

Bodengestaltung und Psyche

„Dort sind Leute!
Denkt Euch, die schlafen nicht!
Und warum nicht?
Weil sie nicht müde werden.
Und warum denn nicht?
Weil sie Narren sind.
Werden denn Narren nicht müde?
Wie könnten Narren müde werden!“

Franz Kafka

Von Sigmund Freud wird überliefert, er habe zu Freunden, die ihn an einem sonnigen Wintertag besuchen wollten, aber stutzten, weil sie ihn den Boden bohren sahen, gesagt, sie sollten hereinkommen.

Da Freud nach allgemeiner Ansicht ein bedeutender und zudem ganz besonders dunkler Denker war, gibt es natürlich mancherlei Spekulationen darüber, was er mit diesem Ausspruch gemeint haben könnte.

Obwohl in einschlägiger Literatur etwas zu lesen ist, ist es vielleicht doch erlaubt, davon auszugehen, daß der berühmte Psychoanalytiker wohl wenigstens manchmal unter anderem auch an das, was er sagte, gedacht hat und sei es nur aus Rücksicht auf die Freunde, von denen nicht überliefert ist, ob sie alle bedeutende Denker gewesen sind, weshalb er sich auch oft überlegen mußte, wie er sich ihnen verständlich machen konnte. Den Boden aus der Sicht eines Psychologen und Architekten habe auch ich gerade jetzt vor meinen Augen, während ich in der Küche meine Schuhe putze und dabei den Mosaikfußboden betrachte. Wie anders ist diese Beschäftigung als die eines Friseurs, dessen Hilfe ich notwendigerweise in Anspruch nehmen muß, da ich erstens meinen Hinterkopf auf eine natürliche Weise nicht sehen kann und zweitens nur mit Zuhilfenahme eines Spiegels die Bewegung der Sache entsprechend sich spiegelverkehrt darstellt. Nach der Durchsicht internationaler wissenschaftlicher Literatur stellte ich mit Bedauern fest, daß es keine Untersuchungen gibt aus dem Bereich der Biomedizin und Psychologie/Soziologie, die zum Thema „Die Einwirkung des Bodens auf die Psyche des Menschen“ hätte. Ich könnte jedoch wetten, daß eine Untersuchung, die zum Gegenstand die Frage hat „Ob der soziale Status eines Friseurs höher ist als der eines Schuhputzers?“ mit Erfolg positiv beantwortet werden würde. Dies würde zu der Annahme führen, daß auch in gestaltenden Berufen die Persönlichkeit eines Friseurs viel eher Anerkennung findet als die eines Schuhputzers. So wie die Putzfrau in Ermangelung des Berufsbildes eines Putzmannes sicherlich (auch hier besteht noch eine zu füllende Lücke innerhalb der wissenschaftlichen Forschung, die sicherlich bald von jemand geschlossen wird) viel weniger Anerkennung im allgemeinen finden wird als der Beruf eines Dachdeckers (eine Dachdeckerin findet man immer noch selten). So schlußfolgernd können wir sehr wohl uns dem Gegenstand unserer psychologischen Betrachtung nähern, und zwar auf die Weise, daß die Annahme immer dichter wird, daß der Fußboden und die damit verbundenen Tätigkeiten viel niedriger im sozialen Bewertungsmaßstab eingeschätzt werden als die Tätigkeiten, die mit dem Dachboden assoziiert werden.

Die Geringschätzung des Fußbodens (ist auch eine nur vorläufige Annahme) hängt mit der Tatsache zusammen, daß wir unsere Notdurft zwar herunter, jedoch nur mit Einschränkung hinauf verrichten können, so daß die natürlichen, jedoch in unserem Kulturkreis tabuisierten Ausscheidungen des Körpers auf den Fußboden fallen und sich selten, höchstens in Form von Dampf, Gas oder Nebel zum Dachboden erheben können. Dem gegenüber steht jedoch im

rätselhaften Widerspruch ein allgemein anerkanntes Ziel dieser Kultur, die Beschaffenheit des Fußbodens so zu verändern, daß man von diesem essen kann; und doch würde es uns widernatürlich erscheinen, wenn die so gepflegte Oberfläche des Fußbodens uns von unten spiegeln würde, da wir diesen Anblick erstens nicht gewohnt sind, zweitens möglicherweise, hier auch nur eine Arbeitshypothese, wir so geschaffen wurden, daß uns der Anblick unserer selbst von diesem Standpunkt erspart bleibt.

Mit diesen einführenden Bemerkungen könnten wir jetzt nun zur Sache selbst kommen, wobei wir wiederum die Frage klären müssen, wo wir den Gegenstand unserer Betrachtung, die Sache selbst, finden werden?

Wir haben Platz in uns für Neues nur dann, wenn wir innerlich aufgeräumt sind. Solange der Raum in uns von Erinnerungen, Überresten, verstellt ist, fehlt der erforderliche Raum, um etwas Neues zu gestalten. Der aufgeräumte Mensch ist daher mehr als ein froher oder sorgloser. So muß man manches Angefangene auf die Seite legen, wenn anderes vorübergehend wichtiger wird und keinen Aufschub duldet. Wenn wir innerlich aufgeräumt sind, können wir die Sache, mit der wir uns beschäftigen wollen, in den Mittelpunkt rücken. So können wir bei der Sache sein, in dem wir uns begrenzen, in dem wir etwas, was nicht zu der Sache gehört, zurückstellen. Die Sache allein, der wir uns zuwenden wollen, entscheidet darüber, was noch Einlaß in uns finden darf. Andere Anliegen müssen vorläufig warten, und auf eigene Wünsche und Bedürfnisse ist vorerst zu verzichten. Es ist eine Fähigkeit, gleichzeitig anderes unberücksichtigt zu lassen oder vorläufig zurückzustellen. Entschlossene Ausrichtung auf eine bestimmte Aufgabe, der die ganze Aufmerksamkeit geschenkt wird, bis sie erfüllt ist, nennen wir Beharrlichkeit. Sie ist die konsequente Haltung aus der freiwilligen Einsicht in die Notwendigkeit und den Sinn einer Aufgabe. Es ist eine Beharrlichkeit, auf einem vorgenommenen Wege weiterzugehen, der einmal als wichtig und unumgänglich erkannt worden ist. Um sich ganz auf eine Sache einlassen zu können, muß man sich zunächst einmal an den entsprechenden Ort begeben.

