteht. Teils folgen die

27 Boschung, Dietrich: Vorwort. In: Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.) *Diagrammatik der Architektur* München 2013, S. 7–8, hier S. 7.

28 Krämer, Sybille: Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes Sehen. In: Hessler, Martina / Mersch, Dieter (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld 2009, S. 94–122, hier S. 105.

29 Augenscheinlich wirkt der Bildgrund der hier besprochenen Zeichnung zum MAXXI digital nachbearbeitet, da sich keine Gebrauchs- und Alterungsspuren offenbaren, wie in der Skizze zum *Zollhof 3 Mediapark*. Gerade wegen dieser Unterschiede fiel für mich die Wahl auf diese idealisiert wirkende Reproduktion, wobei beim Beispiel des *Zollhofs 3 Mediaparks* besonders die zeichnerische Qualität im Vordergrund steht.

einzelnen Linien der L-Form, teils verstärken diese lediglich die horizontale L-Linie, die im Vergleich zur Vertikalen durch weniger Linien betont wird.

Lilian Haberer sieht die Linien bei Hadids Entwurf zum *MAXXI* in der realisierten Architektur als materielle Umsetzung an und zieht vergleichend eine Parallele zwischen den Linien und den Dachstrukturen sowie den Decken und den Lichtelementen im Inneren.³⁰ Die bereits in der Skizze anklingende L-Form, welche durch das Bebauungsgrundstück abgesteckt wird, findet sich ebenfalls in den sogenannten *Context- und Fieldstudies* – in weiteren Zeichnungen und Modellen Hadids mit diagrammatischem Anspruch –, die vor allem den topografischen, urbanen Kontext des Baus und die Bewegung im Gebäude berücksichtigen. Auch wenn der realisierte Bau des *MAXXI* eine verdichtete Umsetzung



Abb. 3: Zaha Hadid, Studienskizze, *MAXXI: Museum of XXI Century Arts*, Rom, ca. 1998. Entwurf: Zaha Hadid mit Patrik Schumacher. Projektarchitekt: Gianluca Racana (Foto: Courtesy of Zaha Hadid Foundation)

der Diagramme ist, sind Bewegungslinien, die durch die *Context- und Fieldstudies* generiert wurden, als visuelle Spur im Bau sichtbar und körperlich erfahrbar.³¹

Der diagrammatische Gehalt der Skizze verweist jedoch nicht nur auf das Gebäude, sondern wird auch in den Darstellungen selbst ausgehandelt. Die Bewegung, die sich durch den körperlichen Akt des Entwerfens im Artefakt eingeschrieben hat, kann nachvollzogen und immer wieder neu ausgelotet werden, wodurch das relationale Gefüge des Diagramms generiert und stabilisiert wird. Diese Auslotungsprozesse können innerhalb der Skizze, aber auch durch das In-

30 Haberer, Lilian: Raum des Denkens. Überlegungen zur Rolle der Diagrammatik für die Theoriebildung einer ‚dekonstruktivistischen‘ Architektur. In: Boschung, Dietrich / Jachmann, Julian (Hg.): *Diagrammatik der Architektur*. München 2013, S. 196–228, hier S. 202–203. Dazu die Abbildungen in: Jodidio 2020 (vgl. Anm. 1), S. 255–261, v. a. S. 256 unten.

31 Vgl. Haberer 2013 (vgl. Anm. 30), S. 203–206. Bei dem Beispiel des *Vitra Feuerwehrhauses* stecken die Achsen der umliegenden Umgebung ebenfalls einen Handlungsspielraum für den Entwurf ab. Dies zeigt sich auch im Bildbeispiel zur Animation weiter unten.

Bezug-Setzen und/oder das Erleben in der umgesetzten Architektur stattfinden. Da viele Entwürfe Hadids vor allem in ihren früheren Schaffensjahren lange nicht verwirklicht wurden und das bereits vorgestellte *Vitra Feuerwehrhaus* als erster Gesamtbauwerk gilt,³² möchte ich im Falle der Architektur Hadids vor allem die Bewegung im Entwurfsprozess selbst betonen, die sich in den Skizzen mit diagrammatischer Qualität manifestieren.

Mit dem nächsten Beispiel komme ich zum *Vitra Feuerwehrhaus* in Weil am Rhein zurück und zu einem Medium, welches im Vergleich zu den bisher gezeigten selbst bewegt ist: Die Bewegtbild-Animation. Hierbei treffen mehrere Komponenten aufeinander, die gerade in der Architekturpraxis Hadids markant sind und die auch Höfler nennt: Die Digitalisierung, die seit den 1990er Jahren im Architekturbüro Hadids Eingang gefunden hat, die damit einhergehende Auflösung von linearen Entwurfsketten sowie die Aufwertung der Zeichnungen, die einen dynamischen Gehalt zugesprochen bekommen. Die Zeichnung wird durch 3D-Animation zum „Träger von allansichtiger Formbewegung“³³ und befreit sich so aus dem Repräsentationsstatus.³⁴ Zwar geht die technische Grundlage für CAD-Programme³⁵ bereits auf die 1960er Jahre zurück, jedoch wurde erst in den 1980er Jahren der PC zum eigentlichen Wegbereiter der Nutzung dieser Software.³⁶ Programme zur Erstellung von Animationen entspringen Entwicklungen innerhalb der Filmbranche und führen in den 1990er Jahren zu vielfältigen softwaregestützten Experimenten.³⁷ Als ein visuelles Produkt dieses Experimentierens wird auch die Animation zum Feuerwehrhaus gelesen, da das Video nachgelagert im Kontext von Vermittlungs- und Reproduktionsprozessen zu verorten ist und nicht in direktem Zusammenhang mit dem Entwurfsprozess steht. Dies lässt sich aus der Aussage Patrik Schumachers, Company Designer

32 Vgl. Kries, Mateo (Hg.): *Der Vitra Campus. Architektur – Design – Industrie*. Weil am Rhein ³2020, S. 73.

33 Höfler 2020 (vgl. Anm. 9), S. 71.

34 Vgl. ebd., S. 69–71.

35 CAD: computer-aided design.

36 Langer, Bernhard: Computerdarstellung. Vom Programm zum digitalen Ökosystem. In: Sonne, Wolfgang (Hg.): *Die Medien der Architektur*. Berlin / München 2011, S. 157–168, hier S. 157–161.

37 Vgl. ebd., S. 161.

„Movement frozen“?

und Senior Designer bei *Zaha Hadid Architects* sowie seit 2016 Leiter des Büros, schließen. Er gab an, dass beim Entwurf des Vitra Feuerwehrhauses im Büro noch keine Computer zum Einsatz kamen.³⁸

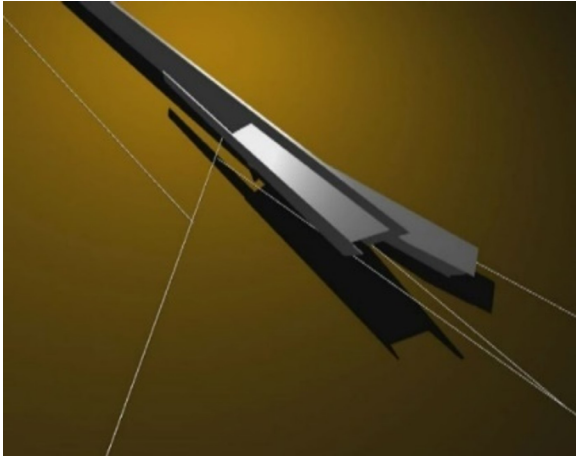


Abb. 4: *Zaha Hadid Architects*, Videoanimation des Vitra Feuerwehrhauses (Screenshot/Foto: Courtesy of *Zaha Hadid Foundation* [<https://vimeo.com/12555949>; Screenshot vom 23 Juni 2022])

In der Bewegtbild-Animation³⁹ (Abb. 4) mit acht Sekunden Länge gibt zunächst ein gelb-vignettiertes Licht den Blick aus der Vogelperspektive auf eine fast leere Fläche frei.⁴⁰ Auditiv wird die Animation von sphärisch-elektronischer Musik begleitet, die an- und abschwellend den dynamischen Charakter der filmischen Sequenz unterstreicht. Zunächst zeigen sich auf der Fläche fünf Linien, vier davon

länglich angeordnet, nicht jedoch parallel ausgerichtet und eine Linie, die die anderen in einem stumpfen Winkel durchstößt. Anschließend schieben sich die ersten grauen Wände ein, die von unten nach oben auf der Linie wie auf einer Schiene in den Bildausschnitt einfahren. Die Perspektive wechselt, und weitere Gebäudeteile – die alle einen Schatten werfen – fahren ebenfalls auf den Achsen in den Bildausschnitt. Durch die unterschiedliche Dynamik der einfahrenden Wände setzt sich schichtartig und sukzessive das Gebäude zusammen. Dies wird durch den Wechsel der Perspektive in der Animation besonders betont. Schließlich folgen noch die grauen Dächer, welche nicht auf den Achsen, sondern sphärisch

38 Das Interview ist abrufbar unter: Dezeen-Account im Interview mit Patrick Schumacher [<https://www.youtube.com/watch?v=ezdv5QKPYdE>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022, (01:28–01:30)].

39 Die Animation ist abrufbar unter: Vimeo-Account von *Zaha Hadid Architects* [<https://vimeo.com/12555949>; zuletzt aufgerufen am 28.06.2022].

40 Die verpixelte Auflösung erinnert aus heutiger Sicht an die Ästhetik früher Computerspiele und Animationsfilme.

von oben und von der linken Seite einfliegend den Bau vervollständigen, wobei das markante Vordach des *Vitra Feuerwehrhauses* zuletzt aufgesetzt wird.

Ich möchte dieses Medium im Kontext der Vermittlung des Baus deuten, da es das Wesen des Baus in seiner Gesamtheit zeigt: Wieder begegnen uns hier die Linien, die in den Skizzen schon eine tragende Rolle im Entwurfsprozess Hadids gespielt haben. Jedoch sind die Linien hier als lineare Achsen gedacht – im Sinne einer Grundlinie, um die herum sich der Bau organisiert. So findet der räumliche Kontext ähnlich wie im Beispiel des *MAXXI*s Berücksichtigung. Zusätzlich fanden die auf Achsen einfahrenden Wände im realisierten Bau in Gestalt von Schiebetüren Eingang.⁴¹ Letztlich wird die Bewegung nicht nur impliziert oder suggeriert, sondern durch das Medium der Animation auch ausgeführt. Der eigentliche Prozess der Arbeit und der Konstruktion, der sich beispielsweise in den Vorrichtungen der Betonplatten im Gebäude eingeschrieben hat, wird durch das Einfliegen der Gebäudeteile nicht festgehalten. Vielmehr ist die Animation ähnlich wie die Skizze dem Feld der Ideen zuzuordnen. Statt einen offenen Prozess zu suggerieren, zeigt sie ergebnisorientiert das fertige Gebäude aus seiner ikonisch gewordenen Vorderansicht, welche vor allem auch durch die Architekturfotografie geprägt wurde.⁴²

Während es sich bei der hier gezeigten Fotografie um eine private Aufnahme handelt (Abb. 1)⁴³, ist im Kontext von Zaha Hadids Bauten bezüglich fotografischer Rezeption vor allem Hélène Binet⁴⁴ zu nennen, die auch das *Vitra Feuerwehrhaus* in Fotografie „übersetzt“⁴⁵. Hubertus von Amelnunx beschreibt das Verhältnis von

41 Website von *Zaha Hadid Architects* [<https://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022].

42 Die fotografische Perspektive, in welcher besonders das dynamische Vordach zur Geltung kommt, zeigt sich auch auf der Website von *Zaha Hadid Architects* sowie in Katalogen zu Zaha Hadid. Vgl. ebd. Vgl. Jodidio 2020 (vgl. Anm. 1), S. 116–117. Grundlegendes zum Verhältnis zwischen Architektur(entwurf) und Fotografie siehe u. a.: Sachsse, Rolf (Hg.): *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Braunschweig / Wiesbaden 1997.

43 Die Perspektive der oben genannten prominenten Seite wurde auch in der Abb. 1 eingenommen.

44 Vgl. dazu u. a.: Binet, Hélène/Dochantschi, Markus/Hadid, Zaha/Müller, Lars (Hg.): *Architecture of Zaha Hadid in Photographs by Hélène Binet*. Baden 2000. Fotografien zum Vitra Feuerwehrhaus: Vgl. ebd., S. 114–119. Siehe auch: Website von Hélène Binet [<https://www.helenebinet.com/photography/zaha-hadid/>; zuletzt aufgerufen am 06. März 2024].

45 Von Amelnunx, Hubertus: *Architektur übersetzen*. Bezugspunkte. Zaha Hadid

„Movement frozen“?

den Architekturen Hadids und den Fotografien Binets und stellt die Frage nach dem Original der Architektur, ergo nach den Beziehungen und zeitlichen Ver- und Überlagerungen von Bildmedien und materialisiertem Bau.⁴⁶ Er resümiert dazu:

Was ist das Original in der Architektur? Die Skizze? Der Bauplan? Oder ist es die materiale Gestalt? [...] Von einem Original in der Architektur zu sprechen, setzt bereits voraus, dass es keinem Augenblick alleine zugehört, sondern in der Dehnung der Zeit, in der Exposition der Zeit gefasst werden muss. Die Architektur ist auf dem Weg. Hélène Binets Photographien markieren diesen Weg, sie sind Wegmarken wie Grenzsteine und rhythmisieren die Räume.⁴⁷

Gleichzeitig kann durch die Rezeption via Fotografie⁴⁸ auch eine vermeintlich statische Anmutung produziert werden. Auf dieses Problem haben vor allem Bruno Latour und Albena Yaneva in ihrem Essay *Give me a gun and I will make all buildings move. An ANT's view of architecture*⁴⁹ verwiesen. In dem Text beziehen sich Yaneva und Latour auf die Erfindung der „photographic gun“⁵⁰, mit welcher es Étienne Jules Marey möglich war, die Physiologie des Flugs einer Gans nachzuvollziehen. Yaneva und Latour sehen in der Architektur das oppositionelle Problem Mareys gegeben: Sie fordern für die Architektur ebenso ein „artificial device“⁵¹ – also eine Theorie, mit der der (vermeintlich) statische Anblick eines Gebäudes in aufeinanderfolgende Standbilder transformiert wird, die den

mit Hélène Binet, In: Bogen, Steffen / Brassat, Wolfgang / Ganz, David (Hg.) *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*. Berlin 2006, S. 436–447, hier S. 443–444. Von Amelunxen bringt in dem Beitrag den Begriff der Übersetzung bzgl. Binets Fotografien von Hadids Bauten an. Begrifflich rekurriert er auf Walter Benjamins Überlegungen zum Übersetzungsbegriff im Vorwort zu dessen Übersetzung von Charles Baudelaires *Tableaux parisiens*.

46 Vgl. ebd., S. 444.

47 Ebd. S. 444.

48 Vgl. Website des MAP - Media | Archive | Performance [Pohl, Dennis: <http://www.perfomap.de/map9/diagramme/diagrammatische-techniken-der-architektur>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022].

49 Latour, Bruno / Yaneva, Albena: *Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture*. In: Geiser, Reto (Hg.): *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basel 2008, S. 80–89.

50 Ebd., S. 80.

51 Ebd., S. 81.

anhaltenden Fluss, den „flow“⁵² eines Gebäudes dokumentieren können.⁵³ Versteht man jedoch, wie im Falle von Binet, die Fotografien nicht nur als Übersetzung der materialisierten Architektur, sondern auch als Übersetzung der Skizzen Hadids, so kann die Fotografie die Skizze – im Sinne einer Berührung – wiederholen, auch wenn keine formalästhetische Ähnlichkeit sichtbar wird.⁵⁴ Die oben bereits herausgearbeitete Bewegung, die sich in die Skizzen eingeschrieben hat, kann sich so in der Fotografie fortschreiben. Gleichzeitig löst sich so die chronologische Abfolge auf, nach welcher der Rezeptionsprozess als dem Entwurfsprozess nachgelagert gilt.⁵⁵

Es zeigt sich, dass der Aspekt der Bewegung in den Bildmedien verschiedenartig ausgehandelt wird: So besitzt Hadids Zeichnung zum *Zollhof 3 Mediapark* zum einen Bezüge zur Kalligrafie, zum anderen kann durch die „Wirkmächtigkeit der Linie“⁵⁶ im Rezeptionsprozess der Entwurfsprozess nachvollzogen werden. Im Sinne der „denkenden Handbewegung“⁵⁷, aber in Abgrenzung zur S-Kurve bei Gehry, entwickelt die Linie bei Hadid eine Eigensinnigkeit⁵⁸, bei der die Einzelformen in Relation zueinander und zum Bau immer wieder neu ausgelotet werden. Was sich in der Skizze bereits abzeichnet, lässt sich am Beispiel des Diagramms zum *MAXXI* in Beziehung zum Gebäude und dessen Kontext setzen: *Context- und Fieldstudies* beziehen dabei nicht nur die Topographie ein, sondern zeichnen die körperliche Bewegung vor, die im realisierten Bau des *MAXXI*s vollzogen werden kann. Die experimentelle Bewegtbild-Animation des *Vitra Feuerwehrhauses*,

52 Ebd., S. 81.

53 Vgl. Latour / Yaneva 2008 (vgl. Anm. 49), S. 80–81.

54 Vgl. von Amelunxen 2006 (vgl. Anm. 46), S. 441–442. Von Amelunxen bezieht sich hier auf Binet selbst, die ihre Fotografien als Übersetzung der Skizze versteht. Weiter schreibt von Amelunxen: „Nicht dass eine Ähnlichkeit zwischen den Photographien und den Skizzen zu suchen wäre, die Berührung aber ist es, die der gebildete Raum plötzlich erfährt.“ Binets Fotografie wird so im Sinne einer Verzeitlichung von Raum gedeutet, die sich in der Fotografie verdichtet. Ebd., S. 411–422. Später beschreibt er die Berührung von architektonischem „Zeitstück“ und fotografischem „Zeitbild“ als „Zwischen-Fall“ und bezieht sich abschließend mit dem Begriff der Berührung erneut auf Benjamins Übersetzungsbegriff im Kontext der Fotografie. Vgl. ebd., 447.

55 Vgl. Website des *MAP - Media | Archive | Performance* [Pohl, Dennis: <http://www.perfomap.de/map9/diagramme/diagrammatische-techniken-der-architektur>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022].

56 Vgl. Höfler 2020 (vgl. Anm. 9), S. 72.

57 Bredekamp 2013 (vgl. Anm. 20), S. 281.

58 Vgl. Höfler 2020 (vgl. Anm. 9), S. 87.

„Movement frozen“?

die nachgelagert im Rezeptionsprozess zu verorten ist, vollzieht hingegen die Bewegung der Formfindung: Diese steht zwar in Kontrast zur tatsächlichen in-situ-Technik⁵⁹ des Gebäudes, doch kann durch den Einsatz des bewegten Mediums der Entwurfsprozess direkt nachempfunden werden. Dabei tritt der körperliche Vollzug durch etwa Auge oder Hand zu Gunsten der umgesetzten Idee der Formzusammensetzung zurück. Dieser „flow“⁶⁰ des Gebäudes lässt sich im Bildmedium der Fotografie einfangen – die im Falle Binets als „Übersetzung“⁶¹ zu verstehen ist. So schreibt sich die im Entwurfsprozess generierte Idee der Bewegung fort.

