



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

ATMOSPHERE

Wechselbeziehung zwischen Mensch und Material

Verfasserin

Dipl. Ing. Noémi Achammer-Kiss

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 296/ 295
Philosophie/ Gewählte Fächer statt 2. Studienrichtg.
Doz.DDr. Madalina Diaconu

ATMOSPHERE

Wechselbeziehung zwischen Mensch und Material

Inhaltsangabe

<u>Einleitung</u>	<u>1</u>
<u>I - Wahrnehmung einer Stimmungsqualität</u>	<u>3</u>
Emotionale Wahrnehmung	3
Atmosphäre	5
Genius Loci	9
<u>II - Die „zweite“ Wirklichkeit des Hauses</u>	<u>15</u>
Der leibliche Raum	15
Verhältnis zum Raum	17
Die „zweite“ Wirklichkeit des Hauses	23
Gespeicherte Erinnerungen	29
Imagination und die Leuchtkraft der Erinnerung	32
<u>III - Atmosphäre durch Veränderung</u>	<u>39</u>
Das Unerwartete	40
Das Unbestimmte	43
Das Unkontrollierbare	49
Das Momentane oder die Inszenierung	56
<u>IV - Material als Atmosphärenträger</u>	<u>59</u>
Material in der Abhängigkeit der Zeit	60
Die Spaltung des Materials. Inneres- und Oberflächendesign	62
Materie spüren. Der Zauber	67
Einen Raum sieht man nicht	70
Charakter	76
Veränderung. Mangel oder Qualität	81
Spuren	85
<u>Anhang: 3 Architekturbeispiele</u>	<u>91</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>99</u>

„-Tudni szeretnék valamit.

-Mit?

-Azt, hogy mi célra vagyunk a világon...

...

-Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne.

Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne - ismétellem el magamnak és éreztem, hogy a szívem megtelik nagy és általános meleggel, a lelkem megtelik a derűs idő nyugalmaival és a szemem megtelik a hajnal harmatával.

*... nem is lehetünk más célra ebben az életben, minthogy megismerjünk mindent, amennyire lehetséges: a tarka és zezugos világot, a megbocsátandó embereket, az egymásra morgó népeket; s amikor mindent megismertünk, amennyire lehetséges, akkor visszamenjünk oda, ahol otthon lehetünk.”**

„-Ich würde gerne etwas wissen.

-Was?

-Aus welchem Grund wir auf dieser Welt sind...

...

<i>-Wir sind auf der Welt, damit wir uns darin irgendwo zuhause fühlen können.</i>

Wir sind auf der Welt, dass wir uns darin irgendwo zuhause fühlen können - habe ich mir wiederholt und gespürt, wie mein Herz eine große und allgemeine Wärme, meine Seele eine Ruhe des klaren Wetters und meine Augen der Tau des Morgengrauens füllt.

*...wir können im Leben gar kein anderes Ziel haben, als alles so gut es geht kennenzulernen: in der bunten Welt die Menschen denen wir verzeihen müssen, die aufeinander wütenden Völker; und wenn wir alles so gut es geht kennengelernt haben, dann um dorthin zurückzukehren, wo wir zuhause sein können.“**

*Tamási Áron, Ábel Amerikában,
(Abel in Amerika) Kolozsvár: Erdélyi
szépmíves céh, 1924, S. 240 f.



Einleitung

Das fächerübergreifende Thema dieser Diplomarbeit macht eine gegenseitige Annäherung zweier Disziplinen notwendig: Architektur und Philosophie. Sie finden an dem „unscharfen“ Begriff der *Atmosphäre* ihre Ergänzung.

Die Probleme und Widersprüchlichkeiten zeigen sich schon beim ersten Versuch einer näheren Definition. Was ist Atmosphäre? Sie ist eine mit allen Sinnen gleichzeitig wahrgenommene Stimmung, ist jenes „Mehr, das unausgedrückt bleibt [...], das über das Reale Faktische hinaus liegt, das wir aber ineins damit spüren“¹.