Es gilt darum, sich Zeit zu nehmen, Zeit zu reservieren für vorerst nur eine Sache, und anderes muß warten. Sich vorübergehend von den übrigen Sorgen und Verpflichtungen loszusagen, ist eine äußere Bedingung dafür, sich einer Aufgabe ganz zuwenden zu können. Es heißt präsent sein, also sich mit der ganzen Person auf etwas einzulassen, damit es sich ungeschmälert auswirken kann. Volle Gegenwart erfordert nicht nur die äußere Anwesenheit, sondern innere bewußte Zuwendung, innere Zustimmung. Um etwas zu bewirken, muß man sich der Sache zuwenden, zugleich von einer anderen Sache abwenden und vorläufig trennen, scheiden, eine Ent-Scheidung treffen. Die Fähigkeit zur Abwendung ist nicht weniger wesentlich, wie die Fähigkeit zur Zuwendung. Das Erleben der Umwelt wie auch seiner selbst als bewegliche oder ruhende, fällt mit der primären Erfahrung des Möglichen zusammen. Die Wirklichkeit ist die ständige Korrespondenz von Beziehung und Bedeutung. Das depressive Syndrom ist die Abwendung von In-der-Welt-Sein. Der Gegenpol der Abwendung von der Welt ist die krankhafte Zuwendung zur Welt, die gemeinsam mit der pathologischen Abwendung als eine Krankheit diagnostiziert wird. Ihre Symptomatik zeichnet sich durch extremes Glücksgefühl, grenzenloses Selbstvertrauen, starke Kommunikationsfreudigkeit in der Sphäre der emotional-affektiven Weisen der Zuwendung aus, aber auch im Denken durch Ideenflucht, die sich häufig durch assoziative Wortverbindungen auszeichnet. In den lebhaften Formen der manischen Weltzuwendung wird das Denken zunehmend diskoordiniert, stellt sich die Planung des Handelns damit der Zukunft in einem Übergroßen Vertrauen in das eigene Willensvermögen dar, durch Bevorzugung auch großer monumentaler Projekte bei gleichzeitiger Unstetigkeit und Unfähigkeit, sie auszuführen. In der Sphäre der Selbstbewertung ist die Kritik stark reduziert. Das Mißverhältnis des Manischen zur Welt ist Prinzip dasselbe, das den Depressiven charakterisiert. In beiden Zuständen wirkt das Maß-Erleben, das fundamentale Bedeutung für das In-der-Welt-Sein besitzt, nicht mehr ausgleichend auf die Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt. Die Antwort, Reaktion des Subjekts auf die Umwelt, ist als Ausdruck stattgefundenen Maß-Verlustes unproportional, wie wir es im modischen Irrationalismus unserer Tage wiederfinden. (Es gibt kein einziges Argument der modernen Rationalitätskritik, das sich nicht schon bei Schopenhauer und Nietzsche finden läßt.)

Die Beziehungslosigkeit der postmodernen Gestaltung, die sich im Zusammenhäufen loser geschichtlicher Zitate ausdrückt, ist die Weigerung der Architektur und der bildenden Künste,

politisch zu sein, es ist Verneinung der Form und Gestalt des menschlichen Zusammenlebens, die als Beziehung ein Ausdruck der Zuwendung, der Fürsorge, der Aufmerksamkeit für den anderen Bedeutung ist. Im Gegensatz dazu bezieht sich der egomane, postmoderne Architekt nur auf sich, sein Werk dient nur dem Aufblasen des narzißtischen leeren Ichs, je größer, desto besser. Nach Leon Krier sollen die Architekten wieder Könige sein, „Könige der Kunst“. Deren Sprachgebrauch setzt dem Horizont Grenzen, hat aber auch die Fähigkeit, menschliche Erfahrung oder Erkenntnis als in menschlichen Maßen eingebettet zu überliefern. Die Moderne entspringt eindeutig der Philosophie der Aufklärung, dem Ideal der selbstbewußt gewordenen autonomen Vernunft, der analysierenden, interpretierenden und erkennenden Beschäftigung des Menschen mit sich selbst. Die Postmoderne kehrt zurück zum romantischen Nationalismus, in der nostalgischen Suche nach der verlorenen Schönheit der vorindustriellen Welt. Indem sie die Vergangenheit verherrlicht, trägt sie zu einem sehr modernen Phänomen bei, zur Idee des Nationalstaates. Ein hochmodernes Produkt wie der Nazismus war die monströse Wiederbelebung der romantischen Träumereien. Er widerlegt damit die Vorstellung, Modernität sei Tradition und Nationalität. Auch der Marxismus war eine Mischung aus dem Enthusiasmus für die moderne irrationale Organisation und technischem Fortschritt. Sowohl Moderne als auch Antimoderne können sich in barbarischen und unmenschlichen Formen ausdrücken. Thomas Mann konstatierte, daß 1933 „eine enthusiastische, funkensprühende Revolution“ stattgefunden habe. Den Nationalsozialismus hielt er für eine „deutsche Volksbewegung mit einer ungeheuren seelischen Investierung von Glauben und Begeisterung“. „Ohne Idee, gegen die Idee, gegen alles Höhere, Bessere, Anständigere, gegen Freiheit, Wahrheit, Recht.“ „Es ist menschlich nie etwas Ähnliches vorgekommen.“ Die Deutschen seien ein Volk „der romantischen Gegenrevolution gegen den philosophischen Intellektualismus und Rationalismus der Aufklärung“.

Daß die Architektur der Ausdruck der Gesellschaft ist, bestätigt sich auch in der Absage der postmodernen Architektur an den Begriff und im Widerspruch zu ihrem Anspruch der Rationalität in der Unreflektiertheit und Bestimmtheit durch den Impuls dunklen Gefühls und Vorahnung, vor allem der Angst. Die praktische Vernunft muß dem unreflektierten Selbstdarstellungstrieb einzelner Architekturmacher weichen. Die Postmoderne ist antimodern fingiert, die moderne Welt und sie utopisiert die Natur als die neue unterdrückte Klasse, wobei hier der Widerspruch eines Naturgegenstandes ewig ausbleiben wird. Latente Gefahr des alternativen Lebens der antimodernen Bewegung besteht darin, daß der Mensch, seinen Gefühlen und Emotionen ausgeliefert, nicht mehr den Anspruch erhebt, seine Affekte (auch die Angst) beherrschen zu lernen. Diese Aufgabe des Selbstbewußtseins führt zum animalischen Bewegt-Werden durch unreflektierte Affekte.