Im Artikel wurde die heuristische Trennung zwischen den Medien im Entwurfsprozess einerseits und dem Rezeptionsprozess andererseits nicht konsequent aufrechterhalten. Vielmehr changieren die Bildmedien zwischen Entwurf und Erkenntnis, was vor allem durch das Medium der Fotografie deutlich wurde. Während in den einzelnen Bildmedien und Architekturen untereinander ebenso Wechselspiele auszumachen sind wie im Entwurfs- und Erkenntnisprozess, möchte ich abschließend diese Verkettungen im Sinne einer „Zirkulierenden Referenz“⁶² auffassen. Bruno Latour hat die Referenz als das beschrieben, „was durch eine Serie von Transformationen hindurch konstant gehalten wird“⁶³. Er entfaltet die Figur der Zirkulierenden Referenz am Beispiel von Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas. Als Bericht über die Expedition angelegt, schildert er das Vorgehen der Forscher:innen. Bebildert wird der Bericht mit Fotografien, die die Schritte der Wissenschaftler:innen einfangen und die Transformation von den Bodenstichproben bis hin zum Diagramm dokumentieren.⁶⁴ Zu dem Verhältnis zwischen Diagramm und dem Wald von Boa Vista merkt er an:

Aber diese Referenz scheint um so gewisser zu werden, je weniger sie auf Ähnlichkeiten und je mehr sie auf einer geregelten Abfolge von Transformationen, Transmutationen und Übersetzungen beruht. [...] Es scheint, als wäre die Referenz nicht das, worauf man mit dem Finger zeigt, nicht ein externer,

59 Vgl. Website von Zaha Hadid Architects [<https://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/>; zuletzt aufgerufen am 28. Juni 2022].

60 Vgl. Latour / Yaneva 2008 (vgl. Anm. 49), S. 80–81.

61 Vgl. von Amelunxen 2006 (vgl. Anm. 45), S. 443–444.

62 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt am Main 2002, S. 36–95.

63 Ebd., S. 72.

64 Vgl. ebd., S. 36–84.

materieller Garant für die Wahrheit einer Aussage, sondern vielmehr das, was durch eine Serie von Transformationen hindurch konstant gehalten wird.⁶⁵

Demnach rücken „Apparate und Artefakt“ in den Vordergrund, da diese als „notwendige Garanten des Wissens“⁶⁶ aufgefasst werden. In einer Abfolge von Transformationen gibt es, trotz der Brüche zwischen diesen Artefakten, eine Konstante: die Bewegung. Bei Hadid ist sie in zweifacher Hinsicht zu verzeichnen. Sie zeigt sich sowohl in den Bildmedien und dem Gebäude durch körperliche Einschreibungen und wird durch deren Verkettungen generiert und so stetig weitergeschrieben. Es geht nicht um Ähnlichkeiten, sondern um Übersetzung und Transformation.

65 Ebd., S. 72. Im weiteren Verlauf des Textes erfolgt die Verlagerung hin zu Latours Interesse, das in dem Übergang zwischen dem Boden und den Worten liegt. Dabei grenzt er sich von der etablierten Sprachphilosophie ab, nach der Welt und Sprache getrennt erscheinen. Sein Modell beruht auf den Repräsentationen in der Serie von Transformationen. Das Reversible dieser Kette ist zentral, damit ein Nachvollzug möglich ist. Siehe dazu: Latour 2002 (Anm. 62), S. 84–95.

66 Gertenbach/Laux (vgl. Anm. 14) 2019, S. 72.

Außenraumbezug und Bewegung in der Architektur Brinkman & Van der Vlugt

Katja Marx

Abstract

The combination of the structural conditions, the human capacity, the reference to time and the idealistic attitude form the basis of BRINKMAN & VAN DER VLUGT's architecture, which thinks beyond the component-orientated level. These are works that give their users a sense of freedom in the built space due to the idealistic way of thinking of the client and master builder. To demonstrate this, the Huis Sonneveld, the Van Nelle factory and the Ommen summer house are examined with regard to the key concepts of material networking and dematerialisation. Above all, building component structures and movement sequences play an important role, resulting in interesting references in both the interior and exterior spaces, which will be explored further in the lecture under the question „What does movement mean in Brinkman & Van der Vlugt's architecture?“

Hintergründe und Bauwerke (Teil 1)

Hinsichtlich der architektonischen Prägung profitierte Leen Van der Vlugt bereits während seines Studiums von der Lehre Kromhouts, der zu dieser Zeit neben Berlage¹ bedeutende Bauwerke schuf und in dessen Büro er vor dem Zusammenschluss mit Jan Brinkman arbeitete. Kromhout hatte Vorbildcharakter vor allem in der Art und Weise wie er zum Entwurfsprozess stand. Seine Denkweise über Entwurf und Planung ließe sich als ein niemals endender Entwicklungsprozess beschreiben. Van der Vlugt übernahm für sich Erkenntnisse aus dessen Haltung und der daraus entstehenden gebauten und bewohnbaren Welt.

Förderlich für die innovativen Ergebnisse der Bürogemeinschaft Brinkman & Van der Vlugt war sicherlich auch das Zusammenwirken verschiedener denkerischer Ansätze. Denn während Van der Vlugt an der Academie van Beeldende Kunst (en Technische Wetenschappen) in Rotterdam sein Examen bei Kromhout absolvierte

1 Vgl. Duiker, Jan: Dr. Berlage en de ‚Nieuwe Zakelijkheid‘. In: *De 8 en OPBOUW* (1932).

und damit künstlerisch, architektonisch geprägt war, erlangte Jan Brinkman ein Ingenieurwissenschaftliches Diplom am Delft Institute of Technology² (Abb. 1).

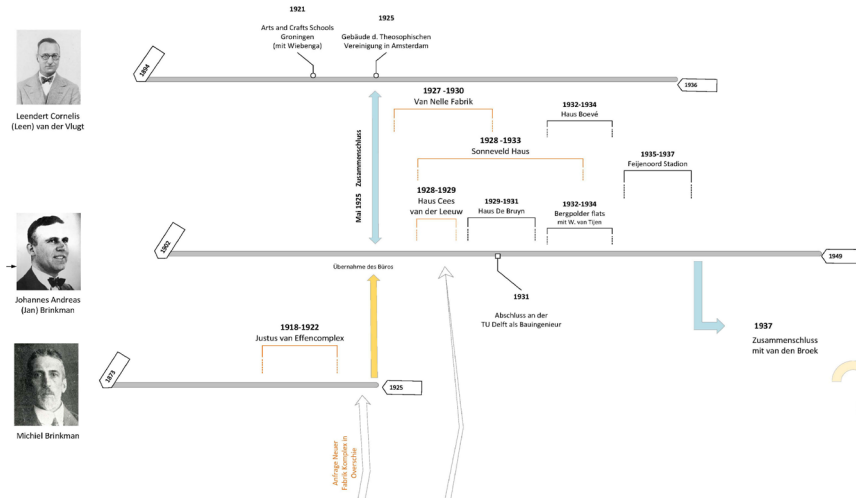


Abb. 1: Zeitachse der Architekten, Darstellung von Katja Marx 2020

Die soziale Einstellung des Vaters Michiel Brinkmann bildet den Grundstein für das Büro. Er antwortete mit seiner Arbeit auf die sozialen Probleme der Zeit, die sich vor allem auch in hygienischen Wohnverhältnissen darstellten. Zu sehen ist dies im Justus van Effen Komplex, indem er sich für verbesserte Wohnverhältnisse einsetzte und darin das wohl bekannteste niederländische Wohnungsbauprojekt der 20er Jahre schuf, durch welches das Bauen zu einem sozialen Akt wurde.

Für die vorliegende Abhandlung wurden die Bauwerke Brinkman Van der Vlugts untersucht, deren Traggerüste allesamt Skelettkonstruktionen sind, welche aus verschiedenen Materialien bestehen. An Hand dessen wird aufgezeigt, dass die Auswirkung der ideellen Denkweisen auf die Bauwerke trotz unterschiedlichen Materialeinsatzes vergleichbar ist. Zudem stehen diese Bauwerke über ihre Bauherren in Bezug zueinander. Es handelt sich um folgende drei Architekturen: Die im Zeitraum 1927–30 entstandene Van Nelle Tabak-, Kaffee- und Tee-Fabrik, welche seit 2014 zum Unesco-Welterbe zählt, das 1928–33 für den Direktor der Van Nelle Fabrik errichtete Wohnhaus Huis Sonneveld und das für die Theosophische Gesellschaft in 1927 realisierte Sommerhaus in Ommen.

2 Vgl. Molenaar, Joris et al (Hg.): *Van Nelle: Monument in progress*. Rotterdam 2005.

Alle drei Bauwerke bieten die Möglichkeit durch größere Öffnungen in der Fassade und freiere Raumkonzeptionen ein „viel elastischeres Eingehen auf die menschlichen Bedürfnisse“³ zu gestatten und nicht nur rein physiologisch mehr Licht und Luft in den Innenraum zu bringen, sondern auch dem Nutzer ein Gefühl der Vernetzung von Innen- und Aussenraum und Freiheit im gebauten Raum zu geben. Auf den Begriff „Bewegung“ zurückkommend kann der architektonische Gedanke Brinkman & Van der Vlugts, die persönliche wie soziale Freiheit des Menschen als Nutzer der Bauwerke zu fördern mit dem Ziel fortschrittliche, hygienische Wohn- und Arbeitsverhältnisse zu schaffen, zum einen im übertragenen Sinne als eine Bewegung hin zur Veränderung gedeutet werden. Während zum anderen auch die Bewegungsabläufe und Nutzerspuren im Gebäude vor allem im Fall der Van Nelle Fabrik von großer sozialer Bedeutung sind



Abb. 2: Huis Sonneveld, Aussenansicht Straßenseite, Fotografie Katja Marx 2015

Den erstgenannten Aspekt aufgreifend stellt sich das Huis Sonneveld (Abb. 2) folgendermaßen dar. Es wurde für Albertus Sonneveld, einen der Direktoren der Van Nelle Fabrik, seine Frau sowie die beiden Töchter geplant und umfasst zudem eine Wohneinheit für zwei Angestellte. Mit der durchgreifenden Restaurierung stellte das Büro Molenaar & Van Winden 2001 in Kooperation mit der Stichting Volkskracht Historische Monumenten das Wohngefühl der 30er Jahre in diesem

3 Huber, Dorothee (Hg.): *Sigfried Giedion: Befreites Wohnen*. Schaubücher 48. Frankfurt a. M. 1985, S. 9.

Gebäude wieder her, was sich vor Ort sowohl in der sehr feinen Sanierung des Innenraums mit Erhalt der Möbel und Rekonstruktion der Farben, als auch in einer dort ausgestellten Dokumentation erleben lässt.



Abb. 3: Wohnraum Huis Sonneveld, Foto Katja Marx 2015

Wie im Fall des Huis Sonneveld zu sehen ist, begünstigt die von Brinkman & Van der Vlugt eingesetzte Stahlskelettkonstruktion die Konzeption von offenen Raumsituationen mit wenigen Trennwänden, die in ihrer ästhetischen Ausprägung eine freie Gestaltung des Innenraums verkörpert. Man findet eine optische Strukturierung vor, welche wiederum die verschiedenen, offenen Funktionsbereiche miteinander vereint erlebbar macht. Die Struktur des Wohnraumes (Abb. 3) und damit die Aufteilung wird nicht allein mit Wänden sondern vor allem durch Möbel und Farbigkeit gegeben.

Die Konzeption des Bauwerkes bildet eine Schnittstelle von Konstruktion, Farbigkeit und Raumfunktion womit die Architekten auf das zeitgenössische „verlangen nach raumwirkung, nach offenheit“⁴ eingehen. Zudem wird die Konstruktion zu Teilen in dem Maße entmaterialisiert, dass für die „praktischen und psychologischen Bedürfnisse des modernen Menschen [die] entsprechende

4 van Loghem, Johannes Bernardus: *Bouwen / Bauen / bâtir / Building - Holland: Een dokumentatie van de hoogtepunten van de moderne architectuur in Nederland van 1900 tot 1932*. Mit der Unterstützung von M. van Mourik Broekman. Nijmegen 1980, S. 53.

ineinanderfließende Raumfolge verwirklicht“⁵ wird (Alfred Roth), Hierdurch wird dem Nutzer in seiner Fort-Bewegung im gebauten Raum ein besonderes Gefühl von Freiheit gegeben.

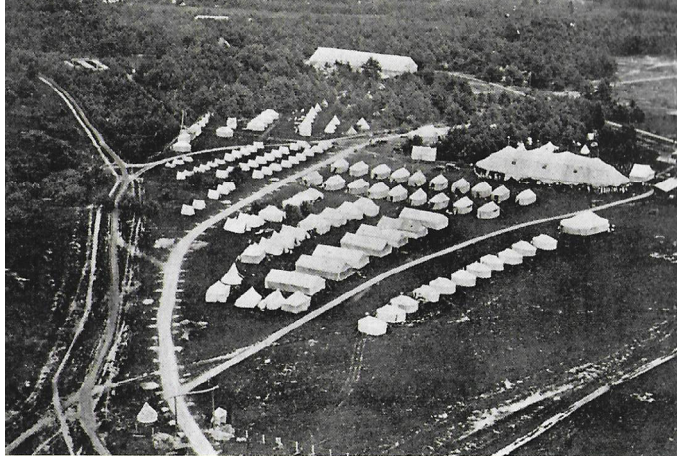


Abb. 4: Star Camp Ommen, Krishnamurti Documentatie- en Studiecentrum, Deventer



Abb. 5: Fotografie Sommerhaus, Krishnamurti Documentatie- en Studiecentrum, Deventer

5 Roth, Alfred: *Begegnung mit Pionieren: Le Corbusier, Piet Mondrian, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Auguste Perret, Henry van de Velde*. Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur, TH Zürich 8. Basel 1973, S. 132.

In der beruflichen Vereinigung Van der Vlugts mit Jan Brinkman kommt es zum Zusammenschluss tiefer persönlicher Überzeugungen, die von Van der Vlugts menschlicher und architektonischer Gabe ausgehen und durch die theosophische Erziehung Jan Brinkmans weiterführend ideell geprägt werden. Die Planung eines baulichen Generalplans für das Camp des *Order of the Star in the East* (Abb. 4) in Ommen brachten die beiden Architekten näher an die Denkweise der theosophischen Lebensphilosophie heran.

Dort, wo die Teilnehmer der jährlichen Versammlungen bisher nur in Zelten ohne Infrastruktur campierten, sollten neue hygienische Standards baulich verwirklicht werden, indem alle Zelte mit fließendem Wasser und Elektrizität ausgestattet wurden. 1927 entstanden auf dem Terrain in Ommen zusätzlich die ersten kleinen Hütten, in denen eine Poststelle, ein Buchladen und sogar ein kleines Hospital untergebracht wurden. Da auch hier die Brüder Kees und Koos Van der Leeuw finanzielle wie organisatorische Unterstützer waren⁶, beauftragten sie schließlich Brinkman & Van der Vlugt auf einem Sandhügel zusätzlich ein Sommerhaus (Abb. 5) für Krishnamurti zu errichten. Insbesondere Kees Van der Leeuw schwebte die Idee vor, ein Zeichen dafür zu setzen, wie das Leben in der Natur und Freiluft umgesetzt werden kann.

So bildet sich dies auch im hier gewählten dritten Bauwerk der Van Nelle Tabak-, Kaffee- und Teefabrik⁷ ab, die 1927–1930 auf dem Baugrund am Gewässer Delfshavense Schie errichtet wurde⁸ (Abb. 6).

Die architektonische Idee Brinkman & Van der Vlugts und das Planungsziel des Bauherrn Van der Leeuw liegen darin, das Wohlbefinden nicht nur in der Wohnsituation sondern auch am Arbeitsplatz mit Hilfe der konstruktiven Form zu verbessern. Es war Le Corbusier der nach dem Tode von Leen Van der Vlugt sagte „aus für die Arbeit und die moderne Produktion bestimmten Räumen vermochte er von Licht und Behagen erfüllte Säle zu machen, und während ich die Fabrik von oben bis unten besichtigte, glaubte ich feststellen zu können, dass die Arbeiter und Arbeiterinnen eine andere Haltung einnahmen als überall sonst“⁹.

6 Koos Van der Leeuw hatte einen wissenschaftlichen Hintergrund und war sehr intellektuell geprägt.

7 Die Van Nelle Fabrik wurde 2014 zum Weltkulturerbe ernannt.

8 Vgl. NAI Uitgevers (Hg.): *Interbellum Rotterdam: Kunst en cultuur 1918 – 1940*. Rotterdam 2001, S. 35. Die Fabrik wird in dieser Veröffentlichung als „Gesamtkunstwerk“ benannt.

9 Bakema, Jakob B.: *L. C. van der Vlugt*. Bildende Kunst und Baukunst in den Niederlanden 3. Amsterdam 1968, S. 19.



Abb. 6: Van Nelle Fabrik, Van Nelle. Monument in progress. Molenaar / Kaufmann

Der Sozialgedanke der Architekten und des Bauherrn Kees Van der Leeuw lässt sich ebenso in der Auffassung John Stuart Mills wiederfinden und von der sozialetischen Ebene auf die Architektur übertragen. Mit seiner Aussage, dass der Mensch als Individuum neben der Freiheit ebenso Pflichten gegenüber der Gemeinschaft habe, um diese funktionsfähig zu halten, weist er darauf hin, dass „kein Mensch [...] ein ganz für sich allein stehendes Wesen [ist]“¹⁰. Übertragen auf die Architektur zeigt dies zwei Ansatzpunkte für den Entwurf auf. Zum einen müssen die Teile eines Bauwerkes ein gut funktionierendes Ganzes ergeben, so wie die Menschen in der Gemeinschaft, und zum anderen kann dies nur unter Berücksichtigung einer zusätzlichen übergeordneten Denkweise gelingen.

Architektur bewegt und lenkt den Menschen nicht nur physiologisch sondern auch emotional.

Schlüsselbegriffe der Architektur Brinkman & Van der Vlugts (Teil 2)

Neben funktionalen Aspekten gehen aus der Untersuchung der Bauwerke Brinkman & Van der Vlugts die charakteristischen Schlüsselbegriffe *Vernetzung*, *Entmaterialisierung* und *Individualisierung* hervor, die sich aus der architektonischen

10 Mill, John Stuart: *On Liberty: Über die Freiheit*. Stuttgart 2018, S. 227.

Umsetzung – einer baulichen Ebene – ergeben und auf die Empfindungsebene des Nutzers auswirken. Hierdurch werden Bewegungsabläufe strukturiert und die Wahrnehmung des Innen- wie Aussenraumes oder auch dessen Verschneidung gesteuert.