Die Existenz von Atmosphären als alltägliches Phänomen ist jedem Menschen sofort zugänglich und direkt nachvollziehbar. Ihre in sekundenschnelle eintretende Wirkung geht von realen Objekten, Menschen und Umgebungen aus. Doch so unbestreitbar und gegenwärtig eine Atmosphäre sich auch präsentiert, bleibt sie paradoxerweise doch nicht wirklich greifbar: Beim Versuch, sie unter einem wissenschaftlichen Blick zu analysieren, entzieht sie sich der Objektivierbarkeit, lässt sich kaum in Begriffen fangen. Umso stärker „zeigt“ sie sich in der eigenen Befindlichkeit. Ihre Wirkung „messen“ kann lediglich das Subjekt, indem es sie eindeutig fühlt, spürt: Sie ist das *Un-greifbare Mehr, das uns ergreift*. Der Atmosphärenbegriff lässt sich von zwei Seiten her betrachten: Nicht nur von der Seite des Subjekts, das sich einer Atmosphäre aussetzt, sondern auch von der Seite der Objekte her, der Instanzen, durch die sie erzeugt wird. Mit der Frage: *Wie wirkt Atmosphäre und wie entsteht sie?* lässt sich diese Arbeit am kürzesten umschreiben. Während Philosophie sich eher mit der Wirkung der Atmosphären beschäftigt, richtet sich die Aufmerksamkeit der Architektur auf ihre Entstehung. Diese Vorgehensweise spiegelt sich auch in der Gliederung: Von den insgesamt vier Kapiteln widmen sich die beiden ersten ihrer Wirkung, die letzten zwei ihrer Entstehung:

Die Arbeit beginnt mit einer allgemeinen Erläuterung des Atmosphärenbegriffes. „*Atmosphäre*“ und ihr Wahrnehmen als „*leibliches Befinden*“ sind phänomenologische Grundbegriffe, die auf Hermann Schmitz und Gernot Böhme zurückgehen. Die Beschäftigung mit dem *Atmosphärischen* eröffnet auch auf die Architektur eine neue Sichtweise: architektonische Qualität bedeutet jene Wirkung einer Umgebung auf den Wahrnehmenden, die ihn emotional berührt. Architektur wird als ein räumliches Gebilde betrachtet, das in „affektiver Betroffenheit“ erfahren wird. Erst durch unsere sinnlich-emotionale Wahrnehmung des Raumes bekommt er für uns eine eigene Bedeutung. Eine Grundstimmung in der Befindlichkeit des Subjekts im Moment der Anwesenheit an einem Ort oder in einem Raum ist fühlbar. Wahrnehmung ist so gesehen eine Erfahrung davon, dass man selbst da ist und wie man sich dort, wo man ist, befindet - diese Stimmungsqualitäten kann Architektur bewusst erzeugen.

Die oben beschriebene Grundstimmung oder der Gesamteindruck lässt sich auch in nicht explizit architektonischen Begriffen wie Wohlgefühl, Stimmigkeit, Zuhause-sein, ausdrücken. Die innige Verbindung von Mensch und Raum zeigt sich nicht nur darin, dass der Mensch seinem Wohnraum den Charakter seines eigenen Wesens aufprägt, sondern auch darin, wie er in seinem ganzen Wesen durch seinen Umraum bestimmt ist. Das *Wohnen* als „spezielles“ Verhältnis des Menschen zum Raum beinhaltet Qualitäten, die außerhalb des Sichtbaren und Greifbaren liegen und mehr als ein *Dach-über-dem-*

¹ Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 47.

Kopf-haben bedeuten - Geborgenheit, Intimität, Mütterlichkeit - fallen unter das *Atmosphärische*. Eine Wohnung bestimmt die Befindlichkeit der darin lebenden Menschen - doch was ist es, das eine Wohnung wohnlich macht? Hier geben Otto Friedrich Bollnow in *Mensch und Raum* und Gaston Bachelard in *Poetik des Raumes* wichtige Impulse. Die in poetischen Bildern ausgedrückten imaginierten Werte des Wohnens sind im Grunde ganzheitliche, atmosphärische Bilder. Dementsprechend haben auch Erinnerungsbilder eine atmosphärische Natur: Durch vertraute Sinneseindrücke ausgelöste Erinnerungen steigen ebenso als Stimmungen auf - hier verknüpft sich der Ort mit der Empfindung. Die Erinnerung ordnet die Erlebnisse nach ihrer emotionalen „Wichtigkeit“: Alle Erinnerungen an persönliche Erlebnisse „*leben*“ in atmosphärischen Bildern, „*wohnen*“ an Orten.