Die Analphabeten von vorgestern konnten weder lesen noch schreiben. Sie mußten zuhören und erzählen. Die Analphabeten von gestern konnten

1 Ein „bewegter“ Boden
im Schülerhof
Schulzentrum Bremen-
Hemelingen, 1981. Der
Architekt Engelbert
Kremser baute ihn
zusammen mit den
Kindern. Entstanden ist
eine Landschaft mit
Trullis, Plätzen, Nischen,
Wasserbecken, Irrgarten
und Grün — ein
Abenteuer für das Auge
und die Füße.



nicht mehr zuhören und erzählen, sie mußten lesen und schreiben. Die Analphabeten von heute können weder zuhören noch erzählen, weder lesen noch schreiben. Sie gucken Bilder an, zeigen mit dem Finger: „Da, hier, ein Baum.“

Die Negation des diskursiven (begrifflichen, schließenden) Denkens ist das Bild. Die sinnliche Gewißheit des Bildes erscheint ihnen die wahrhafteste, denn sie liegt von dem Gegenstand am wenigsten weg. Diese Gewißheit ist aber die ärmste Wahrheit. Sie sagt von dem, was sie weiß nur, daß es ist, und ihre Wahrheit enthält nichts mehr als das Sein der Sache. Das Bewußtsein seinerseits ist in dieser Gewißheit nur ein reines Ich. Diese Art von Gewißheit besitzt auch ein Hund. Es ist die Art der visuellen Kommunikation, die die Grenze zum Denken noch nicht überschritten hat. Zweieinhalbtausend Jahre abendländischer Kultur münden in der Sprach- und Denklosigkeit des postmodernen Menschen, der mit der Moderne auch die Aufklärung hinter sich gelassen hat. „Sorge Dich nicht, lebe“ — ist ihr Motto, nichts bringt sie in Verlegenheit. Wo sie kommen, wissen sie mitzureden, die Dinge bekommen bei ihnen einen Knalleffekt, wo sie zerplatzen. Gedanken werden nicht gefaßt, sondern gezündet und abgebrannt, sie erobern, aber besetzen nicht, nehmen nicht wirklich ein. Tatsächlich über andere zu herrschen, wäre ja nur lästig und wurde sie an die Kette legen. Ihre Kunst ist, fein heraus zu sein, die größte Kunst, ein

effektiv inszenierter Abgang. Alles Dauerhafte, Regelmäßige und Berechenbare ist ihnen ein Greuel. Den Dingen auf den Grund zu gehen, wäre ihr Untergang, nur das Seichte bietet die Sicherheit, nicht in die Tiefe zu schauen.

So wenden sie dem Dunklen den Rücken zu, zuallererst der Zeit, die als Gedächtnis und Erinnerung und ebenso als Ahnung den Genuß ihres Lebens trüben könnte. Wie man es anstellt zu vergessen, und sich nicht schon heute mit dem Morgen zu belasten, ist ihre größte Sorge. Sie feiern den Augenblick und dies nur, indem er an sich leer ist. So können sie das, was da kommt, ebenso schnell an sich reißen, wie sie es wieder fallen lassen, wenn sich anderes bietet.

So klammert sich der Schiffer endlich noch am Felsen fest, an dem er scheitert.

Ein Raum wird grundsätzlich durch Beziehung zwischen dem Objekt und dem Menschen geschaffen, die durch die Wahrnehmung hergestellt wird. Primär wird diese Beziehung visuell entstehen. Ein architektonischer Raum kann jedoch auch durch andere menschliche Sinne bewirkt werden, z. B. durch den Geruchssinn, den Gehör- oder den Tastsinn. Es passiert oft, daß derselbe Raum verschiedenen Eindruck hinterläßt, abhängig davon, ob es regnet, ob es windig ist, ob die Sonne scheint. In unserem Alltag bilden wir den Raum oft unbeabsichtigt. So zum Beispiel, wenn eine Familie beim Ausflug auf offenem Feld eine Decke ausbreitet, entsteht in diesem Moment für diese Familie ein aus der Natur herausgeschnittener Raum. Wenn die Decke wieder zusammengerollt wird, bleibt nichts außer dem Feld. Wenn ein Mann und eine Frau mit einem Regenschirm im Regen spazieren gehen, entsteht sofort unter diesem Regenschirm eine Welt „nur Du und Ich“. Wenn der Regenschirm wieder geschlossen wird, verschwindet dieser intime Raum. Wenn eine Gruppe von Menschen einem Redner zuhört, um ihn unter freiem Himmel herumstehend, entsteht um den Redner herum eine Spannung, die den Raum bildet. Wenn die Rede beendet ist, geht die Menge auseinander, der Raum hört auf zu existieren. Zum Raum als Phänomen schrieb der antike chinesische Philosoph Lao Tzu: „Obwohl man eine Vase mit Ton füllen kann, das Wesen der Vase ist in der Leere innerhalb ihr.“ Banal gesagt, der architektonische Innenraum ist umgrenzt durch drei Flächen — den Boden, die Wand und die Decke. Es gibt Bauten, wo man schwer zwischen diesen drei Flächen unterscheiden kann, wie in einer Muschelstruktur, wo Wände und Decken ineinanderfließen, oder Höhlenstrukturen, wo Boden in Wände und Decken übergehen. Wenn wir einen architektonischen Raum erschaffen, nicht mit Regenschirmen oder Wolldecken, sondern mit architektonischen Elementen, dann sind Boden, Wände und Decken unsere wichtigsten Gestaltungselemente.

Stellen wir uns vor, wir würden eine niedrige Mauer bauen, der Boden wäre flach und daß die Sonne scheint. In einer Berggegend bildet solche Mauer auf der sonnigen Seite einen Raum, wo man sich in ein intensives Gespräch vertiefen und dabei gegen die Wand anlehnen kann, während auf der anderen Seite ein schattiger kühler Raum entstanden ist. Wenn man die Mauer wieder abbaut, kehrt der Boden zu seiner ursprünglichen Bedeutung zurück. Nehmen wir nun an, daß eine Fläche wie ein Baldachin über einem leeren Boden aufgehängt worden ist. In einer heißen Gegend entsteht unter dieser Decke ein Stück Boden, wo sich jemand ausruhen kann, wo er vor der brennenden Sonne geschützt wird. Wenn man die Decke entfernt, bleibt wieder bloß der Boden zurück. Auf diese Weise ist es möglich, einen architektonischen Raum entstehen zu lassen durch z. B. Anbringen einer kleinen Mauer oder einer einfachen Decke. Die Weise, wie diese Mauer oder die Decke entstanden sind, bestimmt größtenteils die Qualität des Raumes.