Es handelt sich um eine bauliche Ebene, die durch Konstruktion und Formensprache eine deutliche Strukturierung innerhalb und ausserhalb der Gebäude herbeiführt. Diese Strukturierung bildet die Grundlage aus der eine Kombination baulicher Elemente, bauteilauflösender Bereiche sowie Innenraum-Außenraum-Bezüge erwirkt wird, für die am treffendsten die Begriffe *Vernetzung* und *Entmaterialisierung* verwendet werden können. Dies wird durch die vorgedachte und konsequente Einhaltung einer Bauteilordnung realisiert, wie sie sich an Höhenstaffelungen und Fassadenteilungen zeigt, durch die folglich funktionelle Teilbereiche entstehen. In ihrer gezielten Anordnung bilden diese ein räumliches Spannungsgefüge. Nach eingehender Untersuchung der Bauwerke kann die beschriebene Vernetzung auf Bauteil- und Funktionsebene als ein wesentlicher Bestandteil in den Werken Brinkman & Van der Vlugts herausgehoben werden. Es gibt verschiedene Ausprägungen dessen, die zum Teil an mehreren Bauwerken zu finden sind oder auch ganz spezifisch auf eines zutreffen. Das Einfließen von Bauteilen in die Umgebung unter Verwendung von Transparenz und die raumübergreifende Verknüpfung von innen und außen sind zwei herausstechende Beispiele dafür.

Bezüglich der Nutzerebene sind folgende Punkte darzulegen: 1. Die bewusste Gestaltung der Wegeführung durch den inszenierten Einsatz von Farbigkeit und Tageslicht sowie die Verbindung dessen mit räumlicher Enge und Weite, die eine besondere Wirkung auf den Nutzer der Bauwerke ausübt und als eine Art der Dramaturgie bezeichnet werden kann. 2. Der Einsatz konstruktiver Bauteile im Hinblick auf die Einbindung des Nutzers in das Bauwerk und an der Schwelle zum Außenraum. So wie diese in einer formalen Untersuchung zunächst nennenswerte Punkte hinsichtlich der anthropologischen Ausdrucksweise darstellen, so bedeuten sie bei genauerer Betrachtung für den Nutzer eine *Vernetzung* im übertragenen Sinne; die von Mensch, Licht und Raum.

Hierin zeigen sich des Weiteren die für Bauherr und Baumeister als wichtig erachteten Ziele der Menschlichkeit und Freiheit. Diese können nur dadurch baulich herbeigeführt werden, als dass die Architektur „im Rahmen einer als notwendig anerkannten ordnenden Struktur“¹¹ entwickelt wird und sie

11 Bakema 1968, S. 9.

durch den gezielten Einsatz dieser Strukturen, den Menschen als Nutzer seiner sozialen Umgebung inhaltlich einbezieht. „Irgendwie verknüpft mit einer sozialen Anschauung, wonach jeder [...] das Recht auf Entfaltung zu eigener Individualität hat“¹² setzen die Architekten eine bauwerkspezifische Vernetzung und Entmaterialisierung der Konstruktion ein. Es zeigt sich hierbei, dass diese beiden Schlüsselbegriffe bei Brinkman & Van der Vlugt in unterschiedlicher Gewichtung in der Formsprache angelegt sind, jedoch trotzdem bei allen drei Bauwerken sowohl funktionsvernetzende wie bauteilauflösende Faktoren auf eine *Individualisierung* auf Nutzerebene hinleiten.

Sie behandeln damit eine weiterführende Ebene, durch die sich die Bauwerke in ihrer Zeit vom allgemeinen Begriff des Funktionalismus abheben.

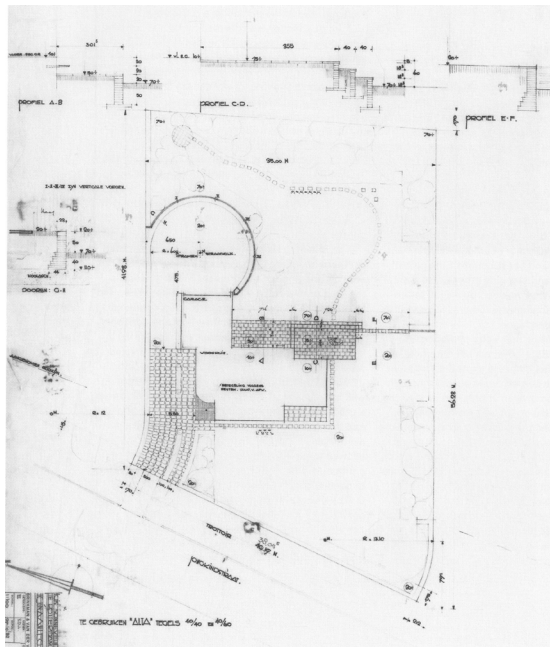


Abb. 7: Lageplan Huis Sonneveld, Het Nieuwe Instituut, BROX archive

Der Außenraum der Gebäude nimmt einen wichtigen Bestandteil in den Werken von Brinkman & Van der Vlugt ein. Die Verzahnung dessen mit Funktionsbereichen

¹² Ebd.

und Bauteilen spiegelt sich in allen drei Entwürfen wider und übt auf den Betrachter eine unbewusste Wirkung aus.

Die Wahrnehmung der Situation beginnt demnach nicht erst im gebauten Innenraum, sondern bereits in der räumlichen Annäherung an das Bauwerk über die Freiraumgestaltung.

Im Fall des Huis Sonneveld liegt ein streng geplanter Außenraum vor (Abb. 7). Passend zur jeweiligen Gartenseite finden sich dort wie auch im Bauwerk selbst organische und orthogonale Formen wieder. Leitmotive in Bodenbelag und Bepflanzung führen von der Straßenkante durch die Parzelle. Brinkman & Van der Vlugt erzielten durch imaginäre Schwellen auf ihre Art und Weise eine Gliederung des Grundstückes, „jenes Bereiches, der zwischen der Sphäre des Innen und der des Außen, zwischen dem privaten Bereich und dem Bereich der Gemeinschaft, vermittelt“¹³.



Abb. 8: Innenraum Huis Sonneveld, Fotografie Katja Marx 2015

Dieser erstreckt sich vom öffentlichen Straßenbereich zum halböffentlichen Bereich auf dem Grundstück und weiter bis direkt an die Fassade, bestückt mit Eingangstür oder Fenster (Abb. 8), welche „in der Kulturgeschichte [...] nicht nur als Verbindung zwischen Räumen verstanden, sondern auch als Schwellen“¹⁴

13 Joedicke, Jürgen / Füeg, Franz: *Architektur und Städtebau: Das Werk van den Broek und Bakema*. Dokumente der modernen Architektur 3. Stuttgart 1963, S. 12.

14 Zill, Rüdiger: Fenster. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt 2012, S. 114.

zum Innenraum, zur Privatheit gesehen werden. Als „Schwellen die diese trennen, etwa das Arkane vom Alltäglichen“ Da es sich hier jedoch um eine eher subtile Art der Umsetzung handelt, stellt die entstandene Schwelle¹⁵ im Aussenraum keinen direkten Bruch dar (Abb. 9) und wird erst bei längerer Betrachtung, und vielleicht sogar nur mit dem entsprechenden historischen Wissen, wahrgenommen. Somit wird die Schwelle durch eine konsistente Überleitung von Garten, Zuwegung und Bauwerk für den Nutzer eher zu einer Vernetzung von verschiedenartigen Strukturen.



Abb. 9: Hauseingang Huis Sonneveld, Fotografie Katja Marx 2015

In diesem Punkt findet man die Analogie zum Sommerhaus Ommen (Abb. 10). Die Architektur spielt mit der Verschneidung öffentlicher, halböffentlicher und privater Bereiche und bietet damit differenzierte Freiraumqualitäten an. Für das Sommerhaus wählten Brinkman & Van der Vlugt eine bauliche Form, die diese Lebensphilosophie architektonisch verkörpern sollte. Die Komposition von horizontalen und vertikalen Scheiben, die sich zu raumbildenden Elementen zusammenfügten, spielte eine maßgebliche Rolle. Dieser Umgang mit Raum, in dem die Freiheit des menschlichen Körpers und Geistes gefördert werden sollte, liefert Rückschlüsse auf die Möglichkeit den Freiheitsgedanken der theosophischen Gesellschaft und Krishnamurtis in eine individuelle Architektur zu übertragen.

In den Fassadenbereichen fällt auf, dass ab der zweiten Ebene anstelle der Wandflächen dünne Stahlrohre angebracht sind. Diese Stahlrohre befinden

15 Ebd.

sich auf der gleichen Höhe, wie die Oberkante der Wandscheiben und bilden die Kanten des Raumvolumens ab. Es handelt sich um eine Andeutung von Volumen, wobei kein Eindruck von Masse entsteht. Von den Stahlrohren lassen sich Stoffe abhängen, die als Wind- und Sichtschutz fungieren könnten. Auf diese Weise lässt sich die Außenwirkung des Körpers in unterschiedlicher Form modifizieren und der Nutzer kann dadurch experimentell zwischen offen und geschlossen variieren; je mehr Stoff eingesetzt wird, desto klarer wird der obere Abschluss des Baukörpers definiert und der Baukörper verliert seine entmaterialisierte Wirkung. Trotz dieser Abschirmung des Nutzers mit Hilfe von Stoffen in die Privatheit, befindet er sich immer noch im Freien.



Abb. 10: Rekonstruktion Sommerhaus Ommen, Katja Marx 2021

Die dritte Ebene stellt eine sehr kleine Fläche dar, die komplett frei von begrenzenden Wänden über den anderen Ebenen positioniert ist. Sie ist ausschließlich durch eine Absturzsicherung aus Metallrohren begrenzt. Damit verfolgt die Gebäudekonzeption den Gedanken eines Freiluft-Gebäudes,¹⁶ welches sich in einer immer weiterführenden Auflösung des Bauwerkes darstellt. Entmaterialisierung als Weg in das Zwanglose und in die Freiheit des Wohnens.

Über dies hinaus ist im Sommerhaus Ommen das Zerfließen von materiellen Grenzen von besonderer Bedeutung. Die einzelnen Funktionsbereiche im Inneren des Gebäudes können vom Nutzer aufgrund ihrer geschickten Strukturierung sozusagen fließend genutzt werden und diese entwickeln sich in ihrer Lage aus

16 Die Idee eines Freiluft-Gebäudes wird von Richard Neutra aufgenommen und in größerem Maßstab im Rahmen des Programms der Case Study Houses (Kalifornien) errichtet.

dem umbauten Raum heraus bis in den Außenraum, der eine bedeutende Rolle des Entwurfs spielt. Es handelt sich um einen naturbelassenen Bereich, in den das Gebäude hineingesetzt wurde, um ganz im Sinne von Krishnamurtis Aussage „Freiheit kann nur ungezwungen entstehen, nicht durch Wollen, Wünschen und Sehnen“¹⁷ dem Nutzer einen möglichst großen imaginären wie physiologischen Freiraum zu lassen.

Dies stellt sich auch deutlich in der Belichtungs-, Lüftungssituation der Van Nelle Fabrik dar.¹⁸ Physiologischer Freiraum konnte in einem Fabrikgebäude – also hierbei – nur durch die Kombination einer Vorhangfassade mit dazu passender Tragkonstruktion erzielt werden. In der Fassade um eine Ebene nach hinten gerückt, befindet sich im Inneren des Bauwerkes das notwendige tragende Stahlbetonskelett. Hinter der Fassadenverglasung sind deutlich die massiven und solide wirkenden Betonstützen zu erkennen, die das Traggerüst für die Betondecken bilden.

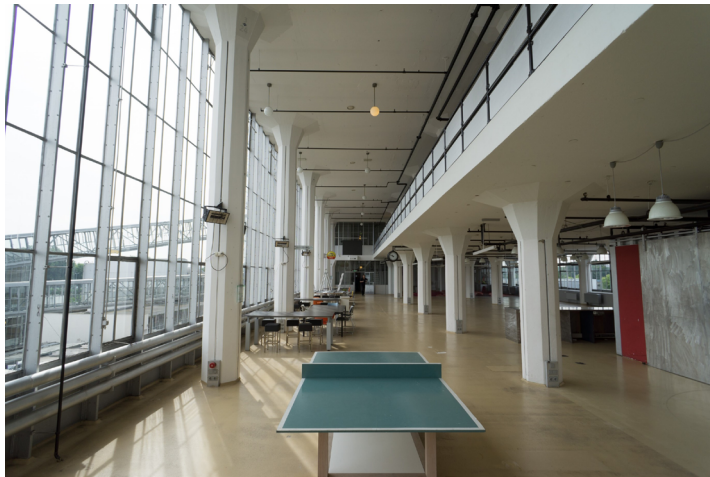


Abb. 11: Innenraum Van Nelle Fabrik, Fotografie Katja Marx 2015

Es sind Flachdecken mit Pilzkopfstützen verbaut, anstatt einer herkömmlichen Gitterstruktur aus primären und sekundären Deckenbalken. Aus dieser modifizierten Tragstruktur folgt eine glatte Deckenuntersicht und frei gestaltete, lichtdurchflutete

17 Krishnamurti, Jiddu / Lutyens, Mary: *Einbruch in die Freiheit*. Dt. Erstausgabe. Frankfurt a.M. 1973, S. 63.

18 Van der Leeuw, C. H.: *Bouw eener Nieuwe Fabriek: Factoren bij de keuze van terreinen en fabriekstype*. Purmerend 1930. Publicatie No. 48, S. 16.

Raumkonfigurationen. Der aus dem hohen Glasanteil der Fassade resultierende Tageslichteinfall ermöglicht eine optimale Belichtung der Arbeitsplätze in der Werkhalle. Bezogen auf die menschlichen Körpermaße ist vor allem die Umkehrung der Verglasungsteilung aus der Horizontal- in die Vertikalposition besonders erwähnenswert, da hierdurch das ungehinderte Hinausschauen auch in sitzender Position gewährleistet ist und dadurch das Gefühl vermittelt wird, sich wie im Freien zu fühlen.¹⁹

Brinkman & Van der Vlugt teilen in einem der Produktionsabschnitte die einschiffige Halle in zwei Stränge und lassen die Produktionsfläche einseitig hinter der Fassade über zwei Geschosse hochlaufen. Eine eingezogene Empore (Abb. 11) in Form eines „offenen Umgangs“ bildet darin die zweite Ebene der Halle. Diese Raumkonfiguration stellt vor allem unter ästhetischen wie auch anthropologischen Gesichtspunkten einen Fortschritt im Bereich der Produktionsstätten dar, weil sich der Raum nicht mehr nur horizontal sondern auch vertikal entwickelt. Da es sich nicht nur um einen Luftraum handelt, sondern um eine in die Höhe verlegte Nutzfläche wird dem Nutzer ermöglicht, die Höhenentwicklung physisch mitzuerleben.



Abb. 12: Brücke im Aussenraum Van Nelle, Fotografie Katja Marx 2015

19 Dieses Gestaltungsprinzip rührt aus den Daylight Factories, die Van der Leeuw während seiner Reisen in die USA besichtigt hatte.



Abb. 13: Treppenhausfassade Van Nelle, Fotografie Katja Marx 2015

Desweiteren zeigt sich in der Produktionshalle die Überzeugung des Bauherrn Van der Leeuws, in der sich die Nutzer des Gebäudes in diesem frei wie im Außenraum fühlen sollen. So tritt die Vorhangfassade an drei Stellen des Bauwerkes, an denen der Nutzer die Geschossigkeit oder den Gebäudeabschnitt wechselt, mit ihrem hohen Transparenzgrad als ein Symbol für *Entmaterialisierung* auf höchstem Niveau auf.

Die Arbeiter werden somit nicht von dem Außenraum abgeschottet, sondern durch die Materialreduktion von Massivbauweise auf Glas bewusst in den Freiraum gestellt. „Die Belegschaftsangehörigen treten, wenn sie von dem einen Gebäude in das andere gehen, nicht ins Freie, schreiten aber doch durch den Aussenraum.“ An der Verbindungsbrücke von Produktions- zu Bürogebäude (Abb. 12), am Treppenlauf des Verwaltungsflügels und an den Treppenhäusern der Produktion (Abb. 13) ist die Fassade auf ein Minimum an materieller Beschaffenheit reduziert. „Wenn man das Treppengeländer entlanggeht, hat man das Gefühl, auch die Umgebung außerhalb des Gebäudes zu erleben.“²⁰

Hier kommt noch ein zusätzlicher Punkt hinsichtlich des Begriffes Bewegung zum Tragen. An der Van Nelle Fabrik findet man Transportbrücken (Abb. 14) vor, die im gleichen Rhythmus vollflächig verglast sind wie das Produktionsgebäude. Sie wirken so als seien es aus der Glasfassade herausgeklappte Horizontalbänder, die aus dem Gebäude in die Umgebung fließen. Die Ware läuft durch diese vom

²⁰ Bakema, 1968, S. 9.

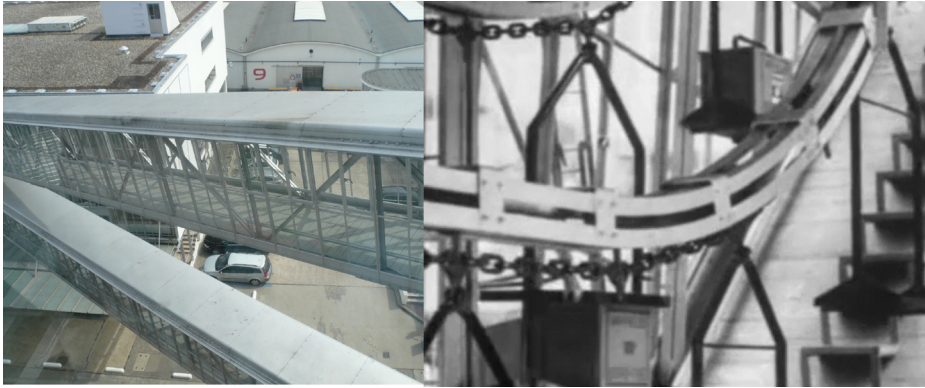


Abb. 14: Transportbrücken Van Nelle, Fotografie Katja Marx 2015

Gebäudeinneren über den Hof in das gegenüberliegende Logistikgebäude. Damit bilden die Transportbrücken ein optisches Bindeglied der sich gegenüberliegenden Bauteile. Noch dazu handelt es sich nicht um ein Fließband im herkömmlichen Sinne, sondern um einen schwebenden Transport der Kisten an aufgehängten Systemen. Diese Koppelung von gestalterischer und funktionaler Verbindung gewährt dem Betrachter Einblicke in die Organisation des Warentransportes und vermittelt ein Gefühl von Transparenz im wirtschaftlichen Umgang.

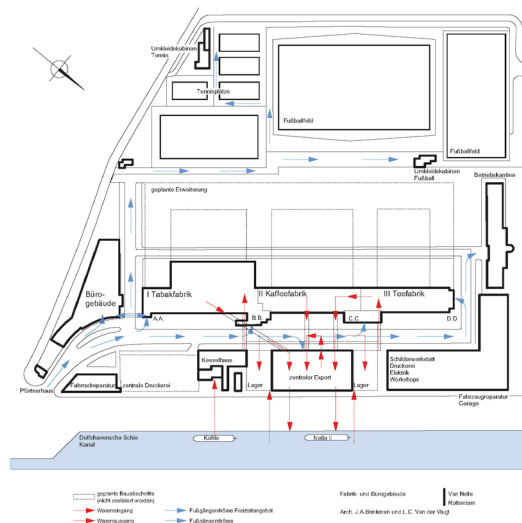


Abb. 15: Nutzerspuren Van Nelle, Darstellung Katja Marx 2020

Auf personenbezogener Ebene zeigt sich, dass die architektonische Struktur mit ihrer Wegeführung den Nutzer sinnbildlich in die Funktionsbereiche des Bauwerks eintauchen und ihn in seiner Bewegung im Raum zu einem Teil des aussen- wie innenräumlichen Gefüges werden lässt. *Im Fall der Van Nelle Fabrik wird dieser Punkt hier an Hand der Nutzerspuren verdeutlicht. Wegeführung von den Sanitär- und Umkleidebereichen durch die beheizten Treppenhäuser.*

Der Umgang mit den Gebäudeabschnitten, den Fassadenteilen und Öffnungen macht deutlich, dass diese in ihrer Proportionierung und Anordnung auf den Nutzer des jeweiligen Bauwerkes abgestimmt sind. Diese Vorgehensweise erzielt im Ergebnis eine Architektur, die unter phänomenologischen Gesichtspunkten betrachtet dem Nutzer eine hilfreiche Strukturierung innerhalb des Bauwerks aufzeigt, die bis in die Tagesabläufe hineinreicht und ihm dadurch den Alltag in der Arbeits- (und Wohn)welt erleichtert.