Wie entstehen räumliche Situationen, die uns berühren können, welche dynamischen Prozesse erzeugen Atmosphäre? Das Kapitel *Atmosphäre durch Veränderung* beschäftigt sich mit der Suche nach Methoden der architektonischen Inszenierung. Vier Möglichkeiten, eine „produktive Unbestimmtheit“ zu schaffen, werden eingeführt, die speziell für den architektonischen Planungsprozess von Bedeutung sein können: Das Unerwartete, das Unbestimmte, das Unkontrollierbare und die Inszenierung. Die produktive Unbestimmtheit speist sich aus einer Art Ambivalenz und bedeutet in der Architektur mehr Freiraum für die Phantasie des Nutzers zu schaffen. Etwas wird „leergelassen“ für eine Möglichkeit - dort, wo etwas geschehen kann, bleibt der Raum frei. Das Konzept des Unbestimmten trägt gleichzeitig das Flexible und Veränderliche in sich. Diese Art des Entwerfens sucht nicht nach fertigen Lösungen, sondern nach Möglichkeiten, die nicht zum identischen Handeln anregen, wie Funktionswechsel, Aneignung, Einladung zur Interaktion.

Das Kapitel *Material als Atmosphärenträger* erforscht schließlich das Material als den kleinsten Baustein der Architektur, das Interesse der Untersuchung richtet sich besonders auf seine *Un-beständigkeit*. Durch die Zeit ändern sich Materialien und damit das Bauwerk. Durch diesen Aspekt kristallisieren sich zwei - die Atmosphäre bestimmende - Tendenzen der Materialästhetik aus: die Ästhetik der Fehlerlosigkeit und Perfektion, und die Ästhetik der zeitlichen Veränderung. Was erzählt mir das Material, was berührt mich daran und warum? Altert etwas schön oder hässlich, und wie altern „neue“ Baustoffe? Bei der ersten Tendenz ist das Material lediglich für ein „Neu-sein“ geschaffen, hier stellt Veränderung einen Mangel dar. Bei der zweiten Tendenz bedeuten hingegen zeitlich bedingte Veränderungen etwas Positives, die Modifikation durch Zeit, Berührung und Materialbeschaffenheit ist affektiv aufgeladen. Wie an der Außenhaut eines Gebäudes das Klima, hinterlassen auch Menschen durch das Bewohnen ihre Spuren. Menschen formen mit jedem Tag ihre Umgebung von neuem, sie wohnen mit jedem Schritt und mit jeder ihrer Bewegungen. So weist auch das Material eine Sensibilität auf: Durch die Interaktivität mit dem Menschen als Prozess des Zusammenlebens reagiert es auf seine Handlungen. Durch den körperlichen Kontakt der näheren Umgebung hinterlässt das Material Spuren in uns, sowie wir am Material unsere Spuren hinterlassen.

Aus dieser Sicht werden veränderte Objekte angenommen, Veränderungen werden statt Mangel als Bereicherung betrachtet. Mit der Zeit langsam, von „selbst“ entstandene Oberflächen sind nicht imitationsfähig. Hier wird Patina als sinnliches Phänomen verstanden und empfunden und ist in Form von Gebrauch, Abnutzung und Bewitterung - Mitträger der Atmosphäre.

Den Abschluss bilden drei ausgewählte Architekturbeispiele, die die obigen Überlegungen zur Entstehung von Atmosphäre unterstützen: das Haus in Cap Ferret von Lacaton & Vassal, der „Upper Lawn“ Pavillon von Alison & Peter Smithson und die Therme Vals in Graubünden von Peter Zumthor.

I Wahrnehmung einer Stimmungsqualität

**Emotionale Wahrnehmung
Atmosphäre
Genius Loci**

Emotionale Wahrnehmung

Was ist architektonische Qualität, kann man sie messen? Objektiv betrachtet sind es die in Architekturführern publizierten, in der Architekturgeschichte vorkommenden Bauwerke, die architektonische Qualität haben. Subjektiv gesehen kann es sich nur darum handeln, dass man persönlich von einem Ort, einem Bauwerk berührt ist. Man könnte sagen, berührt von einer „schönen und selbstverständlichen Präsenz“².

In dieser Arbeit wird nicht die Funktionalität oder die Ästhetik geringgeschätzt oder aberkannt, es wird beabsichtigt, sie um die affektive Dimension zu erweitern.