Architektur ist ein Raum, der durch die Abgrenzung zur Natur entsteht. Architektur ist nicht die Natur selbst, die sich unbegrenzt ausdehnt, sondern ist durch einen Rahmen von der Natur separiert. Er kann dabei genauso bedeutungsvoll wie die Natur sein. Architektur bedeutet die Methode der Herstellung eines solchen Raumes. Umgeben vom Rahmen entwickelt Architektur innerhalb seiner Gestalt eine zentripetale Ordnung; ein positiver Raum entsteht innerhalb des Rahmens, voll mit menschlichen Absichten und Funktionen. Andererseits ist die Natur ein

zentrifugaler Raum, der sich unbegrenzt verbreitet und als negativer Raum betrachtet wird. Die Vorstellung des Außenraumes beim Architekten kann von der Vorstellung des

Gärtners verschieden sein. Der „Außenraum“ ist für uns ein anderer Name für die Architektur ohne Dach; was ein Dach trägt, ist „Innenraum“. Wobei eine breite Trennungslinie zu ziehen ist, wo die beiden Begriffe nicht so eng verwendet werden können — „Zwischenzone“. Der Raum außerhalb der Ausgangstür ist ein architektonischer Raum, der sich in seinem Wesen vom Garten unterscheidet. Wie angedeutet, der architektonische Raum wird begrenzt durch drei Flächen: Boden, Wände und Dach. Der Außenraum jedoch, verstanden als Architektur ohne Dach, wird nur von zwei Flächen begrenzt: vom Boden und den Wänden. In anderen Worten, der Außenraum wird hauptsächlich mit zwei Elementen hergestellt, um eins weniger, als es beim Innenraum der Fall ist. Das macht den Boden und die Wände zu Determinanten des Außenraumes. Weil der Außenraum von nur zwei Determinanten gebildet wird, muß man besonders starke Aufmerksamkeit der Gestaltung des Grundrisses widmen.

Betrachten wir als Beispiel die Piazza del Campo in Siena. Die Piazza orientiert sich am Palazzo Pubblico. Sie entwickelte sich in zweihundert Jahren; mit dem Bau wurde begonnen im späten 11. Jahrhundert. Die neun Sektoren wurden seither gepflastert. Sie neigen sich zum Palazzo Pubblico hin. Jacopo della Quercias Fonte Gaja, deren Wasser von der zu diesem Zwecke speziell angelegten Wasserleitung fließt, ist gekonnt im oberen Teil des Platzes plaziert. Der ganze Platz ist so gestaltet, daß er sich für jede Art von Versammlungen eignet. Auch heute und eben heute kommen sehr viele Menschen, um das mittelalterliche Pferderennen zu sehen. Gebäude umschließen den Platz, variieren in der Höhe und in der Gestaltung der Fenster, es ist jedoch eine „Einheit durch die Unterschiedlichkeit“ erreicht worden. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, es sei wirklich eine „Architektur ohne Dach“. Die Piazza del Campo funktioniert immer noch als städtischer Kern, auch wegen des ausgezeichneten Außenraumes.

Die antike italienische Stadt ist wie ein Haus, mit dem Platz als Wohnzimmer für die ganze Stadt dienend. Der Platz oder der Square ist in Italien etwas mehr als so und so viele Quadratmeter offenen Raumes. Es ist eine Lebensart, ein Lebenskonzept. Italiener haben vielleicht die kleinsten Schlafzimmer, aber die größten Wohnzimmer Europas. Der Platz, die Straße und die Promenade, sind ihr Lebensraum, ihr Spielraum, ihre Diele. Die kleinen überfüllten Wohnungen sind primär Fleckchen zum Schlafen, Lieben, Essen und Besitzen. Die meiste freie Zeit verbringen sie, müssen sie verbringen — außen. Eine andere Tatsache des italienischen Platzes ist es, daß es dort keinen Unterschied zwischen dem Innen- und dem Außenraum gibt, außer der Existenz oder der Nichtexistenz des Daches. Es werden nie Bäume gepflanzt und der Boden des Außenraumes ist mit schönen Mustern gepflastert. Dicke, solide Wände mit kleinen Fenstern bilden den Filter zwischen dem Außenraum und dem Innenraum und erlauben nicht ein solches Eindringen von Raum, wie es z. B. in Philip Johnson's Glas-Haus der Fall ist. Wenn man in der Ecke eines solchen italienischen Platzes sitzt, einschläfernden Rotwein schlürft und die Augen halb schließt, dann kommt es einem vor, als ob die Dächer der Gebäude über den Platz kommen und daß der Innenraum und Außenraum ausgetauscht worden seien und der bisherige Außenraum ein Innenraum sei. Solche Umkehrbarkeit des Innenraumes und des Außenraumes ist sehr suggestiv und könnte der Formulierung der Idee des „Umkehrraumes“ dienen. Auf italienischen Stadtplänen sind die weißen Flächen, die Gebäude, Straßen und Plätze freie Flächen, es gäbe bei dieser Plangestaltung vom Standpunkt des Umkehrraumes keinen Unterschied, wenn die weißen Flächen umgekehrt schwarz angelegt worden wären, und vice versa, weil in der Gestaltung des Außenraumes der Architekt voll seine Absicht des Umkehrraumes ausgedrückt hat. Wir beginnen erst dann den Außenraum zu gestalten, wenn wir unsere Aufmerksamkeit nicht nur dem durch Gebäude besetzten Raum widmen, sondern auch dem Raum, der von Bauten frei ist. Das heißt, wenn wir den Umkehrraum beachten, wenn wir den die Gebäude umgebenden Raum als positiven Raum verstehen, wenn wir den ganzen Baukomplex als ein Architekturstück und das Stück ohne Dach als Außenraum ansehen, erst dann sind wir bereit, den Außenraum zu gestalten.