Nach John Stuart Mill sind die Gemeinschaftsgefühle der Menschen das unerschütterliche Fundament. (Mill 2018) Übertragen auf die Architektur sind dazu die Ebenen der menschlichen Empfindung und der baulichen Ausführung nicht voneinander trennbar, wenn es darum geht, eine für den Menschen lebenswerte Umgebung zu entwickeln. Die Kombination der baulichen Gegebenheiten, des menschlichen Vermögens, der Zeitbezug und die ideelle Haltung bilden die Architektur Brinkman & Van der Vlugts, bei der über die bauteilorientierte Ebene hinausgedacht wird.

Mögen die Denkebenen zunächst konträr erscheinen, so zeichnet gerade die Verschneidung von lebenspraktisch sozio-ökonomischen Beweggründen (wie bei Mill und Van der Leeuw) und von abstrakt, ideellen Denkweisen (wie bei Krishnamurti) die Schaffenszeit Brinkman & Van der Vlugts besonders aus. Beide Grundeinstellungen haben den Menschheitsgedanken gemein, der diesen als freies Wesen anerkennt und sich in den Bauwerken wiederfindet.

Es scheint in der analytischen Betrachtung der Bauwerke unter Berücksichtigung der persönlichen Haltung von Bauherr und Baumeister so, als ob eine auf diese Aspekte ausgerichtete Konstruktion zu sozialer wie persönlicher Freiheit führt.

Marcher avec les histoires : corporéités et territoires au Vanuatu

Marie Durand

Abstract

On the island of Mere Lava, located in the north of the Vanuatu archipelago in Melanesia, each matrilineal lineage is associated with a formative history based on the spatial mobility of forebears and, above all, female ancestors whose descendants the members of the lineage are today. Narrating the episodes of these stories, quoting precisely the names of the places travelled and lived in, is an act of transmission as much as an act of identification and legitimation of the social position of the person who is talking about the rights of ownership or use of his family's land. Houses and roads are thus the nodes of socio-spatial networks that unfold both over the long span of history (histri) and in the generational narratives that are made of it (nursur ne-tēgētēgē), including today the mobility abroad of the latest generations, as much as the construction of houses in concrete, galvanized sheet metal and industrial frameworks. The social characteristics of paths and roads, as well as the relationship between them and the buildings constructed, or between mobility and anchorage, have been the subject of numerous exegeses in the literature on the archipelago. However, in this article we will return to the kinesthetic and sensory aspects of the formation of this knowledge, which is at once historical, social and spatial. In this context, walking accompanied by storytelling plays a special role in the construction of individuals and collectives.

« Ici, tu vois c'est notre grand jardin » me désigne de la main mon père adoptif, Philip, alors que nous marchons sur le sentier qui forme la « route » principale allant du village de Tasmāt à celui de Leqwel sur l'île de Mere Lava, située au nord de l'archipel mélanésien du Vanuatu¹. Le soleil est déjà fort, bien qu'il ne soit que 7h30 du matin, et la luminosité me force à mettre ma main en visière pour distinguer les éléments qu'il pointe comme marquages de la parcelle en friche. Il délimite ensuite les contours de ce qui, à mes yeux, ressemble à une partie

1 Sur cette île qui est un cône volcanique, il n'y a pas de route ou de voie qui serait accessible à des véhicules. Toutes les voies empruntées au quotidien sont des chemins et les déplacements se font à pied.

de forêt avec un mouvement ample de la main : « La ligne de cocotiers là, mon oncle les a plantés, et le jardin va jusqu'à la ravine là-bas » ; il souffle : « Enfin, maintenant que Janet [sa femme] n'est plus là, c'est pour les "oncles" [les enfants de sa sœur] car je ne peux plus le cultiver seul, c'est trop grand » . Depuis notre départ, il me raconte les histoires des lieux par lesquels nous passons : d'abord la ravine où se trouve l'ancienne maison des hommes de Belërig, du nom de la grotte d'où sont sorties les sept femmes originelles de l'île, puis leur jardin à lui et à sa femme, les arbres plantés sur lesquels nous avons, en tant que famille, des droits de cueillette des fruits, et enfin, lorsque nous atteignons la ravine suivante, les lieux où les sept femmes ont vécu dans un premier temps, avant de se déplacer vers un autre lieu nommé Mitum. Il précise, toujours en désignant les lieux du doigt : « Mais elles faisaient leur jardin à Naondo, le chemin est là, de Mitum à Naondo, juste en dessous du chemin public. Un jour, l'une d'entre elle voulut chasser un oiseau qui mangeait toutes ses bananes au jardin, mais elle trouva [à sa place] un homme qu'elle décida de cacher, car à ce moment-là ces femmes étaient mariées à des chauves-souris... tu connais déjà l'histoire ; après cela toutes ces femmes allèrent autour de l'île à Tasmat, Levetmisē, Leqwel, partout ». Je le questionne sur le nom Naondo, toponyme qui me fait penser à son lignage que je sais être appelé « ondo ». Il me confirme, « oui c'est cela nous sommes sortis de là les Na-ondo, c'est pour cela que je sais les noms et les histoires de ces lieux, ce sont les nôtres² ».

Cette expérience de terrain ethnographique, que nombre de chercheur*euse*s en sciences sociales ayant travaillé au Vanuatu reconnaîtront sans doute pour en avoir vécu de similaires, fait apparaître la dimension sociale, autant que mythique et lignagère des lieux. Dans l'île de Mere Lava, située au nord de cet archipel, chaque lignage matrilineaire est associé à une histoire de formation fondée sur les mobilités dans l'espace d'aïeux et surtout d'aïeules dont les membres du lignage sont aujourd'hui les descendants. Narrer les épisodes de ces histoires, en citant précisément le nom des lieux parcourus et habités, est un acte de transmission autant que d'identification et de légitimation de la position sociale de la personne qui parle ainsi que des droits de propriété ou d'usage de sa famille. Maisons et chemins constituent alors les nœuds de réseaux socio-spatiaux qui se déploient à la fois dans le temps long de l'histoire (*histri*) et dans celui des narrations générationnelles qui en sont faites (*nu-sursur ne-tēgētēgē*), incluant aujourd'hui les

2 Philip G., Mere Lava le 23/12/2010.

mobilités à l'étranger des dernières générations, tout autant que les constructions de maisons en béton, tôles galvanisées et charpentes industrielles de bois traité pour résister aux insectes et à l'humidité.

Les caractères sociaux des chemins et des routes, ainsi que les rapports entre ceux-ci et les bâtiments construits, ou entre mobilités et ancrages localisés, ont fait l'objet de nombreuses exégèses dans la littérature sur l'archipel, sur lesquels nous reviendrons dans une première section de ce chapitre. Il importe conjointement de questionner les conditions sensorielles et kinesthésiques de la formation de ces savoirs tout à la fois historiques, sociaux et spatiaux. Les dimensions narratives des expériences habitantes sont ici essentielles : elles produisent au quotidien les personnes et les collectifs en contribuant aux processus d'incorporation qui nouent lieux habités, êtres humains et non-humains. Dans ce contexte, la marche accompagnée de récits semble être un moment singulier, sur lequel je me focaliserai finalement dans la dernière section.

Routes, chemins et maisons : matières et métaphores du social au Vanuatu

Les rapports d'interdépendance productifs entre chemins et maisons, ou entre mobilités et ancrages locaux ont été mis en évidence par de nombreux*ses chercheur*euse*s pour la région mélanésienne et pour le Vanuatu. Le géographe Joël Bonnemaïson pointait ainsi dans un langage poétique la différence entre des conceptions de l'espace fondées sur les parcelles et leurs frontières, et celles, mélanésiennes, articulées sur l'idée de lieux dans lesquels les personnes sont ancrées. Les « hommes-arbres³ », selon ses termes, plongeant leurs racines dans les profondeurs terrestres et les lieux qu'ils constituent, forment les nœuds mis en réseaux d'un espace non-homogène, parcouru plutôt que possédé⁴. À la métaphore de l'arbre répondrait alors celle de la pirogue produisant les chemins de ces réseaux à la fois spatiaux et sociaux :

3 Nous dirions sans doute plutôt « humains-arbres » aujourd'hui. Bonnemaïson, Joël : « Lieux et routes en Mélanésie », in *Le transfert d'échelle* éd. par Mullon Christian, Paris, ORSTOM, 1991, p. 315–318, p. 316.

4 *Ibid.*

De chaque lieu partent en effet des routes dont le tracé en étoile dessine des itinéraires collectifs : si l'homme seul doit rester rivié à ses lieux, il doit en groupe explorer les routes de sa pirogue. L'échange avec l'extérieur est à ce prix et bien souvent l'alliance de mariage.[...]. Le territoire de la Coutume apparaît comme un segment de route, un nexus de lieux, un système d'arbres et de pirogues. L'espace insulaire est perçu comme la mer, le but n'est pas de le posséder mais de le parcourir : les lieux eux-mêmes sont des grappes d'îles égrenées le long des routes que suit la pirogue. Chaque territoire est un archipel de lieux entouré par une étendue mouvante de terre ou de mer, que les routes de pirogues parcourent jusqu'à d'autres îles-lieux qui font partie de l'horizon de l'alliance et qui reproduisent plus loin le même système et l'ouvrent vers d'autres routes⁵.

La vision de la propriété mélanésienne évoquée ici par J. Bonnemaison s'inscrit dans une pensée relativement culturaliste de la géographie culturelle, et tend à réifier la « propriété collective » des sociétés du Pacifique comme une image d'Épinal et une alternative aux tendances à l'individualisme libéral des sociétés dites « occidentales⁶ ». Si la propriété mélanésienne postcoloniale est autrement plus complexe⁷, la dimension sociale des relations entre lieux et chemins que pointait le géographe rend bien compte de systèmes spatiaux qui perdurent au XXI^e siècle bien que leurs modalités aient été très largement transformées par les contextes politiques et économiques coloniaux et postcoloniaux.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, la conversion au christianisme qui s'accompagne de possibilités d'éducation dans les centres chrétiens et l'ampleur

5 *Ibid.*, p. 316.

6 Wittersheim, Éric : *Après l'indépendance : le Vanuatu, une démocratie dans le Pacifique*, Paris, Aux lieux d'être, 2006.

7 Van Trease, Howard : *The Politics of Land in Vanuatu. From colony to independence*, Suva, Institute of Pacific Studies of the University of South Pacific, 1987 ; voir aussi pour les propriétés sur les objets et la musique, Geismar, Haidy : « Copyright in context : Carvings, carvers, and commodities in Vanuatu », *American Ethnologist*, 32(3), 2005, p. 437-459 ; Leach, James et Stern, Monika : « The Value of Music in Melanesia : Creation, Circulation, and Transmission Under Changing Economic and Intellectual Property Conditions », in *The Oxford Handbook of Economic Ethnomusicology* éd. par Anna Morcom et Timothy D. Taylor, Oxford, Oxford University Press, 2020, en ligne : <https://oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190859633.001.0001/oxfordhb-9780190859633-e-33>.

des mobilités de travail, souvent contraintes⁸, sur les plantations de l'archipel ou celles du Queensland, de Fidji ou de Nouvelle-Calédonie, vinrent transformer les réseaux socio-spatiaux existants. Les rapports entre lieux et routes furent pluralisés dans ces réseaux colonisés en impliquant des centres urbains et ruraux, des bateaux recruteurs, des missionnaires et des migrations dites « circulaires⁹ ». En outre, l'anthropologue Margaret Jolly note aussi que cette période « [introduisit] de nouvelles notions de domination masculine, fondées sur la domestication des femmes et leur marginalisation dans les nouveaux domaines publics de l'Église et de l'État¹⁰ ». Des mobilités différenciées se développèrent pour les hommes et les femmes, et ces dernières furent désormais plus fermement attachées aux maisons et aux lieux de résidence, alors même que dans certaines îles, comme à Mere Lava, leurs mouvements avaient été à l'origine de la fondation d'un certain nombre d'espaces et de relations aux territoires extérieurs à celles-ci. Si cela se nuance par la suite avec le développement de mobilités de travail féminines et la fixation de nombre de familles dans des zones urbaines ou dans d'autres îles que leurs îles d'origine¹¹, les relations entre déplacements ou circulations d'une part, et ancrages locaux d'autre part, font toujours partie des conceptions spatiales et temporelles

-
- 8 Appelé *blackbirding*, ce phénomène de recrutement assimilé à une véritable traite de la main-d'œuvre insulaire se déploya largement en Mélanésie. Il fut réglementé au Vanuatu à partir de 1868 sans que cela ne fasse totalement disparaître la violence et les injustices commises durant les recrutements, ni les conditions de travail très difficiles sur les plantations. Voir Allen, Michael : « The Establishment of Christianity and cash-cropping in a New Hebridean community », *Journal of Pacific History*, 3(1), 1968, p. 25-46 ; et pour un panorama plus large sur le *blackbirding* dans le Pacifique, voir Shineberg, Dorothy : *The People Trade: Pacific Island Laborers and New Caledonia, 1865-1930*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.
- 9 *Ibid.* Pour le Vanuatu, ces mobilités sont décrites comme des mouvements temporaires d'une durée relativement courte (un mois à un an), souvent le fait d'hommes jeunes (de 15 à 30 ans) qui venaient travailler sur les plantations ou dans la capitale dans l'optique de revenir ensuite dans leurs îles avec les moyens de réaliser un projet précis : construire une maison, acheter un bateau, ouvrir un magasin de proximité, payer le prix de la fiancée, etc. Bonnemaïson, Joël : « Changements dans la vie rurale et mutations migratoires aux Nouvelles-Hébrides », *Cahiers de l'ORSTOM*, 314, p. 259-286, p. 262-263.
- 10 Jolly, Margaret : *Women of the Place : Kastom, colonialism and gender in Vanuatu*, Philadelphia, Harwood Academic Publishers, 1994, p. 11. Ma traduction de l'anglais.
- 11 Petrou, Kirstie : *If Everyone Returned, the Island Would Sink : Urbanisation and Migration in Vanuatu*, New York, Berghahn Books, 2020.

structurantes dans les sociétés ni-Vanuatu¹² contemporaines. Aujourd'hui, elles sont notamment comprises dans le cadre d'accords bilatéraux signés par le Vanuatu avec l'Australie et la Nouvelle-Zélande, qui facilitent l'emploi saisonnier des Ni-Vanuatu dans des entreprises horticoles et viticoles de ces deux pays¹³. Les salaires reçus par les travailleurs sont réinvestis dans l'archipel, en particulier dans la construction des maisons, souvent en matériaux semi-permanents tels que le béton et les tôles galvanisées¹⁴. Ces constructions tissent alors ensemble les récits des expériences de déplacement et ceux de la construction des localités, entendues au sens spatial comme social, dans des narrations qui sont désignées par le terme générique d'histri, histoire, en bislama. Celles-ci sont énoncées en fonction des perspectives futures qu'ont les habitants par rapport à leurs rythmes de présence et d'absence dans les maisons construites, et plus largement dans la communauté socio-politique de leur village et de leur île¹⁵. Les « routes » continuent donc de désigner à la fois les chemins physiques empruntés par les personnes et ceux des relations sociales, lesquels s'étendent parfois aujourd'hui sur plusieurs pays. En ce sens, les liens entre architecture et chemins forment des réseaux de narrations à la fois matériels et immatériels, fixes et en mouvement, qui sont constitutifs des personnes et des collectifs.

Raconter les maisons et les chemins : histoire, récits et propriétés

Faites d'éléments agrégés, les maisons et constructions coutumières du Pacifique Sud ont depuis longtemps été reconnues comme ayant des qualités spécifiques d'assemblages, matérialisant en particulier les agency collectives de leurs

12 Depuis l'indépendance du pays, en 1980, les habitant*e*s du Vanuatu se nomment eux et elles-mêmes Ni-Vanuatu, un terme qui est invariant.

13 Voir notamment Bailey, Rochelle : *Working the Vines : Seasonal Migration, Money and Development in New Zealand and Ambrym, Vanuatu*, Thèse de doctorat, Chicago, département d'anthropologie et d'archéologie, Université de Chicago, 2014.

14 Smith, Rachel : *The Goal of the Good House : Seasonal Work and Seeking a Good Life in Lamén and Lamén Bay, Epi, Vanuatu*, Thèse de doctorat, Manchester, Département d'anthropologie sociale, Université de Manchester, 2016.

15 Durand, Marie : « Concrete time: Material Temporalities and Contemporary Mobilities in the Vernacular Architecture of Northern Vanuatu, Melanesia », *Fabrication*, 30(1), p. 92–109.

constructeurs¹⁶. Leurs relations à la production des histoires individuelles et familiales sont associées à cette caractéristique. Ainsi Alfred Gell notait-il dans le cas des maisons de réunion Maories d'Aotearoa/Nouvelle-Zélande :

Les maisons sont des artefacts complexes, constitués de nombreuses pièces distinctes et standardisées ; ce sont donc des entités organisées ou « organiques », à la différence, par exemple d'un bol ou d'une lance, aussi merveilleusement ouvragés soient-ils. Leur plan organique et leurs capacités d'être démontées et réassemblées, remodelées, redécorées leur permettent d'objectiver la continuité organique des processus historiques¹⁷.

Avéré également pour le Vanuatu et pour les constructions contemporaines en matériaux importés, ce lien entre l'architecture et les trajectoires des personnes et des collectifs dans le temps est également à intégrer dans des réseaux environnementaux plus vastes. John Taylor remarque pour l'île de Pentecôte dans le nord de l'archipel que « les maisons font partie d'un corpus d'objets cultivés et fabriqués qui donnent forme aux interprétations [...] du passé et du présent. À travers ces objets, les liens qui unissent les gens entre eux, avec leurs ancêtres et avec leur terre sont matérialisés et cristallisés¹⁸ ».

La transmission des droits de propriété sur des éléments cultivés et construits est ainsi un moment crucial de renégociation de ces liens et surtout d'ouverture vers des possibilités d'actions futures pour ceux et celles qui les obtiennent. Sur ce plan, les actions rituelles associées aux funérailles restent des événements centraux qui reconfigurent les chemins sociaux. Sur l'île de Mere Lava, également au nord de l'archipel du Vanuatu, le principal rituel funéraire a lieu le 10ème ou le 15ème jour après le décès, et voit les enfants du défunt offrir des ignames, des morceaux de porc ainsi qu'une somme d'argent aux frères et sœurs réels et classificatoires de ce dernier. Ils s'assurent par ce biais que « la porte de la maison-cuisine reste

16 Voir par exemple Forge, Anthony : « Art and Environment in the Sepik », in *Style and Meaning. Essays on the Anthropology of Art* éd. par Alison Clark et Nicholas Thomas, Leiden, Sidestone Press, 2017 [1966], p. 51-70 ; Boulay, Roger : *La maison Kanak*, Marseille, Parenthèses, ADCK, ORSTOM, 1990 ; Gell, Alfred : *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

17 *Ibid.*, p. 252. Ma traduction de l'anglais.