Das Emotionale in uns wird stark angesprochen von einer Art Wahrnehmung, die unmittelbar ist und spontan wirkt. Vielleicht brauchte man diese Art Wahrnehmung schon immer um zu überleben. Man kann nicht jedes Mal und in jeder Situation länger nachdenken, ob einem etwas gefällt oder nicht, ob man in einer bestimmten Situation davon läuft oder nicht. Es gibt etwas im Menschen, das auch ohne zu denken sehr schnell reagiert. Das zeigt sich in einer unmittelbaren Reaktion, wie sofortiges Verständnis, Berührung oder auch sofortige Ablehnung³. Wir können Eigenschaften und Gefühle eines anderen Menschen in Sekundenbruchteilen unbewusst komplex erfassen, basierend auf unserer instinkthaften Differenzierung von Freund und Feind. Wir haben die Fähigkeit, Einsichten in Sachverhalte zu gewinnen, Sichtweisen zu entwickeln, Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, Situationen zu prüfen oder Entscheidungen zu treffen - nur durch unsere Intuition. Sie ist eine psychologische Grundfunktion, die eine Wahrnehmung zukünftiger Entwicklungen mit all ihren Optionen und Potentialen ermöglicht - als eine gefühlsmäßige Ahnung. Als grundlegende menschliche Kompetenz verstanden, bedeutet sie auch die Fähigkeit zur Informationsverarbeitung und zur angemessenen Reaktion auch bei einer großen Komplexität der zu verarbeitenden Daten. Als reine Gefühlsentscheidung führt sie sehr oft zu richtigen bzw. optimalen Ergebnissen.

Diese emotionale Wahrnehmung kennt man auch in der Musik. Nach den ersten Tönen, innerhalb kürzester Zeit, stellt sich dieses Gefühl ein; es durchflutet einen mit seiner Präsenz. Es ist ganz klar fühlbar präsent und man weiß nicht warum. Es gibt also eine Art Aura, Ausstrahlung oder Wirkungskraft, die von einem Musikstück, einem

² Peter Zumthor - *Atmosphären*, Detmold: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co (Hrsg.), 2004, S. 11.

³ Ebd., S. 13.

Menschen oder von einem bestimmten Ort oder einer Umgebung ausgeht, welche unmittelbar unsere emotionale Wahrnehmung anspricht.

Zur Veranschaulichung möchte ich ein alltägliches Lebensgefühl beschreiben, als kleines Experiment. Es gibt einen eindeutig spürbaren Stimmungswechsel auch ohne Zuhilfenahme eines „besonderen“ architektonischen Raumes, der mit einem „gewöhnlichen“ Raumwechsel einhergeht. Das Hinaustreten vom Stiegenhaus auf die Strasse ist eine bekannte, jeden Tag erlebte Szene.

Meine ersten spontanen Eindrücke beim Betreten der Straße mit allem, was ich dazu gleichzeitig wahrnehme, sind folgende:

Ich verlasse frühmorgens meine Wohnung und sobald das Stiegenhaustor hinter mir zufällt, befinde ich mich plötzlich auf der Straße. Das Licht sticht in meine Augen, das Tor fällt hinter mir zu. Zwei alte Damen mit einem Hund kommen mir entgegen, die einen Hauch vom Parfüm hinterlassen, ich nehme die wärmenden Sonnenstrahlen und die im Licht glänzenden Details der alten Hausfassaden wahr. Was gibt es außerdem? Die noch kühle Luft in meinem Gesicht, die Radiomusik aus einem offenen Fenster, die vorbeijoggende Frau mit ihrer rhythmischen Bewegung, welche rasch aus dem Bild verschwindet. Tanzende Schatten auf dem Gehsteig, die hellgrüne Farbe vom frischen Grün des Kastanienbaumes; der hörbare Flügelschlag der auffliegenden Tauben, das Aufblitzen des Metalls von den Fahrrädern im Licht; das dumpfe Geräusch beim Zuschlagen einer Autotür und entfernt eine ankommende Straßenbahn. Vielleicht gehören die zertretenen Geranienblüten auf dem Asphalt noch dazu, wie meine Gedanken, die meinen Kopf füllen mit dem, was ich heute tun werde, erledigen sollte. Nach dem Hinaustreten auf die Straße ist jedoch etwas anders als zuvor. Es ist alles „normal“, doch es gibt ein neues Gefühl in mir. Es ist ein neues Gefühl, das eindeutig anders ist, als jenes, das ich vorher hatte. Gehe ich zurück und schließe hinter mir wieder das Tor, ist dieses Gefühl mit einem Schlag genauso schnell weg, wie es vorher da war.