Die alten japanischen Stadtpläne, im Gegensatz zu den oben erwähnten italienischen

Stadtplänen, geben nur die Beziehung zwischen den Straßenfronten an, ohne den Standort des Gebäudes aufzuzeigen. In japanisch-shintoistischer Architektur kann ein Schrein, anders als eine Kirche, nicht allein als Objekt stehen, sondern braucht einen Rahmen und eine Filterzone. Die Schreinhalle ist der Platz, wo der Gott der Shintoisten verehrt wird. Normalerweise werden dort die Gläubigen nicht hineingelassen. Ähnlich ist es mit einem Altar in einer Kirche. Weil man ihn nicht betreten darf, hat er die Bedeutung einer Skulptur. Er muß deswegen in die Mitte der religiösen Atmosphäre gelegt werden. Der Schrein soll nicht exponiert sein, er braucht Grenzen. Manche Schreine sind umgeben von Zäunen und Bäumen, manche Grenzen werden durch steile Treppen gebildet. Wenn man den Baum in Augenhöhe nicht überblicken kann und wenn man weiß, daß man sich einem sakralen Gebäude nähert, dann wird durch den Weg über die steile Treppe ein Gefühl der Erwartung von etwas Ernstem und Feierlichem geweckt. Der Torii (das Shintoistische Tor) kann dem Raum eine besondere Bedeutung verleihen, indem er einen fühlen läßt, daß durch das Passieren des Tores ein besonderes Gebiet betreten worden ist. Nach dem Passieren des ersten Torii kommt man in den räumlichen Schreindistrikt. Nach der Wendung um 90 Grad sieht man erst den zweiten Torii. Nach dem Passieren des zweiten Torii betritt man den inneren Teil des Raumes, und man nähert sich der Haupthalle des Schreines. Nach der Reinigung des Mundes und der Hände betet der Shintoist zur Halle hin gewendet. Man kann sagen, die japanischen Holzhäuser berühren im allgemeinen die Straße nicht, sondern sind vom umzäunten Garten umgeben. Wenn der Garten von der Straße nicht gesehen werden kann, wird er durch die Ordnung geregelt, die innerhalb des Hauses herrscht. Einfamilienhäuser nach dem westlichen Vorbild sind überall in der Welt durch einen grünen Rasen und Blumenbeete umgeben, Gärten werden durch die Straßenordnung geregelt, sie werden vorwiegend zum Prestigeobjekt der Hausbewohner und dienen der Anerkennung durch die Vorbeigehenden. Dadurch kann die Nachbarschaft als ganzes schön werden. In manchen Vorstädten kann man jedoch den Garten kaum vom Inneren des Hauses sehen. Im Fall des japanischen Gartens wird er durch die Struktur des Hauses geordnet, durch seine innere Ordnung und Umfassungen. Sie dienen als Grenzen zwischen dem Innen- und Außenraum. In westlichen Einfamilienhäusern werden Gärten durch die äußere Struktur geregelt und die Grenze zwischen Innen und Außen ist dort, wo das Haus mit dem Garten zusammenstößt. In Japan benennen Menschen die Räume nicht nach ihren Funktionen wie Eßraum, Wohnraum, Schlafrum, sie benennen sie vielmehr in Begriffen der Bodenflächen. Ein Raum von 4,5 Matten (eine Matte ist ungefähr 90 x 180 cm groß und 4,5 Matten entsprechen einem Raum von 7,3 m²) stellt einen intimen Raum für zwei Personen dar. Wie der japanische Spruch suggeriert: „Ein Viereinhalb-Matten-Raum“ bedeutet für einen Japaner die bloße Vorstellung von einer Frau und einem Mann in einem Viereinhalb-Mattenraum die Andeutung einer romantischen Situation. Ein 80-Matten-Raum (720 cm x 1800 cm) oder ein 100-Matten-Raum (900 cm x 1800 cm) ist ein geräumiges Zimmer für Empfänge. Ein Zimmer dieser Größe wird traditionell in Japan als der größte Innenraum bezeichnet, in dem man noch miteinander informell und freundlich kommunizieren kann, ohne dabei das Gefühl des Zusammenseins zu verlieren. Ein Beispiel solchen Gestaltungsprinzips ist Komazawa Olympic Park in Tokio. Der zentrale Platz in diesem Park, annähernd 900 auf 1800 m groß, ist eher ein großer Außenraum; jede 21 m oder so kommen Blumenbeete, Beleuchtungskörper und Bänke entlang von kontinuierlichen Axen, welche sich auch in das Wasser der Teiche ausdehnen. Das wurde angewandt, um den Außenraum der menschlichen Skala zu nähern. Im Stadtteil Ginza in Tokio wurde ein Gebäude als eine Folge von Ausstellungsräumen über der Erde gebaut. Die Fußböden dieser Räume unterscheiden sich in der Höhe um ungefähr 90 cm. Das erleichtert die Durchdringung des Innenraumes mit Merkmalen der äußeren Ordnung wie z. B. die Straße. In diesem Gebäude werden Besucher mit dem Lift aufs Dach gefahren und dann laufen sie herunter durch einen kontinuierlichen Weg, durch Ausstellungsräume, so, als ob sie über eine Straße liefen. Anders gesagt, diese Ausstellungsräume sind so gestaltet, als ob es eine Verlängerung der Straße wäre; der 90-cm-Unterschied zwischen den zwei nacheinanderfolgenden Räumen ist klar ausgedrückt in der Fassade. Ein anderes Gebäude, das durch Anwendung der Vermischungstechnik des Außenraumes mit dem Innenraum gestaltet wurde, war der japanische Pavillon auf der Expo 67 in Montreal, wo jede Geschoßebene sich von der nächsten um 120 cm unterschied. Und noch ein Beispiel mehr: Es gibt in einer Provinzstadt eine kleine Bibliothek, die so gestaltet ist, daß die äußere Ordnung in Leseräume eindringen kann, um die Beziehung zwischen den Menschen

und den Büchern zu erhöhen. Die Bibliothek wurde absichtlich so gestaltet, daß die Grenzen zwischen der Stadt und der Bibliothek nicht am Bibliothekseingang liegen, sondern eher rund um das Hauptmagazin aus Beton, wodurch die äußere Ordnung die innere Ordnung durchdringen kann. Aus diesem Grund wurde ein split-level-Geschoß gestaltet, um den Sinn von räumlicher Kontinuität zu gewinnen; als Verbindung zwischen der Straße und der Bibliothek dienen ein kleiner Platz mit einem Teich und eine Außentreppe.

Manchmal stellen wir fest, daß die Landschaft viel schöner und eindrucksvoller erscheint, wenn wir sie durch den Sucher der Kamera sehen. Wenn wir die Gebäudetraufen oder Baumblätter in den Vordergrund des Bildes bringen, entsteht ein Gefühl von Maßstäblichkeit, womit der dazwischenliegende Raum in einem viel größerem Ausmaß belebt wird, als wenn die ganze und nur die ganze Landschaft auf dem Bild wäre. Auch in der Komposition des Außenraumes ist es möglich, die Anziehungskraft zu erhöhen und dem Raum ein Gefühl von geordneter Komplexität zu geben, wenn wir den Sehwinkel bestimmen und somit das Gesehene umrahmen. Einer von den einfachsten und klarsten architektonischen Räumen, so viel ich weiß, ist das japanische Torii. Die Rahmenform wird nicht nur als Zeichen gebraucht, um auf die Lage des Schreines auf japanischen Karten hinzuweisen, sondern auch als Symbol des Schreines im Außenraum. Torii steht im Vorbezirk des Schreines und weist sowohl auf die Richtung hin, in die Menschen gehen sollen und dient auch als Rahmen, der den Bildausschnitt verstärkt. Torii ist einfach in der Form; manchmal gewinnt er Qualität eines Monuments.