18 Taylor, John : *The other side : Ways of Being and Place in Vanuatu*, Honolulu, University of Hawai'i Centre for Pacific Studies, University of Hawai'i Press, 2008, p. 171. Ma traduction de l'anglais.

ouverte », c'est-à-dire qu'ils garantissent, pour eux et leur descendance, les droits sur un ensemble constitué par les lieux du défunt, entendus au sens large : les jardins, les constructions, les arbres plantés et les ravines non-cultivées d'où proviennent un certain nombre des matériaux de construction végétaux. Par extension, cette métaphore architecturale implique aussi la volonté de poursuivre et d'étendre le réseau social de ses ancêtres par la promesse de la continuité de la commensalité avec les membres de la famille. À la performativité de ce geste rituel s'ajoute celle des discours faits à cette occasion. Ils comportent souvent une partie qui examine plus particulièrement les réalisations matérielles du défunt et ses « routes » sociales. Désignées par le terme *ne-mekli*, « manières d'être », ces paroles énumèrent généralement des mouvements dans l'espace : ceux relatifs aux maisons que le défunt a construites dans différents hameaux, à ses voyages et alliances sociales, ainsi qu'à la provenance sociale et spatiale des habiletés techniques pour lesquelles il était connu. Les réalisations matérielles elles-mêmes sont appelées *na-magli* et s'expliquent comme suit : « (...) c'est quand quelqu'un est mort (...), c'est son chemin, sa trace (comme ses maisons, ses jardins, ou les objets qu'il a fabriqués)¹⁹ ».

Les droits d'usage des ressources et de propriété sont ainsi transmis par le biais de ces narrations, faites par les enfants du défunt devant de larges audiences rassemblées dans le hameau de ce dernier. En l'absence de cadastre ou de traces écrites de ces transmissions, les personnes présentes sont les témoins nécessaires de la coutume. La précision et la capacité à citer justement les noms des lieux traversés légitiment les récits et les droits acquis lors du rituel. L'importance de la présence validatrice des témoins, aujourd'hui équipés d'appareils photos et de téléphones pour enregistrer les discours, est telle qu'il arrive que le rituel soit fait avant même le décès de la personne concernée. Ainsi, en 2011, ai-je été conviée dans un hameau de Mere Lava en qualité de photographe pour garder la trace d'un rituel de funérailles pour une femme âgée, qui, bien que malade, a assisté elle-même à la cérémonie et aux discours faits par son fils. Ce dernier tenait à faire le rituel à ce moment de l'année car l'ensemble de la fratrie de sa mère, de nombreux membres de sa famille étendue et des voisins, résidant et travaillant habituellement dans les centres urbains du pays, étaient revenus dans l'île pour fêter Noël et pouvaient être présents pour témoigner de la transmission.

Les chemins et traces matérielles du défunt, qui sont rappelés par les récits énoncés lors des funérailles, comportent aussi une dimension mémorielle incarnée

19 Philip G., Mere Lava, 11/03/2016.

pour les descendants. Pendant un certain temps, les proches de la personne décédée s'interdisent les chemins empruntés et les lieux fréquentés en commun, de même qu'ils portent le deuil en s'abstenant temporairement de manger des nourritures qu'ils associent particulièrement au défunt. Les maisons notamment peuvent être abandonnées pour un temps ou plus définitivement. En janvier 2011, j'accompagnais par exemple celui qui allait devenir mon père adoptif et ses enfants pour retourner pour la première fois de l'autre côté du village, dans son hameau, où il n'était pas revenu depuis le décès de sa femme l'année précédente. La marche lente menant à sa maison fût jalonnée par des arrêts nombreux pour offrir de petites sommes d'argent à tous les parents habitant le long du chemin. Une fois arrivés, après que les membres de la famille qui n'étaient pas encore revenus ont pleuré en touchant d'abord des éléments du lieu – les arbres, et bords en pierre délimitant les espaces entre autres – puis les maisons elles-mêmes, une nouvelle coutume fut faite par Philip avec une petite somme d'argent donnée au frère de la défunte, présent lui aussi. Après ces échanges, le lieu fut jugé ré-ouvert. Le lendemain, il put être nettoyé : le chemin montant au hameau fut réarrangé, balayé et les quelques pierres éboulées refixées, les intérieurs des maisons furent dépoussiérés et les nombreuses herbes hautes qui avaient poussé devant celles-ci furent retirées, pour que la réinstallation soit possible.

Chemins et maisons sont donc associés à Mere Lava sur le plan métaphorique pour décrire les trajectoires du social. Ils sont utilisés comme des éléments de légitimation dans le cadre de la transmission des droits sur les terres lors des funérailles, mais ils sont aussi des environnements chargés de savoir et de relations, physiquement incorporés par le biais des déplacements et de la vie quotidienne, faisant écho à des problématiques de construction des personnes amplement travaillées pour des régions comme la Mélanésie²⁰.

20 E.g. Strathern, Marilyn : *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press, 1988 ; Bonnemère, Pascale : *Agir pour un autre. La construction de la personne masculine en Papouasie Nouvelle-Guinée*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015 ; Hess, Sabine : 2006. « Strathern's Melanesian 'dividual' and the Christian 'individual' : A perspective from Vanua Lava, Vanuatu », *Oceania*, 76, 2006, p. 285–296.

Marcher avec les récits : incorporation des environnements habités

Comme l'évoque l'exemple donné ci-dessus, l'enchevêtrement des infrastructures bâties et des corps humains dans un écosystème dynamique se traduit par une grande perméabilité entre ces corps et les environnements qu'ils traversent au cours des circulations quotidiennes. L'anthropologue Tim Ingold analyse l'aspect étroitement sensoriel de l'expérience de la marche. Pour lui marcher est d'abord éprouver les éléments :

Les conditions atmosphériques ne sont pas tant ce que nous percevons que ce dans quoi nous le percevons. Nous voyons dans la lumière du soleil dont les nuances et les couleurs révèlent davantage la composition et les textures de la surface du sol que les formes des objets, nous entendons ces textures sous la pluie grâce aux sons des gouttes tombant sur divers matériaux, et nous touchons et sentons dans le vent vif qui, en perçant le corps, l'ouvre et aiguise ses réponses haptiques et olfactives²¹.

Cette analyse, faite sans référence au contexte ethnographique qui nous intéresse ici, résonne pourtant très étroitement avec les épistémologies locales concernant les effets des éléments atmosphériques sur les corps à Mere Lava. Sur les sentiers ou dans les jardins, les vents sont, en particulier, susceptibles d'affecter les personnes. Chargés des « odeurs » (*no-bon*) des entités humaines et non-humaines qui arpentent les différents espaces de l'île, ils pénètrent le corps et rendent parfois malade ceux et celles qui se trouveraient être un peu plus fragiles ou n'auraient pas respecté les manières appropriées de se comporter. Ainsi est-il possible d'être diagnostiqué, comme je le fus sur le terrain, d'un « mauvais vent » (*ne-liang nu-siet*) pour avoir croisé un sentier des esprits, c'est-à-dire traversé au mauvais moment et sans les connaissances nécessaires une ravine par laquelle ces derniers descendent les pentes du volcan pour aller à la mer. Le territoire de l'île est ainsi parcouru de ces chemins ou zones plus particulièrement empruntés ou habités par les esprits et auxquels des prescriptions de comportement s'imposent.

Les récits sont dans ce cas des ressources ambivalentes : les ignorer fait du marcheur un étranger à ces lieux et, à ce titre, quelqu'un qui ne peut être

21 Ingold, Tim : « Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16, 2010, p. 121–139, p. 131.

affecté par ces présences non-humaines, même s'il les croise, parce qu'il ne « croit » pas, au sens où il n'a pas (encore) incorporé ces savoirs. À l'inverse, les maîtriser complètement va de pair avec le risque d'être transformé par ces présences, éventuellement rendu malade, mais aussi avec les capacités d'agir et de se comporter de manière appropriée pour éviter ces aléas. Dans mon cas, l'incident est intervenu lors de mon deuxième séjour de terrain sur l'île, alors que je commençais justement à avoir intégré un certain nombre des savoirs relatifs aux relations socio-spatiales et à *l'histri* de la famille qui m'accueillait : suffisamment, donc, pour être affectée, mais ne possédant néanmoins pas le savoir qui m'aurait permis de ne pas plaisanter avec ma belle-sœur adoptive en traversant la ravine concernée en revenant d'un jardin. Sur ce point les maisons sont des endroits de sécurité où les relations humaines et non humaines ont temporairement été fixées, stabilisées par le biais des coutumes qui sont faites autour de la construction de la maison. Le soin proposé face à mon « mauvais vent » consista à me mettre dans la maison-cuisine du hameau, dont la porte fut soigneusement fermée, pour me donner un traitement à base de plantes odoriférantes et d'eau de mer. Dans ce cas, non seulement le traitement lui-même destiné au soin et faisant intervenir des substances actives, mais aussi les relations sociales mises en œuvre dans le cadre performatif de celui-ci furent efficaces. Je fais ici l'hypothèse que l'action-même d'accepter d'être soignée de cette manière a produit et acté une forme d'incorporation des savoirs et des relations en jeu selon une logique de « reconfiguration relationnelle²² » attestant de ma porosité ou de ma perméabilité corporelle²³ aux espaces habités de la famille.

Les récits tels que celui évoqué dans la vignette ethnographique ouvrant cet article sont ainsi des savoirs incorporés sur les lieux qui participent de la consubstantialité de ceux-ci et des personnes qui les habitent. En ce sens, l'acte de narration lui-même est une action chargée de sens, puisqu'elle transforme les personnes en leur transmettant ces savoirs. La prise de parole en public lors des cérémonies comme les funérailles pour raconter ces histoires institue donc de manière officielle la personne comme propriétaire des lieux dont les noms sont évoqués. Parallèlement, ce sont les mouvements quotidiens et la marche dans ces

22 Bonnemère, Pascale : *Agir pour un autre. La construction de la personne masculine en Papouasie-Nouvelle-Guinée*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 215.

23 Smith, Karl : « From dividual and individual selves to porous subjects », *TAJA*, 23, 2021, p. 50-64.

lieux, accompagnés des histoires les concernant, qui produisent les gens en tant qu'« hommes-lieux », pour reprendre les termes de J. Bonnemaïson²⁴.

La marche permet ici de fixer les narrations dans des formes de continuités spatio-temporelles qui organiseront ensuite les discours généalogiques sur les déplacements des lignages. Comme me l'expliquait mon oncle maternel adoptif à propos des droits de propriété sur les nangailles (*Canarium Indicum*)²⁵ lors d'une discussion d'après dîner :

les droits sur les nangailles se transmettent de père ou de mère aux enfants de la famille, tu peux retracer les routes des ancêtres en suivant où se trouvent les arbres, même avec les droits sur un arbre qui est situé sur la terre, d'un autre, ça veut dire qu'à un moment un ancêtre l'a planté là, il y a eu un lien avec le propriétaire, celui qui a le titre de la terre, toi tu n'as que les droits sur l'arbre mais les deux [ancêtres] se sont croisés²⁶.

Conclusion

La marche et le déplacement dans leurs dimensions narratives et corporelles sont un pendant de la construction des maisons : toutes fixent des droits de propriété et dans le même mouvement constituent les personnes et des collectifs incluant les ancêtres et leurs trajectoires sociales et spatiales. De nos jours, il arrive aux personnes qui se trouvent à la tête des lignages, notamment aux plus âgées, de fustiger les déplacements à l'étranger et les aspirations à la vie urbaine des jeunes (et moins jeunes) générations parce qu'elles quittent l'île et n'entretiennent plus que des liens épisodiques aux territoires de celle-ci et aux chemins locaux. Ceux et celles qui sont partis, pourtant, tracent des routes qui étendent dans l'espace les trajectoires des lignages, même si les corporéités de ces chemins sont largement transformées. Les personnes font notamment appel aux infrastructures de communication globalisées pour maintenir des liens avec des familles multi-

24 Bonnemaïson, Joël : « Lieux et routes en Mélanésie », in *Le transfert d'échelle* éd. par Christian Mullon, Paris, ORSTOM, 1991, p. 316.

25 Ce type de droits fonctionne pour tous les arbres fruitiers et globalement l'ensemble des plantes cultivées : celui ou celle qui les plante possède les droits d'usage des fruits ou des tubercules et légumes produits, quelle que soit la propriété du terrain lui-même sur lequel ils sont plantés.

26 Leo S., Espiritu Santo, 6/12/2010.

situées par le biais de nombreuses photographies postées sur les réseaux sociaux et d'appels téléphoniques vidéo montrant les lieux où ils et elles se trouvent. Ils produisent ainsi par ces réseaux de nouveaux chemins et de nouveaux territoires habités, liant le matériel et l'immatériel.

‘Spatial Form’, ‘Purposive Intention’ and Movement in Space

A critical examination of Paul Frankl’s conception of architecture

Oliver Sack

Abstract

This contribution deals with the subject of ‘movement in and through architecture’ by approaching movement, in this sense, through its relationship to the immediate experience of architecture, focusing on the perception of the built form and space and associated socio-spatial and use-related meanings.

*This specific approach to movement takes place via a critical examination of art-historian Paul Frankl’s conception of architecture, as found in his study *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Principles of Architectural History), published in 1914. In this conception, Frankl directly links the perception of architectural space to the perception of a building’s use-related purpose, and integrating the phenomenon of movement.*

For this reason this conception is used as a point of departure to propose a different conception of the perception-related connection between architectural space and purpose and the role of movement within. It is a conception that clearly differs from Frankl’s argumentation, as it includes a more extended understanding of a building’s use-related purpose, of architectural space and its perception, as well as a correspondingly different way of relating it to one another, thereby just as integrating the phenomenon of movement.

Introduction

This contribution deals with the subject of ‘movement in and through architecture’ by approaching movement, in this sense, through its relationship to the immediate experience of architecture, focusing on the perception of the built form and space. Here, built form and space are understood as shaping together a configuration of physically defined spaces, both of interior and exterior character, related to one another and the general space of nature – thus as forming a configuration of various kinds of physically created spaces and spatial relations. However, such a configuration is also understood to include and objectify, and therefore to

express, certain social or rather socio-spatial meanings: appropriating a particular place in space and creating socio-spatial proximity and distance. Concerning the immediate experience of a given architecture with its specific built forms and spaces, I correspondingly focus on the perception of such socio-spatial and use-related meanings. As a part of dealing with movement in this particular way, movement is also addressed as an immanent component of architectural space itself.

This specific approach to movement as an immanent part of the experience of architecture takes place via a critical examination of art-historian Paul Frankl’s (1878–1962) conception of architecture, as found in his study *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* (Principles of Architectural History), published in 1914.¹ In this conception, the perception of a building’s use-related purpose – in his own words, a building’s *Zweckgesinnung* (purposive intention) – is regarded as an essential constituent of architecture. Here, Frankl directly links the perception of this constituent to the perception of the associated interior space, the *Raumform* (spatial form), as he refers to it. Interestingly, this specific linking of use-related purpose, perception and interior space also integrates the phenomenon of movement, both in terms of human movement in and through that space, as well as an immanent part of the space, the *Raumform* itself.²

It is for this reason that I use this conception (the implied concepts of movement, use-related purpose, perception and architectural space) as a point of departure to propose a different conception of the perception-related connection between architectural space and purpose and the role of movement within. It is a conception that clearly differs from Frankl’s argumentation, as it includes a more extended understanding of a building’s use-related purpose, of architectural space and its perception, as well as a correspondingly different way of relating it to one another and thereby integrating the phenomenon of movement. At the same time, however, in my conception, the use-related purposiveness of architectural design is equally regarded as a central constituent of architecture and its aesthetics, just as the formation of space and the perception of both. Therefore, my conception could also be understood as a critical continued development of Frankl’s argument. In particular, I regard the fundamental link he establishes between purpose, built

1 Frankl, Paul: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*. Berlin 1914.

2 This direct linking of space, purpose and perception indeed distinguishes Frankl from all other contemporary historians and theoreticians of his time, who also addressed the subject of architectural space like August Schmarsow, Herman Sörgel and Leo Adler.

space and perception as a significant contribution to a better understanding of architecture and its specific kind of aesthetics.³

Four fundamental elements of architecture

Frankl's conception of architecture – as set out in *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst* – comprises a set of four fundamental elements, on the basis of which he analyses the development of European building styles from the 15th–18th centuries, and whose findings, in turn, have to prove this conception.

First, there is the previously mentioned *Raumform* (spatial form) that stands for a building's interior hollow space: for the defined spatial continuum, which is limited and shaped by the building's material form and that we perceive in an immediate way as soon as we enter a building and reside within and walk through it. Furthermore, Frankl distinguishes between different kinds of spatial forms, or rather their formation, and illustrates this on the basis of the presented historical analysis. Next to its geometrical shape, he regards two principle kinds of spatial composition (how sub-spaces are arranged into one continuous spatial form) as essentially significant in this regard: that of *Raumaddition* (spatial addition) and that of *Raumdivision* (spatial division). These are conceived to be, as a means of spatial design, opposed to each other, since the first supports the spatial independence of the various sub-spaces, while the latter, in turn, enables their integration into the spatial form as a whole. As part of the associated historical analysis, he exemplifies this differentiation in spatial composition as two phases, with two opposed kinds of space formation, in the development of ecclesiastical architecture from the Italian Renaissance until the European Baroque. Here, the

3 With this intention, I refer to his study in a rather selective way, which means that I concentrate on the conceptual part of this, first and foremost, historical research. As far as dealing with the historical parts, this is exclusively done in order to exemplify this conception, or rather specific aspects of it. Even though Frankl's study has since its first publication been widely considered as a significant contribution both in historical and theoretical terms, as well as in terms of their methodological combination, an comparable examination of Frankl's work – also focusing on its conceptual basis – does not exist to this day. Concerning the discussion of Frankl's study see, for example: Cepl, Jasper: Nachwort. In: Frankl, Paul: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*. Berlin 1999, p. 188–196. Ackerman, James S.: Foreword. In: Frankl, Paul. *Principles of Architectural History*, Cambridge (Mass) 1968, vi–xi.

kind of space formation of the first phase (1420–1550) is, according to Frankl, characterised by the presence of the principle of spatial addition, as the one of the following second phases (1150–1700) is determined by the opposite.⁴

Second, there is the *Körperform* (corporeal form) of a given building, the form by which the given spatial form is generated: a building’s physical, more or less massive shape, comprising floors, walls, columns, roof etc. and the associated openings. As a whole, Frankl conceives of the corporeal form as a building’s *tektonische Schale* (tectonic shell), as he names it; a shell, which composition likewise includes a principle design-related opposition. Different to the two (opposed) kinds of principles of spatial composition, it is the construction-related opposition between the *Ausstrahlung eigener Kräfte* (radiance of inherent forces) and the *Durchlaß fremder Kräfte* (channeling of external forces),⁵ which means, between the expression of the aspect of bearing and that of being borne, for instance, by a column on the one hand and a beam on the other. Applied to the two mentioned phases in the development of ecclesiastical architecture, Frankl identifies the first kind of tectonic expression with the composition of corporeal form characteristic for the first phase, and the second kind with the second phase.