Was hatte mich berührt? Die Grundstimmung der Strasse um 9 Uhr morgens, die Summe von allen Einzelheiten. All die Dinge, wie die Menschen, die Luft, die Farben, die Formen, die Geräusche, die Texturen, das Licht, die vom Wind verwehten Blütenblätter, aber auch meine Stimmung, meine Gefühle, meine Erwartungen. Man könnte sagen: Alles ist nur in mir. Aber: nehme ich das Bild des Straßenraumes weg (ein Schritt zurück in das dunkle Stiegenhaus), habe ich nicht mehr die gleichen Gefühle. Man nennt diesen primären und in gewisser Weise grundlegenden Gegenstand der Wahrnehmung die *Atmosphäre*.

Die Wahrnehmungspsychologie setzt die „Schritte“ der Raumwahrnehmung in einer „umgekehrten“ Reihenfolge⁴:

Zu Beginn werden die einzelnen Sinnesdaten verarbeitet.

Diese Sinnesdaten werden zu Flächen, Figuren synthetisiert.

Aus den Figuren und Mustern entwickeln sich Gestalten, man sieht Dinge.

Man sieht Dinge, die aufeinander verweisen, man sieht Situationen, die sich konkretisieren.

Erst dann sieht man sie in ihrem Arrangement.

Erst jetzt nimmt man den Raum wahr.

Wie bei dem vorhin beschriebenen Bild des Straßenraumes als Grundstimmung ist es doch gerade der Raum rundherum, in den alles Einzelne eingebettet ist. Der Raum bildet als Ganzes den zusammenfassenden Hintergrund für jedes Arrangement. Als grundlegender Gegenstand der Wahrnehmung hat er keinen einzelsinnlichen Charakter, bei seiner Wahrnehmung ist man mit allen Sinnen beteiligt - man sieht, hört, spürt gleichzeitig. Das Hineintreten in eine bestimmte Situation beschreibt Gernot Böhme wie einen Wahrnehmungsschwenk, ähnlich dem Schnitt beim Szenenwechsel in der Filmtechnik. Da es sehr unterschiedliche Raumatmosphären für den Wahrnehmenden gibt, nehme ich an dieser Stelle die folgenden drei Situationen⁵ von G. Böhme. Bei jedem Szenenwechsel betritt man eine neue Welt:

1 Man kommt von einer belebten Strasse und betritt einen Kirchenraum.

2 Man betritt eine noch unbekannte Wohnung.

3 Man hält zur Rast bei einer Autofahrt an, geht ein paar Schritte, und plötzlich öffnet sich der Blick auf das Meer.

In all diesen unterschiedlichen momentanen Situationen ist es der Raum selbst, der zuerst wahrgenommen wird. Mit Raum ist hier nach Böhme „die affektiv getönte Enge oder Weite, in die man hineintritt, das Fluidum, das einem entgegenschlägt“⁶ gemeint.

Im ersten Moment:

1 Man kommt von einer belebten Strasse und betritt einen Kirchenraum- und man fühlt sich von einer heiligen Dämmerung umfassen.

2 Man betritt eine noch unbekannte Wohnung- und es schlägt einem eine kleinbürgerliche Atmosphäre entgegen.

3 Man hält zur Rast bei einer Autofahrt an, geht ein paar Schritte, und plötzlich öffnet sich der Blick auf das Meer- und ist wie fortgerissen in die Ferne.

Vor jedem Gesamt-Hintergrund wird man erst jetzt Einzelheiten unterscheiden und Dinge, Farben, Gerüche identifizieren:

Im zweiten Moment:

1 Man kommt von einer belebten Strasse und betritt einen Kirchenraum- und man fühlt sich von einer heiligen Dämmerung umfassen- die leeren Bänke der Kirche laden zur Andacht ein.

⁴ Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 94.

⁵ Ebd., S. 94 f.

⁶ Ebd., S. 95.

2 Man betritt eine noch unbekannte Wohnung- und es schlägt einem eine kleinbürgerliche Atmosphäre entgegen- die Möbel drängen sich in kleinbürgerlicher Enge.

3 Man hält zur Rast bei einer Autofahrt an, geht ein paar Schritte, und plötzlich öffnet sich der Blick auf das Meer- und ist wie fortgerissen in die Ferne- das Blau des Himmels scheint zu fliehen.