Einen Raum können auch Objekte differenzieren (und ordnen), die manchmal sichtbar sind und manchmal nicht, abhängig vom Weg des Betrachters. Dieses kann leicht erreicht werden durch Gestaltung von verschiedenen Bodenebenen, anpflanzen von Bäumen, durch Vorsehen von Wänden höher als in Augenhöhe. Es ist eine sehr alte und oft gebrauchte Methode im japanischen Gartenbau, gezielt Objekte für einen Augenblick sichtbar zu machen, zu verstecken für einen Moment, um dann vielleicht alles auf einmal vorzuzeigen, ähnlich dem Leitfaden einer Novelle. Es ist eine Technik der Außenraumgestaltung, die Menschen die Richtung wechseln zu lassen, indem man Hindernisse vorsieht. Somit wird ein entferntes Objekt unsichtbar gemacht, und um es wiederzusehen, muß man die Richtung um 90 Grad wechseln. Ein Richtungswechsel um 90 Grad kann dem Betrachter einen ganz anderen Durchblick gewähren, die räumliche Monotonie durchbrechen, den Rhythmus und Raumdifferenzierung herstellen. Die Gestaltung des „approach way“ ist eine andere traditionelle japanische Technik der Außenraumgestaltung, die angewandt wird, um den Weg zum wichtigsten Teil des Schreines zu gestalten. Auch in der modernen (zeitgenössischen) Architektur ist es möglich, diese Technik anzuwenden. Größere Differenzierung ergibt sich aus der Komposition der inneren und äußeren Ecken, die aus der Anwendung dieser Technik resultieren.

Wenn man die Lage der Wegesteine des japanischen Gartens betrachtet, könnte man sie mit Musiknoten vergleichen, die auf den Boden geschrieben wurden. Der Steinweg, über den man schnell laufen kann, ist allegro, während der, über den man gemächlich geht, andante cantabile ist. Die immer wieder auftauchenden Wechsellpunkte geben das Tempo an und weisen die Richtung. Solche Punkte sind Laternen oder einige große Steine, die an Punkten vorgesehen wurden, von wo der Mensch die Landschaft betrachten soll. Die Menschen folgen den Musiknoten und wissen die Absicht des Gartengestalters zu schätzen (der hier mit einem Komponisten verglichen werden kann), während sie den Raum mit ihrem Körper durch die Bewegung erfahren und wahrnehmen. Das ist eine wunderschöne Technik der Außenraumgestaltung. Der Unterschied zwischen der westlichen und der japanischen Technik der Außenraumgestaltung liegt darin, ob die ganze Aussicht, ob die ganze Absicht auf einmal plötzlich enthüllt wird oder allmählich, schrittweise.

Japanische Gestalter konnten die Exponierung von riesigen Objekten wie z. B. Pyramiden nie begreifen. Sie könnten Menschen führen zu Wänden, sie die Richtung ändern lassen,

sie zum Wasser leiten und dann, ganz plötzlich, ihnen eine kleine Pyramide zeigen. Es ist schwierig zu entscheiden, welche Pyramide größer ist, eine riesige Pyramide von ganz, ganz weit sichtbar oder eine relativ kleine Pyramide, die erst sichtbar wird, wenn wir aus einem kleinen Raum herauskommen.

Es gibt noch einige andere Punkte, die der Architekt bei der Außenraumgestaltung beachten soll. Wünschenswert ist ein effektiver Gebrauch verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten von Bodenebenen, eine tiefere Ebene, eine höhere Ebene, eine Zwischenebene. Es ist wünschenswert, den Boden unterschiedlich zu gestalten.

Die Differenzierung der Bodenebenen gibt uns die Freiheit in den Raumverbindungen oder in Raumtrennungen. Ein versenkter Garten gewinnt an umschließender Kraft, als ob wir Wände um ihn herumgestellt hätten. Diese Technik kann in der Gestaltung von großen und komplexen Räumen angewendet werden, in der Außenraumgestaltung von überfüllten Innenstädten, wo die Handhabe des ganzen Raumes schwierig ist und wo es manchmal notwendig ist, Menschen mit Eintrittskarten von Menschen ohne Eintrittskarten zu trennen und trotzdem sie immer noch im gleichen visuell kontinuierlichen Raum zusammenzuführen. Rockefeller Center und Washington Square in New York sind klassische Beispiele, die den meisten

2 Halinas Höhle.
1969 entwarf
Kremser die zwei
Meter breite und ein
Meter hohe
Fiberglasmuschel
als Märchenhöhle,
Theater, als Berg
zum Klettern. Sie
wurde im Sandbett
gestaltet.



bekannt sind. Rockefeller Center wurde mit Absicht dreidimensional gestaltet. Es wird stärker Gebrauch von Bodenunterschieden gemacht, die Bodenebenen sind ein wichtiges Gestaltungselement. Der Washington Square wurde zweidimensional gestaltet, seine Größe wird von Straßen und umgebenden Gebäuden bestimmt. The Channel Gardens im Rockefeller Center, die auf die Fifth Avenue stoßen und sich zum RCA Building hinziehen (RCA Building ist 255 m hoch), sind 17 m breit und 60 m lang. Seitlich sind sie begrenzt von La Maison Francaise und dem British Empire Building, beide vorne elf Stockwerke hoch und hinten sieben Stockwerke. Der Raum von Channel Gardens hat ein Geschlossenheitsgefühl. Das RCA-Gebäude hat jedoch zu den umschließenden Gebäuden ein besonderes Verhältnis. Die