The third element, the *Bildform* (visible form), stands for the building in the ‘form’ of its visual perception, meaning the three-dimensional imagination that we produce as beholders of a building on the basis of separated images that we produce by our visual perception and by moving through or around a building. Here, Frankl points out that all these images are synthesised into one single three-dimensional imagination of the building as a whole:

To see architecture means to draw together into a single mental image the series of three-dimensionally interpreted images that are presented to us as we walk through interior spaces and round their exterior shell. When I speak of the *architectural image*, I mean this *one mental image*.⁶

Concerning the corresponding opposition between two kinds of visual forms, Frankl argues in favour of the opposition between an *einbildige* (composed of one image) and *vielbildige* (composed of many images) *Bildform* (visible form) thus visual imagination. In addition, again, as the first mentioned historical

4 Cf. Frankl 1914 (cf. note 1), p. 71.

5 Ibid., p. 125.

6 Ibid., p. 125–126, quoted from Frankl 1968 (cf. note 3), p. 117.

phase is characterised by the first kind of generated imagination, the second is characterised by the second kind.

As a fourth and final element of architecture, there is the, similarly aforementioned *Zweckgesinnung* (purposive intention); the *intended* use-related purpose for which a building is built, and which Frankl defines as follows:

When I speak of purpose in architecture, I mean that architecture preforms the fixed arena for actions of specific duration, that it provides the path for a definite sequence of events.⁷

Next to the direct linking between use-related purpose and built space that follows from this definition, and which will be discussed in the following section, the element of purposive intention also knows its own opposition. It is the opposition between approaching the spatial organisation of use, or rather use-related activity, from two different *Persönlichkeitsauffassungen* (views of personality): that of personal freedom, or autonomy, and that of the bond of the individual to a superordinate whole. With this perspective on a building's use-related purpose, Frankl links the concept of use in architecture with an underlying socio-cultural concept of man; in terms of ecclesiastical architecture additionally with the concept of one God. Corresponding to the other three elements, Frankl argues that the first phase in the development of ecclesiastical architecture from the Italian Renaissance until European Baroque is dominated by the notion of 'free personality', while the second rather shows the perspective of 'bounded personality'.

If we now consider the four kinds of opposition together, we see a particular congruence. On the one hand, there is an emphasis on the individual, the single part(s); on the other hand, there is an emphasis on the contiguous whole. It is in this way, that Frankl's conception of architecture addresses the composition of built form and space as well as their perception and use-related purpose as forming the fundamental basis of architecture. Here, he regards all four elements as "necessary part of a complete architectural experience,"⁸ thus of fundamental significance to architectural aesthetics. At the same time, however, and illustrating his first and foremost artistic and object-oriented concept of aesthetics, for him, the aesthetic value of any building is rather determined by additional attributes, such as specific proportions and rhythms realised in the respective composition,

7 Ibid., p. 143, quoted from *ibid.*, p. 131.

8 Ibid., p. 15.

as well as specific ways of the associated materialisation, colouring or lighting of built form and space, and which classification he did not regard as the task of the historian.

Frankl’s way of relating purposive intention, spatial form and perception

Next to this general significance for architectural composition and aesthetics that Frankl assigns all elements, his conception is also characterised by a specific order within which one element, the purposive intention, takes a central position and gets, in turn, directly linked to the element of spatial form: “I am solely referring to the purpose of the spatial form [...] I am discussing it [...] insofar as purpose is the essence of architecture, architecture is its material manifestation.”⁹

This close linking of use-related purpose and built space is also expressed in the continuation of the quote above on his definition of the term purpose:

Just as these (events) have their logical development, so the sequence of spaces [...] The clearly prescribed circulation, which leads us through the different spaces in an opera house, through the vestibule to the ticket office, or through the corridors and up to the cloakroom, presumes a definitely ordered activity, and the spatial form is completely dependent upon the particular type of activity.¹⁰

According to Frankl, it is via the (visual) perception of the interior space that this intention becomes aesthetically effective. In this sense, he writes:

The moulded space is the theatre for certain human activities, and these are the focus of our perception. Once we reinterpreted the optical image into a conception of space enclosed by mass, we read its purpose from the spatial form. We thus grasp its spiritual import, its content, its meaning.¹¹

Furthermore, Frankl points out that this perception of a building’s intended use-related purpose takes place in close connection with the perception of the

9 Ibid., p. 144, quoted from Frankl 1968, p. 132.

10 Ibid., p. 143, quoted from *ibid.*, p. 132–133

11 Ibid., p. 15.

given interior design, in particular the furnishing of the corresponding spaces. Without that, any room “has the same plundered, lifeless effect.”¹² Thus, for Frankl, a building’s purposive intention is objectified, as it were, in the synthesis of spatial form and its furnishing and is perceived in this combination.

Thus far, Frankl’s conception on the basis of which he claimed to more closely define the development of style in architectural history, and which indeed marks a significant step in the development of a modern functional approach to architecture at the beginning of the 20th century, such as several years later Adolf Behne’s book: *Der moderne Zweckbau* (The Modern Functional Building).¹³ However, what makes just his conception so interesting as a point of departure for my argument is that, first, he regards a building’s use-related purpose as a central aesthetic content of architecture. Second, he conceives of this content becoming artistically expressed in and perceived through a building’s spatial form and configuration. Third, this specific linking of use-related purpose, perception and architectural space also integrates the phenomenon of movement, both in terms of human movement in and through architecture, as well as an immanent part of the spatial form itself. But how does this happen?

Frankl’s reference to the aspect of movement

Concerning human movement in and through architectural space, on the one hand, we find the reference to this movement addressed in his concept of visible form. Here, movement is not discussed as a particular mode of (sensuous) perception, but is implicitly present in the way that the visual imagination of a given building is described as constituted by the many separated images one produces over a certain period of time while moving within and around the respective building. It is the visual impression, the image that stands in the foreground, not the perception itself. In a similar implicit way, we see the aspect of human movement in and through architectural space addressed in his concept of purpose as an integral element of the use-related actions that are necessarily performed within a certain period of time one resides in a building and moves around. In the quote “When I speak of purpose in architecture, I mean that architecture preforms the fixed arena for

12 Ibid., p. 143, quoted from Frankl 1968, p. 132.

13 Behne, Adolf: *Der moderne Zweckbau*. Berlin / Frankfurt 1964. Original Publication: Munich 1926.

actions of specific duration, that it provides the path for a definite sequence of events,”¹⁴ this use-related concept of movement is clearly discernible.

In the discussion of spatial form, however, the concept of movement appears in an explicit way, namely as an immanent part, or rather a result of, its kind of composition. Here, for Frankl, the presence of movement results from the way, in which the different sub-spaces of a given spatial form are dimensioned and arranged. In this regard, the two fundamental principles of spatial addition and spatial division are associated with two different networks of movement. These networks are composed on the basis of spatial middle points and horizontal, vertical and diagonal middle lines in-between, and which:

in a schematic but concentrated way, indicate the prevailing movement. [...] When the space is composed by addition, this network of movement disintegrates into isolated static points strung along the connecting, quite, intermediary axes, and on the other hand, when the space is composed by subdivision, it becomes the arterial system of a continuous flow.¹⁵

Although these three references to movement are present, they are neither discussed in detail nor explicitly linked to one another. Nevertheless, it should be evident that, for Frankl, the visual imagination of a building as a whole implies the perception of an associated network of spatial movement. Furthermore, this spatially designed movement is also conceived of being part of the relation between purposive intention, spatial form and the visual perception of both. The same applies to use-related movement; because, for Frankl, in visually perceiving a given spatial form, we would automatically link that network of middle points and middle lines with the conceived activity that apparently takes place there. As a part of this, “the centre lines become paths through the space. They direct circulation between places equipped to serve appointed purposes.”¹⁶

As a result, in Frankl’s conception, the notion of a spatially designed movement plays an essential role in the perception of a building’s purposive intention as objectified in the composition of its spatial form. It mediates between purpose and space by integrating the intended use-related movement in space into the perception of spatial form. Here, as Frankl points out:

14 Frankl 1914 (cf. note 1), p. 143, quoted from Frankl 1968, p. 131.

15 Ibid., p. 141, quoted from *ibid.*, p. 131.

16 Ibid., p. 141, quoted from *ibid.*, p. 131.

The movement infused into a space has a double effect: insofar as it stems from the contrast of addition and division [i.e. it is completely compositionally determined, OS] it applies to intuition; insofar as it derives from purpose, it applies to intellect. It is apparent, therefore, that the effective lines of movement are not exactly the same. Rather, two different networks appear to lie one above the other, partially covering each other but always standing in a reciprocal relationship to one another.¹⁷

A different understanding of ‘spatial form’, its ‘purposive intention’ and of perception and movement as part of their experience

As mentioned in the introduction, I regard as a significant contribution to a better understanding of architecture and its specific kind of aesthetics Frankl’s way of linking built space, use-related purpose and perception. Here, I particularly consider the notion of ‘purposive intention’ in its direct connection to the realm of space formation as still being an important insight. At the same time, this concept includes a limited understanding of architectural space and the use-related purpose of its formation, as well as his concept of, or rather reference to, perception is rather limited.

At the same time, it should be clear that this criticism is formulated from a present-day perspective and with the intention of a critical continued development of Frankl’s argument.

In this sense, my own, now following, argument on the subject of movement in and through architecture (in its relation to the immediate experience of built form and space) takes Frankl’s specific linking of ‘spatial form’ and ‘purposive intention’ as a point of departure, as it also proceeds from a criticism of both concepts and his understanding of, or rather reference to, the realm of human perception.

17 Ibid., p. 142-143, quoted from *ibid.*, p. 132.

The socio-spatial meaning of space formation and its objectivation in built form and space

Starting with this criticism, the first aspect I wish to point out is that in his concept of spatial form, Frankl exclusively refers to a building’s interior space in terms of the arrangement of volumes of hollow space; already expressed by the term spatial form. He did so in line with the contemporary aesthetic discourse on space and form in architecture as it developed among art historians and theoreticians of architectural aesthetics at the beginning of the 20th century, which was characterised by discussing space and form as two separate realms of architectural aesthetics.¹⁸

As an immanent part of this approach, Frankl’s differentiation of various kinds of spatial geometries and compositions – according to the two poles of spatial addition and division of spaces – does not include the moment of the material enclosing of the space itself. Apparently it is regarded as a fundamental precondition that does not require closer consideration. It also does not include the aspects of separating, opening and relating spaces beyond the level of the pure geometrical arrangement of volumes of hollow space next and above each other. As a result, Frankl’s concept of spatial form does not include the inside-out relation of a given interior space with the surrounding exterior. Furthermore, it does not include the corresponding understanding of the corporeal form as not only shaping interior hollow space through its limitations but also shaping the relation to the given spatial surrounding. Thus, it does not include the understanding of the corporeal form as a three-dimensional form *between* interior and exterior or between different qualities of interior or exterior space.

On the basis of this, Frankl does not address in any way the socio-spatial meaning of physically enclosing and separating, of opening and relating defined spaces to create socio-spatial distance and proximity. In addition, he does not discuss the arrangement of volumes of space in this respect. However, just the realisation of this meaning, in connection with enabling and making manifest the use-oriented appropriation of a given place, is directly expressed and perceptible in any configuration of spaces and spatial relations: via the dimensions and shapes of the various spaces and the configuration as a whole, by the quantity

18 Concerning this principle separation cf. Frey, Dagobert, *Wesensbestimmung der Architektur*, in: *Zeitschrift für Architektur und Kunstwissenschaft*, 19 (1924), p. 24–77.

and quality of the space-separating and -connecting elements and the resulting dynamic between the moment of enclosing and that of opening, between that of 'inward' and 'outward' orientations.

In contrast, the immediate use-oriented meaning of a given spatial configuration to provide space for specific activities or events (as in Frankl's example of the opera house)¹⁹ cannot be objectified and expressed in this way. Although socio-spatial and use-related meanings are certainly linked to one another – since, for instance, the intended use determines the kind of spaces and their configuration – an essential difference between the first and the latter is that the concrete activity-related meaning of space formation is objectified in both built form and space merely in an indirect and abstract way. Rather, this meaning is demonstrated by means of the real or imagined activity that takes place within a particular spatial configuration. If we compare the experience of a given space in an unfurnished and furnished condition, this difference becomes evident: As soon as furniture is present, the use-related purpose of the space becomes concrete. Without furniture, it remains much more abstract; even though, in the course of architectural history, specific kinds of use have resulted in the development of certain building types with characteristic kinds of spatial configurations.

Frankl's neglect of this fundamental meaning of the architectural formation of space and its objectivation in built form and space leads to the aforementioned conclusion that without its interior design, and within which furnishing takes a central role, each spatial form would appear 'lifeless' to the beholder. There should be no question that any building generally unfolds its purposive, use-related meanings in connection with a given interior design and associated furnishing and, most intensively, in connection with the actual use-related activity that takes place there – and what also counts for the described socio-spatial meanings.

However, without addressing this particular meaning and its architectural objectivation, a building's purposive intention as objectified in interior design and furnishing remains at least abstract, as it remains placeless since the mediating link between the purpose of a particular space and those in surrounding (exterior) space is missing.

¹⁹ Cf. corresponding quote (note 10).

Corporeal perception and corporeal space

The second aspect, I want to point to, is that Frankl refers to the realm of (sensuous) perception in merely visual terms. As a result, the aspect of corporeal perception is present neither in terms of built space nor form. Yet, just the moment of the immediate corporeal perception of space – be it in a resting or moving state – would be an indispensable element if we wanted to explain how the spatially composed network of movement could be sensuously perceived as such, and how both networks could superimpose one another. Namely, by means of their immediate corporeal perception by physically moving through and acting in space or by the imagination of both. Without this, Frankl’s centre lines and paths, the associated network of motion, remain abstract artistic notions, and rather represent a mental projection into the spatial form with no real connection to one’s own spatial condition.²⁰

The fundamental problem lying at the basis of this – and the associated notion of motion as being fused into space – is that space itself cannot be in motion, but rather allows motion; and what also applies to architectural space. Therefore, unlike the perception of motion in material forms, any perception of motion as an immanent component of architectural space rather represents a projection of the imagined movement of the perceiving subject into that space. Instead, a building’s spatial configuration implies certain spatial *dynamics*: for instance, the dynamic between space and spatial relation, shaped by the interplay of enclosing, opening and arranging spaces and including, in turn, a perceptible and more or less complex dynamic of ‘inward’ and ‘outward’ orientations. This, however, is to be distinguished from the notion of movement as an immanent component of architectural space.

Interestingly, Frankl’s mere visual reference to perception complements his concept of architectural space as a composition of volumes of hollow space and the corresponding reduction of the corporeal form to a space-limiting surface; the moment of the corporeal is addressed in a very indirect way with

20 Concerning this issue, it is very interesting to look at August Schmarsow’s (1853–1936) approach to the human perception of space, within which the moment of corporeal perception in the state of movement plays just an essential role; but to which Frankl does not refer. Cf. Sack, Oliver: *Die Verbindung von Gestaltung Ästhetik und Zweckgebundenheit in August Schmarsow’s Theorie der architektonischen Raumbildung*. In: Jachmann, Julian / Labbé, Mickaël / Lohmann, Petra: *Zweck und Erfindung, Perspektiven aus Architektur und Philosophie*. Siegen 2021, p. 93–98.

regard to the realm of perception and that of architectural space.²¹ However, the corporeal aspect of both plays just an essential role in the perception of the socio-spatial purpose, or purposive intention, as we find it as objectified in a given physically shaped configuration of spaces and spatial relation. It does so as part of understanding the experience of architectural space (the included perception of an architectural configuration of spaces and spatial relations) as being constituted by two dimensions – and with which the actual explanation of my different conception eventually starts.

Two dimensions of experiencing architectural space

First, there is the sensuous perception of any architectural space – be it of interior or exterior character – as a defined spatial surrounding that we may perceive as both the (relative) enclosure of that space as well as the (relative) enclosure of ourselves, our own body; and which we perceive in its spatial dimensions by actively moving through it or by imagining this movement. Here, we perceive the space-shaping form as an integral component of this spatial surrounding and indeed as a continuous, space-limiting surface. The solid, three-dimensional character of the corporeal form disappears, as it were, behind this surface. In terms of interior space, Rudolf Arnheim (1904–2007) explained this phenomenon on the basis of the inside perception of the Hagia Sophia as follows:

The empty volume of space gets perceived as an extension of the human being. The concave forms of the cupolas and round walls look as if they would have received their passive guise from the fact that they have given space to the entering human being taking possession of the building.²²

21 As mentioned before (cf. first section under previous paragraph) Frankl is in line with the contemporary art-scientific discourse of his time. One exception, in this regard, was the architect and architectural theorist Leo Adler, who very well pointed to the identity of architectural space and form (cf. Adler, Leo. 'Theorie der Baukunst als reine und angewandte Wissenschaft'. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 20 (1926), p. 284.)

22 Arnheim, Rudolf: *The Dynamics of Architectural Form*. Los Angeles 1975, p. 103–104.

It is by means of this perception-based reduction of the space-shaping form to a three-dimensional surface that an enclosed space becomes a defined surrounding for us, one that we spatially appropriate by residing in it, moving through it and using it. Already, this first dimension of experiencing architectural space includes the perception of a certain socio-spatial meaning, objectified in the space-enclosing form: the meaning of providing a relative independent area, separated from the spatial surrounding with its own various kinds of appropriation and associated activities. Here, it is particularly the perception of the interior space in its horizontal extension, of the present floor space, that adds to the experience of that space the impression of an interior that can be appropriated and used; even though the height of the space also influences the kind of possible appropriation and use.

Second, however, the same space-shaping form turns to a solid 3-dimensional object for us at the place where it is opened and no longer encloses. Here, an by recognising, for instance, the soffit of a door, or an passage through a wall, this form appears to us in its thickness and thus turns from a space-limiting surface into a solid form between two spatial realms: the interior space where we reside and the exterior (or a different interior space) on the other side. Moreover, we perceive this part of the form as generating a corresponding ‘outward’ orientation. It is here that the inside perception of a building as an enclosed interior and its outside perception as an enclosing form indeed permeate and the building reveals, as it were, its space-shaping identity.

At the same time, a particular socio-spatial meaning is expressed and perceptible: the meaning of creating both distance between interior and exterior and their simultaneous connection, creating proximity between either side: between the relative independent area at the inside with the use-related activity taking place here and the surrounding space with its own various kinds of appropriation and associated activities. The same happens, of course, when we perceive the same opening (and the associated ‘inward’ orientation) while approaching the building from the outside. Comparing in this regard ‘door’ and ‘window’, we see how the kind of opening co-determines the specific character of socio-spatial proximity and distance on the basis of the use-related appropriation it allows.

As a result – and different from Frankl’s argument – by performing the ‘arena’ for certain use-related purposes, any building objectifies a purposive intention that goes beyond the execution of use-related actions: a *socio-spatial* intention that is oriented towards the shaping of a defined (configuration of) space(s) and its appropriation, as it is oriented towards the associated shaping of distance to and proximity with other (configuration of) spaces. This ‘socio-spatial intention’ we

may conceive of being objectified in architectural space as soon as we understand this space as an inseparable unity of spatial and corporeal form. Moreover, the perception of this 'intention' forms an essential constituent of the experience of architectural space. But which role here plays the moment of corporeal movement in and through space?