Fluchtlinien der Gesimse der übrigen Gebäude, von denen Channel Gardens umschlossen wird, lassen den Blick des Betrachters nach vorne gleiten, was wie bewegliches Teleskop wirkt, so daß der Mensch eine Vorausahnung von etwas bekommt, wenn er sich in Richtung RCA-Gebäude bewegt. Wenn jemand die Channel Gardens durchschreitet, isoliert sich allmählich, aber konsequent das RCA-Gebäude von den übrigen Häusern, die seitlich den Raum begrenzen. Wenn man sich zum Channel Gardens Zentrum hin bewegt, kommt die goldglänzende Skulptur des Prometheus vor dem Hintergrund einer dunkelbraunen Granitwand zum Vorschein. Wenn man ein Stück weiter geht, kommt die Lower Plaza in Sicht. Wie wir wissen, dient die Lower Plaza im Winter als Eisfläche, in anderen Jahreszeiten als Restaurant im Freien. Nähert man sich dem RCA-Gebäude von der Fifth Avenue über die West 49th Street oder West 50th Street, muß man keine Treppe benutzen, wenn man jedoch durch die Channel Gardens von der Fifth Avenue zum RCA-Gebäude geht, muß man über Treppen gehen. Das ist deswegen so, weil die Channel Gardens im Boden versenkt sind. Man kann jedoch annehmen, daß die Mehrzahl der Menschen die Treppen hinauf und herunter geht, ohne sich dessen bewußt zu sein, daß die Channel Gardens versenkt liegen. Die Einsenkung von Channel Gardens schafft ein Gefühl der Orientierung und der Bewegung, während die Wände, die durch die vier Treppen entstehen, die die Lower Plaza umschließen, das umschließende Gefühl stärken. Dieses umschließende Gefühl wurde geschaffen durch die Gestaltung des ebenen Bodens mit der Technik der Versenkung, durch Komposition von aufeinanderfolgenden Ebene-Unterschieden und durch Ersatz von Wänden. Als Ergebnis entstanden Faktoren, die Menschen zum Spaziergehen ermuntern und anregen, in Ruhe sich umzuschauen und vor sich hin zu schlendern. Der Washington Square nun ist ein Park umgeben von Straßen. Es ist ein eindeutig definierter Außenraum. Der große viereckige Raum (129 m x 132 m) hat 14 Straßeneinfahrten als vertikale Öffnungen, die umgebenden Gebäude dienen als Wände. Die Skyline über dem Square ist nicht regulär. Das umschließende Gefühl ist nicht allzu stark. Wenn dieser große Square in mehrere vertikal verschobene Gärten unterteilt werden würde, wobei jeder der Gärten eigene Funktion und eigenen Charakter besäße, würde ihr umschließendes Gefühl bedeutend gesteigert werden. Der Eindruck einer Außenraumtreppe hängt auch ab von der Lage und Länge des Zwischenpodestes. Wenn jemand am Fuß der Treppe steht, kann er nicht die Treppe sehen, die über dem Podest liegt, wenn der Podest zu groß ist; das obere Ende der ersten Treppe wird für ihn zum Horizont. Wenn er über die erste Treppe geht, kommt die nächste Treppe schrittweise in sein Blickfeld. Wenn es eine große Zahl von Zwischenpodesten gibt, werden die Treppen nacheinander auftauchen, während sich der Mensch auf der Treppe hinaufbewegt. Andererseits, wenn es nur ein paar kleine Podeste gibt, kann man die ganze Treppe auf einmal überblicken. Wenn die oberste Stufe der Treppe zum Horizont wird und einige Objekte über dem Horizont auftauchen, richtet der Mensch seine Aufmerksamkeit auf diese Objekte. Wenn er dann die Treppe hinaufsteigt, nähert er sich dem Objekt und das Objekt nähert sich ihm wortwörtlich einen Schritt nach dem anderen. Das Gefühl beim Treppensteigen ist anders als beim Treppenabsteigen. Man kann es mit dem Bergbesteigen und Berghinunterklettern vergleichen. Es ist normal, daß beim Hinunterklettern der Mensch, der gerade Schwierigkeiten und Hindernisse überwunden hat, nicht länger das Gefühl des aktiven Erfahrens und Entdeckens behält, das ihn beim Hinaufklettern begleitet hat.

Die Grenzlinien, durch das Zusammentreffen von zwei Flächen oder von zwei Materialien, sind ein wichtiges Gestaltungselement. Auch wenn die Wandoberfläche ein wenig uneben ist, macht der Raum den Eindruck, daß er besonders sorgfältig ausgeführt wurde, wenn die Grenzen, gebildet durch Wände, Boden oder Decke, einen durchdachten Eindruck machen. Ich erinnere mich an Bodenbeläge in den Städten Apulians, Martina Franca, Cisternino, Locorotondo, die aus weißem Marmor beschaffen waren, wobei die Ränder der Strassen liebevoll abgerundet in das Hausinnere führten, so daß die Frauen beim Putzen der Erdgeschoßwohnung auch zugleich die Straße wischten. Die Straße und das Hausinnere waren verbunden durch einen halb intimen, halb offenen Bereich, der in dieser Form in Deutschland nicht bekannt ist. Nur vor dem Haus eines der reichsten Bürger einer dieser Städte wurde der Marmorbelag abgerissen und die Straße wurde asphaltiert. Dies zeigte mir der reiche Besitzer des Hauses mit Stolz und erklärte dabei, daß der überall verwendete Marmor kein großes Ansehen genieße und wer es sich leisten konnte, die

Marmorplatten abreißen ließe und einen Asphaltbelag vorziehe.

Im Außenraum, welcher soviel größer sein kann als ein Innenraum, soll auf Ecken und Grenzen geachtet werden. Wenn man eine Landkarte betrachtet, kann jedermann die Wege für Autos und für Expreßzüge unterscheiden. Ein Blick auf die Straßenform kann uns von der Nutzung sehr viel sagen. Ähnlich kann eine Betrachtung von Rändern oder den Platz oder Straße als Ganzes informieren. Die Materialien für die Grenzen müssen sogar sorgfältiger ausgewählt werden als die Materialien der Flächen selbst. Falsche Lage von Objekten kann die Komposition des ganzen Außenraumes zerstören. Ähnliches passiert, wenn wichtige Führungslinien parallel sein müßten aber sie sind es nicht.