The resultant significance of corporeal movement

As the experience of architectural space generally implies its perception in a resting and moving state, the same applies to the perception of this socio-spatial intention. In this sense, the above described meaning of the space-enclosing form of providing a relative independent area separated from the spatial surrounding, and with its own kinds of appropriation and associated activities, we may perceive in the state of rest and movement. The described meaning of a door, or passage, however, we particularly perceive by indeed walking through that opening, by overcoming the separation physically – be it from the outside towards the inside, entering the building or leaving it again (Fig. 1). And as we may perceive any

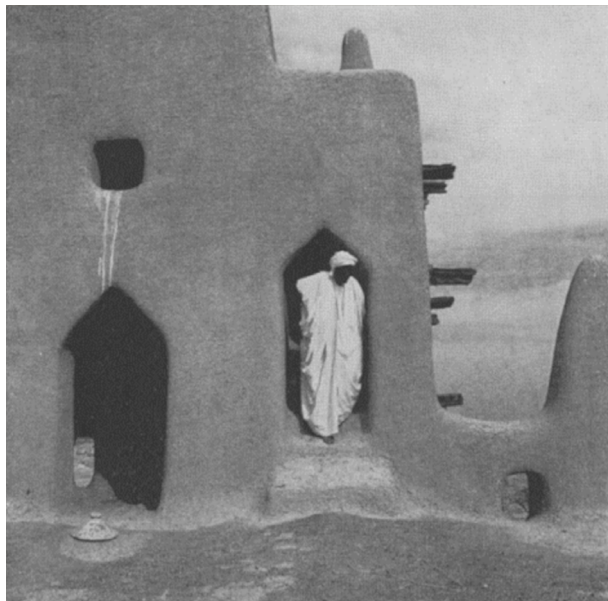


Fig. 1: Great Mosque of Djenné, view of part of the roof construction (Foto: Aldo Van Eyck)

spatial enclosure, we reside in or move through, visually as the enclosure of that space and corporally as the enclosure of ourselves, we perceive any opening in the same synthesis of its visual and corporeal perception: as an space-defining object and a defined spatial realm, as an opening in the given material form and a spatial zone between interior and exterior (or two different interior or exterior spaces). Finally, we also may perceive its socio-spatial meaning in this twofold way. Here, the particular significance of the moment of actively moving in and through space seems to me that the dynamic of inward and outward orientations, of creating proximity and distance, finds its counterpart at the level of aesthetic experience and in direct connection with one’s own socio-spatial, and use-related, intention. It is for this reason, that we may regard these two dimensions of experiencing architectural space and the associated significance of corporeal movement as indispensable constituents of creating a specific architecture-aesthetic experience.

**Des formes et des flux,
et si l'architecture tissait les rythmes de la nature,
du vivant, de l'humain ?**

Xavier Bonnaud

Abstract

It seems that architecture in the West, since its origins, has been divided between, on the one hand, an anchoring in the static, the inert, the quest for the timeless (of which the pyramid is the most accomplished example), and, on the other hand, an openness to the movement of life and the cosmos (which is masterfully illustrated by the site of Stonehenge). Starting from this initial duality, we propose a journey to clarify the relationships between the essentially immobile nature of architectural productions and the movements of living beings and the societies they host. Considering the carrying capacity of human settlement on the planet in the Anthropocene era, it is necessary to evaluate these relationships of settlement, accommodation, revivification, artificialisation, domination and sterilisation that architecture has, over time, established with the moving and the living. Categories of movements and architectural registers will be presented through the conditions of interweaving that are established between forms and flows.

*Hénoch dit : « Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle,
Bâtissons une ville, et nous la fermerons. »
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,
Chassaient les fils d'Enos et les enfants de Seth ;
Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ;
Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles.
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer ;
les campagnes ;
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;
Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer. »
Quand ils eurent fini de clore et de murer,
On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre ;
Et lui restait lugubre et hagard. « Ô mon père !
L'œil a-t-il disparu ? » dit en tremblant Tsilla.
Et Caïn répondit : « Non, il est toujours là. »*

Victor Hugo, *La conscience*, in *La légende des siècles*.

Nous partirons d'un constat aisément vérifiable : tout bouge autour de nous. Le mouvement est à la base du vivant, il en est consubstantiel. De ce point de départ, c'est alors en miroir que l'architecture fabrique des édifices, immobiles, mais néanmoins conçus au service des vivants, pour les héberger dans leurs différents besoins. Comment, de cette rigidité native, l'architecture accueille-t-elle, stimule-t-elle ce vivant hébergé ?

Ce sont les relations entre architecture et vie mouvante qui seront analysées, autant à l'extérieur qu'à l'intérieur des édifices. Nous utiliserons les termes « vivant » et « mouvant » assez indifféremment, pour mettre au travail les liens que ces compositions architecturales inertes entretiennent ainsi avec les mouvements alentour dans leurs différents registres.

Pour introduire le sujet, commençons par mettre en dialogue deux architectures que l'on peut considérer comme originelles en Occident, une pyramide de l'Égypte antique et le site de Stonehenge.

Avec la pyramide, le travail architectural vise un ancrage dans l'immuable. Le caractère stable de la base carrée, l'empilement sans risque de son mode constructif, son caractère fermé, sa géométrie anguleuse, l'orientation verticale de sa pointe, sa compacité et sa densité, sa volonté de résister au temps, en font un bâtiment qui installe l'architecture du côté de l'inerte. Mais sur le plan fonctionnel, elle héberge une chambre mortuaire, c'est une maison pour les morts.

De l'autre côté, Stonehenge présente un dispositif ouvert et bas, une organisation circulaire, rayonnante, horizontale et aérée. C'est un jeu de plein et de creux, un dispositif poly-orienté vers l'horizon, conçu comme dispositif de captation de phénomènes lumineux mobiles, mettant en évidence les rencontres journalières, saisonnières entre la terre et le soleil. C'est un dispositif ouvert aux mouvements, autant alentour que lointains. Mais c'est un observatoire sans toit. Ces deux exemples montrent combien, en tout cas en Occident, l'architecture depuis ses constructions les plus anciennes, installe des relations bien différentes avec le mouvant et le vivant.

C'est cette large palette de possibles que nous allons essayer de clarifier puis de mettre au travail, de faire réagir avec nos urgences contemporaines. En effet, l'expansion de l'humain comme espèce (au détriment des autres formes de vivant), l'atrophie de la biodiversité (en populations et nombre d'espèces), la perte de dynamisme des écosystèmes, un usage prédateur de la croûte terrestre, l'artificialisation des modes de vie urbains et leurs effets de minéralisation sont autant d'éléments qui exigent des analyses de nos cultures d'aménagement. Comment, dans nos cultures d'aménagement, cet impact de l'édification, de son corset et de son potentiel d'atrophie, s'équilibre-t-il avec les jeux plus libres des ordres de grandeur du vivant et des mouvements de l'univers ?

1. Une cartographie des mouvements alentour

Pour ce faire, commençons par une cartographie des mouvements alentour. Si le mouvement est consubstantiel au vivant, il en est à la fois la base et la signature. Il convient donc d'identifier et de connaître le détail de ces mouvements, le tissage de leurs structures, de leurs rythmes, de leurs amplitudes, de leurs échelles.

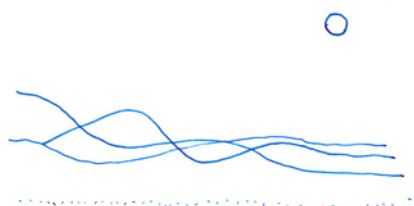
Une telle approche ouvre plusieurs horizons :

Ces caractéristiques définissent notre monde concret, ils nous situent. Nous habitons une planète particulière, la Terre, qui a déployé ses échelles et dimensions de vie spécifiques. Regarder ces assemblages depuis leurs performances vitales engage un geste scientifique situé, une connaissance de liaison, un respect des imbrications et assemblages de matières et de structures qui nous fabriquent et nous dépassent. L'architecture prend en compte ces imbrications, à son échelle particulière, celle de nos habitats.

Il s'agit de donner ainsi la prédominance aux flux plutôt qu'aux formes, parce que le mouvement est toujours de la distance et du temps, qu'il nous insère dans l'espace-temps et nous fait sortir d'une représentation du monde comme succession d'états d'immobilité. Nous verrons donc comment l'architecture compose avec ces flux, et analyserons les limites et les possibles qu'encadre l'immobilité de son registre de pierre.

Regardons, pour commencer, cinq ordres de mouvements distincts : cosmiques, biologiques, sociaux, mécaniques et de résonance.

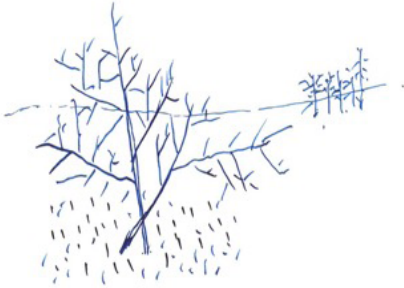
Du cosmos et des mouvements de l'univers



À l'évidence, sans pouvoir nous y soustraire, nous sommes embarqués par les mouvements de l'univers, par les jeux de la terre, du soleil, de la lune, des jours et des nuits, des saisons, mais aussi des pluies, vents, intempéries de toutes ampleurs, marées, saisons, jours et nuits, lune et soleil, ruissellements... Déjà depuis le sous-bassement physique de notre sol planétaire, tout bouge déjà autour de nous. Ces mouvements sont à la base de la

géographie terrestre et constituent les conditions natives et mouvantes de toute assise de l'architecture.

Du biologique et du monde organique



Que ce soit à l'échelle cellulaire, ou à la dimension d'organismes visibles, un registre bien particulier de mouvements émerge avec la structuration du règne végétal. Le biologique, d'abord par le règne végétal, constitue le substrat de nos écosystèmes. C'est d'abord le sol de notre planète qui est vivant, sol solide et sol liquide, mais aussi l'atmosphère gorgée de pollen, d'insectes : ensemble, ils constituent la base de l'installation animale

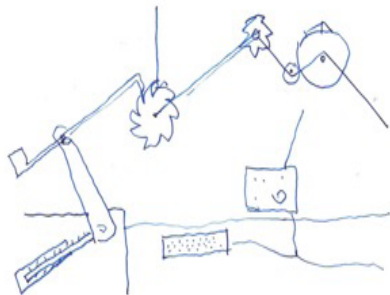
puis humaine. Et c'est cette dynamique-là, ces équilibres fragiles, instables et dynamiques qui sont impactés par l'urbanisation, par la minéralisation.

Du social et du monde historique



Nous observons le foisonnement du monde humain, de ces bâtiments, de ces places, de ces sociétés grouillantes de vie. Ici le mouvement est engagement des corps dans le travail, dans la vie sociale, culturelle, politique, domestique, amoureuse. C'est souvent à l'aune de leurs performances fonctionnelles, ergonomiques comme du degré de liberté ou du sens du commun qu'elles ménagent, que les architectures sont ici évaluées.

Du mécanique et au-delà



Depuis la révolution industrielle, des énergies plus concentrées ont été intégrées à la fabrique urbaine, mettant en mouvement les corps, les marchandises, les processus de fabrication de manières plus importantes et plus rapides. Les mouvements des outils, des objets, des machines, se sont aussi automatisés, accentuant encore leurs présences dans les villes. Plus récemment, les technologies

numériques ont mis en mouvement de l'information et les algorithmes participent à l'accélération de protocoles de décision. La part croissante des artéfacts mobiles et du monde mécanique participe à la dynamique, mais aussi l'intensité virevoltante des mégalofoles.

De l'intériorité et des mises en résonance



Une cinquième catégorie de mouvement semble spécifiquement engagée par l'expérience architecturale, basée sur la correspondance entre l'intériorité native de l'architecture et l'intériorité de l'esprit humain. L'architecture fabrique des creux, des espaces intérieurs¹. La découverte, par le mouvement d'entrée dans un bâtiment, d'un processus perceptif dynamique, suscite des moments de surprises, voire d'émotion.

On observe ici des effets de résonance, entre soi, l'étrange habit de pierre et le monde au-dehors. Ils émergent de l'entremêlement de des mouvements de natures différentes (sensibles, esthétiques, affectives, symboliques), étrangement présents autour de nous, intimement entremêlés aux architectures.

1 Zevi, Bruno : *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Ed. de minuit, 1959.

Chaque registre de mouvement, décrit isolément, ne présente qu'une fraction du monde dont une lecture par division, trop réductionniste, atteint rapidement ses propres limites. En effet, nous ne faisons jamais l'expérience de catégories séparées, parce que précisément, l'élaboration du vivant humain à partir duquel nous parcourons le monde est le fruit du long et lent processus de tricotage de ces composants cosmiques, géographiques, végétaux, organiques, sociaux et mécaniques. Et ce sont les conditions d'entremêlements, d'imbrications, de synergie qu'ils déploient, qui rendent nos milieux viables, vivables, habitables.

Cette connaissance sectorielle est toutefois utile, car elle aide à comprendre l'anatomie, la physiologie, la morphologie de ces milieux habités autant que des expériences et des performances qu'ils instaurent. Tantôt les bruits mécaniques sont absents, tantôt ils recouvrent tout. Parfois nous sommes accueillis dans une intériorité urbaine minérale, protectrice et apaisante, parfois dans l'ouverture au mouvant d'un fleuve, d'un rivage urbain. Ces caractéristiques, dans leurs accords ou leurs oppositions, sont efficaces : elles ouvrent à des univers sensoriels et perceptifs qui doivent être pensés, faire partie prenante du processus de conception.

Une telle approche permet aussi de mesurer que le registre architectural des pierres immobiles ne représente bien qu'une partie d'un ensemble physique, dynamique, vibratoire, beaucoup plus vaste. On se rend ici mieux compte combien une esthétique architecturale focalisée sur l'objet, accompagnée de surcroît de l'enveloppement artificiel et technique de la grande ville, nous rend, de génération en génération, moins présents et sensibles aux registres de mouvements du cosmos et du vivant alentour. Des travaux récents parlent d'amnésie générationnelle environnementale pour décrire ce phénomène et mentionnent aussi la forte inégalité sociale des expériences de nature². On se rend donc compte de la nécessité de l'architecture à réengager différemment l'usage de son registre de pierre et d'immobilité. À elle d'initier des logiques contrapuntiques, des mélodies entrelacées, des échos aux rythmes plus lents ou plus sourds de la géographie, à proposer des constructions harmoniques passagères. Ces évocations musicales entre statique et mouvant, entre pérenne et mutable, immuable et démontable, ouvrent l'imagination à des configurations d'installations multiples. Elles opèrent de multiples façons ; par stabilisation d'un espace clos, par séparation, isolement ou au contraire par exposition à des conditions de lumière, de vent, d'horizon, de pente, de germination du sol, d'appropriation sociale, d'envahissement végétal.

2 Cosquer, Alix : *Le lien naturel, pour une reconnexion au vivant*, Paris, Ed. Le Pommier, 2021.

L'architecture, par ses connaissances, n'est-elle pas en responsabilité d'héberger et de choyer toutes les formes du vivant ?

Un premier point d'étape nous permet déjà, en s'adossant aux travaux du médecin et philosophe français Georges Canguilhem³, de resituer l'architecture dans un contexte biologique, plutôt que mécaniste. Dans une telle approche, il ne s'agit pas de déduire le vivant à l'assemblage de lois physico-chimiques, mais de partir du vivant lui-même pour observer la vie⁴. Cela permet de s'éloigner de performances d'aménagement fondées sur les logiques fonctionnelles de la modernité (lesquelles décomposent et recomposent les qualités de milieux pensés comme hors-sol), pour déployer des compétences de conceptions, comme autant de capacités à saisir, respecter, entretenir, conforter, les conditions de vitalités préexistantes des milieux.

2. Entre inerte et vivant, cinq motifs architecturaux de rencontre

Fort de cette première conclusion, c'est maintenant à partir de quelques réalisations emblématiques que nous observerons, en situation, comment s'y prend l'architecture, pour accueillir, héberger, laisser prospérer ces registres de mouvements comme jeux de vie. Parce que l'architecture est toujours située, socialement programmée, matériellement construite, personnellement et collectivement vécue, c'est donc à partir de cinq lieux précis que nous allons rencontrer et mettre en évidence des gestes architecturaux à partir des motifs de la coquille, du squelette, du substrat, de l'outil, de la chambre d'écho.

La coquille

Nous avons en mémoire le quartier d'habitat social Aranya construit par l'architecte Balkrishna Doshi dans les années 1980 pour la ville d'Indore en Inde. C'est un quartier d'habitat individuel dense, constitué de maisons superposées (une au niveau de la rue et une au-dessus) qui offrent un épannelage allant de R+1 à R+3, avec des façades peintes et colorées, des terrasses accessibles et très utilisées, et

3 Canguilhem, Georges : « Le vivant et son milieu » in *La connaissance de la vie*, Paris, Ed. Vrin, 2009, [1965].

4 Les travaux de la philosophe Chris Younès sur la notion de milieux habités, offrent aussi des leviers importants pour repenser les relations à la nature des cultures de conception architecturales et urbaines (voir, entre autres) Younès, Chris (dir.) : *Villes contre nature, architecture et philosophie*, Paris, Ed la découverte, 2010.

des ruelles dont la largeur est adaptée aux deux-roues plutôt qu'aux voitures. Les constructions sont en dur, et la vie y a pris racine.

Le registre de la maçonnerie solide constitue ici une enceinte protectrice qui permet d'habiter, qui donne droit de cité à des populations aux revenus modestes. La solidité est offerte comme sécurité. Mais cette coque n'est pas pour autant corset. Ces abris simples et accueillants sont aisément appropriables. Pensés ainsi par l'architecte dès ses premiers dessins, les logements sont transformables, en croissance (toits-terrasses, placettes, petite trame porteuse sont à disposition des habitants), ils sont incrémentables et appropriables : la vie domestique et la vie de quartier sont protégées et peuvent se développer.

Le squelette

À la différence de la coquille qui présente un geste d'enveloppement, de protection par l'extérieur, le squelette présente un autre dispositif permettant d'exister « à partir de ». Le squelette propose non seulement un appui intérieur, mais également une structure potentielle qui définit des possibles, des dimensions, des orientations. C'est un dispositif architectural ancien, revisité par l'efficacité du béton dans la villa domo de Le Corbusier et que les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal développent avec une générosité revendiquée, dans l'exemple de l'école d'architecture de Nantes.

L'enjeu architectural se concentre sur la livraison d'une ossature ouverte, capable, disponible, spacieuse, visant en quelque sorte à construire la moitié d'une architecture potentielle.

À regarder cette école en fonctionnement, on découvre que ces motifs (coquille, squelette) s'entremêlent. Le gabarit défini par le squelette ouvre à l'ENSA de Nantes des localités thermiques différenciées (avec des sous-espaces plus ou moins chauffés et tempérés), qui font écho au registre des bulles, des coques : c'est en cela que la composition architecturale s'enrichit⁵.

Le substrat

Sont mis en évidence, sous ce terme, des bâtiments supports d'une dynamique écologique visant à compenser l'artificialisation de l'installation architecturale.