Wasser spielt eine signifikante Rolle in Regionen mit einem rauhen Klima. Aber auch in Regionen mit einem ausgeglichenen Klima ist Wasser ein wichtiger Gestaltungsfaktor. Man kann generell das Wasser auf zwei Arten als Gestaltungselement nutzen: als stehendes oder als fließendes Wasser. Stehendes Wasser kann dem Raum eine unbeschreibliche Tiefe verleihen. Es kann Objekte widerspiegeln und die nächtliche Beleuchtung reflektieren. Fließendes Wasser kann als Bach oder Springbrunnen eingesetzt werden. Ein Bach kann eine vorzügliche Grenze (z. B. in Freiburg) und gleichzeitig visuelle Kontinuität erzeugen. Man kann die Bewegung des Wassers noch weiter in den Vordergrund treiben, in dem man Wasserfronten oder Wassertore plant. Ein überlegter Einsatz von Wasser kann eine Barriere bilden, es kann angewendet werden, um einen ungünstigen Ausblick zu verwehren, um den Mensch in Positionen zu führen, von wo er die „schöne“ Seite sehen wird. Mit Elementen der Raumgestaltung kann der Architekt mit großer Genauigkeit und Großzügigkeit die Menschen in ihrer Bewegung anhalten und treiben. Nun lassen sie mich zwei Räume einer bedeutenden historischen Epoche vergleichen: die Piazza San Marco und den Itsukushima Shrine, ungefähr 20 km südwestlich von Hiroshima. Diese zwei Räume sind geographisch extrem weit voneinander entfernt und haben keine historische Beziehung zueinander, trotzdem muß jeden die Ähnlichkeit der räumlichen Komposition beider Plätze beeindrucken. Der Markus-Platz entstand im IX. Jahrhundert und blühte als Marktplatz im frühen XI. Jahrhundert auf. Große Expansionen und Umbauten wurden seitdem unternommen, die meisten im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, um die St. Markus-Kathedrale angelegt. Weil die Gestaltung dieses Außenraumes so viele Jahre gedauert hat, sind keine zwei Fassaden parallel. Der Palast der Dogen, der zwischen 1309 und 1424 gebaut worden ist, einer der schönsten Kuppelgebäude der Welt, ist nicht genau parallel zu der gegenüberstehenden Scamozzi-Bibliothek; auch von der Fluchtlinie der St. Markus-Kathedrale setzt er sich deutlich zurück. Das Schatzamt Vecchie und das Schatzamt Nuove stehen beide schief zueinander. Das Fehlen der Parallelität der Gebäude ist eine charakteristische Eigenschaft des St. Markus-Platzes. Am eindrucksvollsten ist jedoch der Ausblick von der Piazzetta aufs Meer, zwischen den Wänden des Dogen-Palastes und der Scamozzi-Bibliothek. Die Piazzetta betritt man, nachdem man um 90 Grad die Richtung ändern mußte, um auf den Platz vor der St. Markus-Kathedrale zu kommen. Zwei Granitsäulen, die Löwensäule (1189) und die St.-Theodorsäule (1329) vor dem Meer als Hintergrund, ziehen den Raum in der Piazzetta zusammen und akzentuieren ihn. Das ist eine Stelle, wo kein Besucher es unterläßt, ein Photo zu machen.

Itsukushima-Schrein ist ein historischer Schrein, der teilweise im Wasser steht. Er wird in das IX. Jahrhundert zurückdatiert; im selben Jahrhundert brannte er ab, der große Torii im See wurde durch Taifune und Blitze zerstört und mußte einige Male neu aufgebaut werden. Die Vorderfront des Schreines ist dem Nordwesten zugewendet; die Zentralhalle ist zum Südosten gerichtet, nahe dem Strand. Vor dem Schrein steht eine rechteckige Gebetshalle; vor der Gebetshalle steht die Reinigungshalle. Vor der Reinigungshalle liegt eine holzgekleidete niedrige Tanzplattform ohne Dach. Ihr mittlerer Teil formt eine um drei Stufen erhöhte Tanzfläche, die durch Geländer umschlossen ist. Am nördlichen Ende der Tanzplattform dehnt sich der Raum zum Osten und zum Westen hin. Auf beiden Seiten befinden sich Musikräume und Schreine. Zum Norden hin verengt sich der Raum. Am Ende der langen engen Fläche steht eine bronzene Laterne, die aus der Edoperiode

stammt. Weiter nördlich, 150 m ins Meer, steht der große Torii.

Der Ausblick auf die Laterne und den Torii über die hohe Tanzfläche mit dem Meer als Hintergrund ist schwer zu beschreiben — es ist eine Meerlandschaft, nicht weniger eindrucksvoll als die von der Piazza San Marco. Hier wurden heilige Tänze und Feste seit antiken Zeiten veranstaltet und auch heute werden verschiedene Feste ein paar Mal im Jahr gefeiert, was die Aufmerksamkeit der ganzen Nation auf sich zieht. Beide, sowohl der St. Markus-Platz wie der Itsukushima-Schrein, haben ihre Anfänge im IX. Jahrhundert und beide haben viele Änderungen und Modernisierungen während ihrer langen Entwicklung bis zum heutigen Tage überstanden. Beide dienen als Verpackung bestimmter religiöser Funktionen. Ein Vergleich des Bildes von der Parade auf dem St. Markus-Platz, gezeichnet von Gentile Bellini im späten XV. Jahrhundert, und die Bilder von Veranstaltungen im Itsukushima-Schrein, gesammelt in Itsukushima Picture Scroll, zeigen, wie zwei Außenräume ihre Funktion bis heute erfüllen, obwohl sie lange vorher konstruiert wurden. Die Stellen, von wo das Meer sichtbar ist und die Stellen, von wo das Meer unsichtbar ist, sind in beiden Fällen meisterhaft miteinander verbunden. Auf dem St. Markus-Platz stehen auf der Fläche, wo sich der Ausblick aufs Meer öffnet, zwei Granitsäulen und in Itsukushima steht dort die bronzene Laterne und der große Torii. In beiden Fällen dienen die Eingriffe in den Raum, um diesen Raum zu steigern. Es ist interessant zu sehen, wie die Technik, die Meerlandschaft den Menschen vor Augen zu führen, vor vielen Jahrhunderten in der Entfernung von tausenden Kilometern ähnlich gehandhabt wurde.

Von Dionysos, dem Tyrannen, erzählt man, er habe einmal einem gefeierten Kithara-Spieler, den er in seiner Residenz in Syrakus singen und spielen hörte, als ein Geschenk eine große Summe Geld in Aussicht gestellt. Als der Kithara-Spieler am Tag nach dem Auftritt die Erfüllung dieses Versprechens einforderte, erwiderte er: „Gestern hast du mich froh gestimmt, mit deinem Gesang und deiner Musik; und auch ich habe dich froh gestimmt, mit den Hoffnungen, die ich dir machte. So hast du den Lohn für die Lust, mit der du mich gestern erfreutest, bereits erhalten mit der Lust, mit der ich dich durch die Hoffnung auf Belohnung erfreute.“

In: „Interior Design“ / Jahrbuch zur Innenraumgestaltung 1987, S. 25 – 31. Bertelsmann.