5 Sur le sujet de l'école de Nantes, Doutriaux, Emmanuel : *Conditions d'air*, Genève, Metispress, 2020, et pour une présentation plus large des enjeux thermiques, Rahm Philippe : *Histoire naturelle de l'architecture*, Ed du pavillon de l'Arsenal, 2022.

Un tel objectif représente à chaque fois un challenge au regard de la réalité de l'excavation des sols, de la perturbation du sous-sol, de l'inaltérabilité des constructions.

Les ensembles résidentiels Thalmatt 1 et 2, construits à Berne, il y a plus de 40 ans par les architectes de l'agence suisse Atelier 5 sont évocateurs. Ils présentent d'intéressants exemples de cohabitations domestiques avec le végétal. Prenant racine dans le sol, sur des terrasses, dans des jardinières, sur les toitures-terrasses, des intensités organiques se sont développées au fil des saisons, produisant des entremêlements quotidiens, des proximités intimes entre les habitants et la faune et la flore de proximité dont il convient autant de s'occuper que de profiter.

Les théories de la biophilie⁶ ont détaillé l'apport, en matière de santé et d'épanouissement personnel, de situations d'entremêlement entre les communautés domestiques humaines et leurs commensaux végétaux et animaux. De tels exemples laisse entrevoir combien l'habitat collectif pourrait beaucoup plus se saisir de telles potentialités et imaginer des milieux de vie dont le coefficient de biotope serait ainsi, autant en quantité qu'en qualité, partie prenante de la fabrique architecturale.

L'outil

L'architecture participe (et devrait y être plus systématiquement invitée) aux mille et une fonctions d'équipement des sociétés. Elle donne alors forme aux instances de production, de transformation, de logistique, de circulation, de consommation, de loisirs, lesquelles au-delà de leurs performances techniques d'outils, sont autant de rouages déterminants des structures sociales, économiques, politiques, institutionnelles. Nous avons ici à l'esprit l'école construite dans le village de Fass au Sénégal en 2019, par les architectes Toshiko Mori et Jordan Mac Tavish.

Dans sa facture architecturale s'incarnent non seulement les rythmes, les flux, les métabolismes de matières, d'énergies, d'informations, de relations sociales, mais aussi des agencements et des sensibilités qui portent des significations différentes selon que les agencements architecturaux soient ouverts, réappropriables, visitables, amendables.

6 Wilson, Edward O. : *Biophilia*, Harvard University Press, 1984 et Kellert, Stephen R./Heerwagen, Judith/Mador Martin : *Biophilic Design – The Theory, Science, and Practice of Bringing Buildings to Life*, Hoboken New Jersey, John Wiley & Sons Inc, 2008.

S'y affirme aussi la dimension politiquement instituante de tels programmes. La valorisation d'expériences collectives participe à la reconnaissance et à la valeur non marchande de biens et services communs qui irriguent la vitalité sociale des lieux de vie et des quartiers.

La chambre d'écho

Au-delà du fonctionnalisme, nos liens aux lieux sont en partie indéfinis et ouverts, constitués de dimensions sensibles, poétiques et existentielles. Pour leurs habitants, leurs visiteurs, leurs usagers, certaines constructions sont des occasions de surprise, d'émotion, d'interrogation. Nous avons ici en tête le petit cabanon de vacances construit, à Huttinen, Dragsfjärd, Finlande, en 1993, par l'architecte Kristian Gullichsen. La richesse des expériences qu'offre cette architecture tient à sa nature dialogique, entre d'une part des conditions d'abris (fournies par l'intériorité et la stabilité des édifices) et d'autre part son inscription dans l'ouvert (la petitesse des bâtiments face à l'horizon, à l'au-delà qui nous environne), l'un et l'autre s'étalonnant, s'épaulant, se réengageant et s'équilibrant mutuellement.

S'éloigner volontairement de l'urbanisation et de l'artificialisation intensive de nos modes de vie contemporains pour tenter de se relier au fond géographique terrestre (en s'y installant avec peu de moyens), permet de redécouvrir le substrat d'habitabilité de nos milieux. De telles possibilités légères d'installation nous réinsèrent dans un réseau de vulnérabilités partagées. Elles font de la fragilité des agencements une recherche d'harmonie avec les sites et un chemin particulier d'exposition à la beauté des milieux.

Les architectures qui permettent cela offrent autant de chambres d'écho où se réinstaurent d'autres imaginaires de l'installation, où se desserrent des conditions d'enfermement, où s'ouvrent des moments de résonance et d'accès à l'immensité du monde.

3. Pulsions de mort, pulsions de vie, qu'incarne donc l'architecture ?

Les motifs d'installation que nous avons détaillés constituent des pistes qui confortent de nouvelles sensibilités de conception autour de qualités d'ancrage, d'assise, d'immersion, d'ouverture. Elles démontrent les potentialités synergiques que l'architecture invente entre pierres inertes et vitalités mouvantes.

De tels projets, bien que riches et consistants, sont rares, et c'est bien toute la difficulté devant laquelle nous nous trouvons. Regarder l'histoire de l'architecture

comme une suite de pépites ne doit pas pour autant faire oublier l'état des forces en présence, d'où émerge aujourd'hui en une culture d'installation mortifère.

La crise environnementale, le dérèglement climatique, l'extinction de la biodiversité, la rareté des ressources, l'augmentation drastique des inégalités économiques et sociales qui en découlent illustrent, hélas, combien notre dynamique d'installation, dans ses impacts sur les conditions planétaires elles-mêmes, est hostile au vivant. À travers la notion d'Anthropocène, s'énonce le fait que ce ne sont pas uniquement quelques hectares qui sont artificialisés par la fabrique urbaine mondiale, mais bien l'atmosphère, l'hydrosphère, la lithosphère, la biosphère, et toutes les interactions métaboliques qui s'en trouvent détricotées. Ce terme illustre toutefois, de manière interrogative, notre responsabilité d'humains. Il ouvre une représentation à la fois inégalitaire (toutes les sociétés n'ont pas historiquement la même contribution à cette transformation et aujourd'hui encore les humains n'ont pas la même charge écologique) et fataliste (*Ah ces humains, toujours dans la démesure !*), alors que toutes les civilisations n'ont pas instauré un tel processus.

Après avoir ainsi observé les relations entre les structures inertes générées par l'installation des humains et leurs conséquences sur la vitalité des écosystèmes et des milieux, nous retiendrons parmi les termes en circulation, celui de Thanatoscène⁷, plus adapté à mettre en évidence l'ampleur des destructions du vivant des milieux, autant vis-à-vis de l'extinction des espèces, en populations, mais aussi en variétés d'espèces, ou encore la réduction des forêts primaires très riches en biodiversité, l'élargissement des zones désertiques, ou encore la diminution de l'espérance de vie dans les mégaloïles⁸.

Il n'y a aucune joie à devoir ainsi constater la puissance dévastatrice de notre époque, et s'il est nécessaire de caractériser ces traits dominants de notre contemporain, c'est avant tout pour tenter d'en comprendre les menaces et d'agir de manière plus clairvoyante. Le philosophe Australien Glenn Albrecht, dans un livre riche et évocateur⁹, analyse la palette des émotions qu'engagent nos relations à la Terre, alors que les conditions ancestrales d'assise se délittent jour après jour.

7 Tanathocène est préféré à Anthropocène, car il ne s'agit pas tant de qualifier cette époque par la responsabilité des humains, que par l'impact de destruction des conditions d'assise du vivant qui y sont engagées.

8 Gemene, François et Rankovic, Aleksandar : *Atlas de l'anthropocène*, Presses de sciences Po, 2021.

9 Albrecht, Glenn : *Les émotions de la Terre*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020.

Le travail de mise en partage de ces émotions spécifiques permet de prendre conscience de la tristesse des situations de perte, de se délier de toute attirance au repli sur soi (dans le nationalisme, l'exclusion, le numérique, l'entre-soi). Glenn Albrecht propose le terme programmatique de Symbiocène, pour laisser derrière nous un héritage de destructions en chaîne. Il fait en ce sens écho à l'appel prémonitoire, "*Où la symbiose ou la mort*", que Michel Serres lançait dès les années 1990 dans son ouvrage intitulé *Le Contrat naturel*¹⁰.

On perçoit ici le trajet culturel et cognitif à mener. Comment dépasser l'état d'inconscience de notre logique aménagiste, avec sa pulsion de mort vis-à-vis des forêts primaires, des fleuves canalisés, des rivages bétonnés, des zones humides asséchées, des villes minéralisées à l'excès, des pratiques organiques méthodiquement remplacées par du numérique et l'algorithmique ?

Le modèle dominant d'installation, construit à partir d'une soi-disant exceptionnalité de l'humain, de son inventivité technique et de la puissance qui lui est ainsi conférée, s'est hélas affirmé au détriment d'un équilibre avec les autres formes de vie, conjuguant par exemple tristement l'exploitation des corps et des ressources (dans le colonialisme et l'extractivisme). Ont disparu les autres mondes possibles et leurs manières divergentes de construire et d'habiter. Rappelons-nous entre autres comment, en moins de deux générations, aux Etats-Unis, des peuples amérindiens ont été ainsi éradiqués pour que se construisent, en lieu et place de leurs campements de toiles, des cités édifiées autour de l'automobile. Les photographiques d'Edward S. Curtis, prises dans les années 1910 et 1920¹¹ lors de ses contacts avec de nombreuses tribus amérindiennes témoignent des modes de vie de ces peuples et rendent compte ses contrastes saisissants avec les villes de béton et d'acier érigées simultanément sur les territoires d'où ils ont été chassés ; l'on ne peut que constater l'anéantissement de civilisations qui avaient réussi à ne pas alourdir leurs charges écologiques, à voyager légères, de génération en génération. Avec ces nouvelles édifications, ce sont à l'évidence des compétences de subsistance et des manières d'habiter qui ont été éradiquées, et qui nous manquent comme autant de possibilités de réflexions pour réengager des équilibres plus durables entre la vitalité des milieux et l'infrastructure architecturale et urbaine des sociétés.

10 Serres, Michel : *Le contrat Naturel*, Paris, Ed Champ, 1990.

11 Curtis, Edward S. : *The nord American Indian, The complete Portfolios*, Köln, Taschen 1997, dont les clichés sont tirés des port-folios publiés entre 1907 et 1930.

Ce modèle occidental s'est aussi formidablement développé du fait du système d'organisation économique du capitalisme. Cette organisation capitaliste, construite sur la pulsion d'accumulation du capital, la division du travail, l'extension des marchés, la survalorisation de la consommation et la fabrication de la demande via la publicité a propagé un imaginaire positif de l'illimitation. Dans le domaine qui nous intéresse, des moyens colossaux ont été, décennies près décennies, toujours plus puissamment engagés pour réaliser d'inédites conditions d'installation. Anselm Jappe décrit un processus de régression anthropologique mettant en scène des sociétés mues par leurs pulsions de court-termistes, tellement boulimiques qu'elles en deviennent autophages¹² et dévorent leurs propres conditions d'assise. De surcroît, l'actuel néolibéralisme amplifie encore les logiques précédentes de domination et d'inégalité, ne laissant à l'architecture qu'un domaine d'intervention réduit au branding, au packaging, voire, selon les lieux, au camouflage d'une logique résolument financière de la fabrique urbaine¹³.

Dominée par ses élites et ses académies, l'architecture a trop fréquemment entretenu une relation servile avec ses commanditaires. Elle a mis son savoir-faire et le prestige monumental de ses œuvres au service de l'assise de leurs pouvoirs sans un niveau de retenue critique à la mesure de ses responsabilités. Au service de clients en quête de notoriété, elle leur a offert une esthétique d'imposition, délaissant toute légèreté dans les dispositifs d'installation et de construction. Aujourd'hui hélas, alors qu'un soutien au vivant apparaît urgent, la rentabilité économique, idéologiquement promue en principe indépassable, impose encore et toujours, très majoritairement, des agencements qui visent à la commercialisation de l'expérience urbaine¹⁴. Cette sourde réalité de métropoles, composées de récits de possession et d'expériences réifiées, se fonde par ailleurs sur des gestes architecturaux de clôture, de séparation, d'enfermement. La critique que nous portons ici de l'emballage du monde urbain contemporain, tient au fait, (si l'on prend pour critère l'équilibre des relations entre mouvement et inerte de notre enquête), qu'il fossilise les dynamiques mouvantes des sols et des écosystèmes, qu'il garrote petit à petit la vitalité du système Terre. Comme le présente un article paru dans la revue *Nature*, la masse des sédiments et artefacts produits par l'humanité

12 Jappe, Anselm : *La société autophage*, Paris, Ed La découverte, 2017.

13 Pinson, Antoine : *La ville néolibérale*, PUF, 2020.

14 Keucheyan, Razmig : *Les besoins artificiels Comment sortir du consumérisme*, Paris, Zones, 2019.

pèse aujourd'hui plus lourd que de la masse du vivant sur Terre¹⁵. Nous sommes face à un chantier mal étalonné, terriblement contre-productif.

L'architecture d'un nouveau paradigme

“Cette chaumière incarne les jouissances que rend possible le fait d'être à égalité dans la société. La note dominante ici, c'est l'autosuffisance. Nous devons saisir que les produits de consommation et les biens superflus que possède un être humain réduisent sa capacité de tirer joie de son environnement.”

Ivan Illich : « Le message de la chaumière de Bapu », in *Dans le miroir du passé, Conférences et discours 1978–1990*, Descartes et Cie, 1994.

Dans cette enquête entre l'inerte et le mouvant, nous avons bien compris que l'architecture gagnerait beaucoup à reconnaître plus lucidement son potentiel d'atrophie des milieux de vie, et forte d'une telle prise de conscience, à aider plus efficacement les sociétés à transformer leurs modes d'installation. Les besoins d'abris et de sécurité, sur lesquels s'est aussi, à l'évidence, définie l'architecture, ont engagé la fabrication de structures stables visant à séparer les populations des mouvements imprévisibles et menaçants de la nature. Ce monde, anthropomorphe sans être toutefois doux à la majorité des humains, s'est engagé dans une dynamique sans retenue et les promesses de sécurisation ont généré dégradations environnementales et sociales ainsi que de fortes inquiétudes vis-à-vis de l'avenir. Ce système progressiste n'est pas parvenu à ces fins : l'environnement n'est pas « maîtrisé » : au contraire, ce sont des aléas « naturels », d'un ordre de puissance encore plus important qui, en retour, viennent malmener les conditions d'assise des établissements humains, pourtant bâtis pour s'en affranchir !

15 Elhacham, Emily / Ben-Uri, Liad / Grozovski, Jonathan / Bar-On, Yinon M. et Milo, Ron : “Global human-made mass exceeds all living biomass”, in : *Nature*, Vol. 588, 17 December 2020.

Acceptons donc l'idée, dorénavant, qu'il n'est plus seulement question de stabiliser des constructions en dialoguant avec la connaissance des lois de la gravité, mais bien de faire tenir, d'entretenir les niches écologiques dont nous sommes dépositaires et dépendants. L'urbanisme et l'architecture, se saisissant de ces nouvelles obligations, intègrent donc la responsabilité de nouveaux risques d'effondrements, qui ne sont plus uniquement aujourd'hui ceux des édifices, mais bien ceux liés à la diversité et à la quantité des formes du vivant. Apparaissent alors de nouveaux bonheurs biophiliques qui émergent de la diversité des échelles de rencontre avec ces présences et respirations de nature, dans la variété de leurs échelles d'apparition.

Partageons donc, en conclusion, la posture d'autolimitation qui peut être pensée depuis les conditions de vie favorables du continent européen. Dressant la liste de ce qui nous épuise, de ce que l'on ne peut et ne veut plus faire, par incapacité éthique, par colère, parce que l'on sent profondément que de tels chemins ne mènent nulle part. Ce sont peut-être alors des gestes d'empêchement qu'il faut imaginer et négocier.

– Des gestes de réduction quant au périmètre et à l'emprise de nos interventions architecturales pour mieux les insérer dans un monde déjà existant, déjà vivant, à préserver, à penser avec soin et économie de moyens.

– Des gestes de synergies et de symbioses régénératrices¹⁶. L'architecture retrouvant un rôle de service plutôt que d'instauration d'un nouveau monde. Son apport visant plutôt à donner place à ce qui est déjà présent, à engager des partages plutôt que des remplacements et des conquêtes.

– Des gestes d'ouvertures avec l'inattendu. Si l'architecture définit des territoires à la prédictibilité toujours plus précisément et scientifiquement circonscrite, alors faut-il, face à l'effet de fermeture sensible et culturelle que produit l'adossement démesuré au quantifiable de nos sociétés, imaginer des contre-chants qui préservent la possibilité de l'inattendu des mouvements et des présences. S'il est absolument nécessaire de calculer une poutre, si les compétences d'anticipation

16 Younès, Chris : *Petite Philosophie des synergies*, conférence donnée au réseau ERPS le 17 mai 2018, Espace rural et projet spatial, <https://www.youtube.com/watch?v=8lELvthdIJs>

et de vérification accompagnent nécessairement le travail de l'imagination, des formes de précaution et de modération doivent être développées et pratiquées. Au sein des arts et techniques de l'aménagement, l'architecture doit porter la voie de ce qui doit rester ouvert, non instrumentalisé, non préméditable, non disponible pour reprendre l'expression du philosophe allemand Hartmut Rosa¹⁷. Par le partage de ce qu'habiter veut dire, par son ancrage dans le sensible, dans le poétique aussi, de l'inattendu doit rester actif au sein des performances de l'ingénierie, de la numérisation, de la quantification.

– Des petits gestes d'autolimitation, de renoncement à l'usage de la puissance instrumentale maximale possible. Emerge alors une pensée et une sensibilité du soin, du ménagement, un peu comme l'on aime faire avec les gens de notre entourage avec lesquels il est important de cultiver l'art de la bonne distance, pour que chacun puisse respirer.

– Des gestes enfin qui nous tiennent à l'écart de la potentialité mortifère de l'inerte et du mécanique, et réévaluent notre idéal de stabilité, en déconstruisant la part de fétichisme, de narcissisme, de l'immuable que l'architecture investit trop intensément sur l'objet bâtiment.

Il reste alors de nombreux chemins à inventer, des actions plus restreintes, mais plus coopératives, qui misent sur des intensités de régénération écosystémiques et sociales, ainsi que d'émancipation culturelle. Lieu par lieu, se redéfinissent alors des situations d'hébergement plus ouvertes, respectueuses des multiples formes du vivant et de leurs rythmes.

17 Rosa, Hartmut : *Rendre le monde indisponible*, Paris, Ed. la découverte, 2018.

Die enge Beziehung von Bewusstseinsbildung und Bewegung wurde von zahlreichen Autoren seit der Antike mit einer zweiten Relation verknüpft, derjenigen von Architektur und Natur; sei es in einem Zusammenspiel von Gehen und Denken in Bauwerken, welches die Natur als Motiv und Beweggrund der Einbildungskraft mit einfließen lässt, sei es eine architektonisch gestaltete Natur, die über Wegeführungen die Geistestätigkeit affiziert, oder sei es eine Verfestigung der in der Baukunst gebildeten Gedanken in der Natur – eine Übertragung aus der spekulativen Isolation in die lebendige Praxis.

In diesen Bezugsrahmen fallen mannigfaltige Ausprägungen der Modelle von Bewegung in und durch Architektur und Natur, die von Theoretikern und Praktikern aus den Fächern Architektur, Philosophie und Kunstgeschichte zu diskutieren sind.