Der erste Moment der Wahrnehmung wird nicht durch einzelne Sinne wahrgenommen, auch nicht durch ein Zusammenspiel von ihnen. Das *ich sehe dies, ich höre dies, rieche dies* ereignet sich erst im zweiten Schritt, das ist bereits der Anfang der Analyse. Bei der Wahrnehmung ist die Grundstimmung oder die Atmosphäre selbst dasjenige, was wahrgenommen wird. Der Wahrnehmende spürt nicht sich, er spürt die Atmosphäre: Was ich spüre, ist, in welcher Art Umgebung ich mich befinde. Im Gegensatz zur Wahrnehmungspsychologie ist hier der primäre Gegenstand der Wahrnehmung der „Hintergrund“:

„[...] es sind weder Empfindungen noch Gestalten, noch Gegenstände oder deren Konstellationen, wie es die Gestaltpsychologie meint, was zuerst und unmittelbar wahrgenommen wird, sondern es sind die Atmosphären, auf deren Hintergrund dann durch den analytischen Blick so etwas wie Gegenstände, Formen, Farben usw. unterschieden werden.“⁷

Atmosphäre

Atmosphäre ist also die Wirkung der Umgebung auf mich, sie ist das, was mich berührt. Ihre Wirkung kann in Sekundenschnelle eintreten, kann von Objekten, Menschen und Umgebungen ausgehen und „zeigt“ sich in der eigenen Befindlichkeit. Wahrgenommen wird sie mit allen Sinnen. Ihre Wirkung „messen“ kann nur das Subjekt, indem es sie fühlt, spürt.

Sie ist „ein bedeutendes, manchmal niederdrückendes, oft aber auch belebendes, immer ergreifendes und die Stimmung affizierendes Medium menschlichen Lebens“⁸, und dadurch, dass man sie spüren muss, setzt sie eine leibliche Anwesenheit voraus. Man kann sie spüren zum Beispiel in der Anwesenheit eines anderen Menschen, beim Aufsuchen einer Landschaft, in einem Raum oder auch wenn man sich (leiblich) der Ausstrahlung eines Kunstwerkes aussetzt.

Da Atmosphäre „ausgestrahlt“ wird, könnte man sie auch als räumliches Gebilde verstehen, das in „affektiver Betroffenheit“⁹ erfahren werden kann. Doch selbst als räumliches Gebilde ist sie „offen“; sie hat keine klaren Grenzen. Nichtsdestotrotz kann sie sich nonverbal mitteilen; aufgrund unserer synästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit¹⁰ kann man sich aber auch über sie verständigen. (Man hat hier mit Gefühlen¹¹

⁷ Ebd., S. 48.

⁸ Ebd., S. 19.

⁹ Hermann Schmitz - *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*. III, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969, S. 91 ff.

¹⁰ Ohne die Fähigkeit des synästhetischen Wahrnehmens gäbe es vermutlich keine Metaphern und damit auch keine von den Metaphern ausgelöste Empfindungen. Mit Metaphern ist es möglich, Bedeutungen und Meinungen mitzuteilen, die

zu tun, denen man "begegnet" oder „ausgesetzt“ ist. Da sie nicht rein subjektiv sind, sondern von Gegenständen oder Situationen ausgehen, ist eine intersubjektive Verständigung über sie möglich). Auch Menschen können sie schaffen - rein durch ihr Verhalten, ihr Reden und ihre Gestik, durch ihre Aufmachung, durch ihre Stimme oder durch ihre schlichte Anwesenheit, so wie durch ihre Ausstrahlung.

Der Charakter einer Atmosphäre lässt sich mit einem reichen Vokabular beschreiben, kann prinzipiell positiv oder negativ sein und kann erhebend, gemütlich, hell, kalt, feierlich, abweisend, einladend, familiär, heiter, melancholisch, bedrückend, erotisch usw. sein. Atmosphäre als Ausdruck wird in der Alltagssprache oft verwendet und wird sofort verstanden. Doch Atmosphären bezeichnen in gewissem Sinne auch etwas Unbestimmtes, Diffuses, nicht gut Definierbares¹², „[...] so unbestreitbar sie sich [auch] als gegenwärtig und wirklich präsentieren“, bleiben sie selbst „doch...[auch]... ungreifbar und unumschreibbar“¹³. Die Atmosphäre „lässt sich nicht fangen (nicht einmal in Begriffen, doch ist sie nichtsdestoweniger wirklich, d.h. spürbar und (nur) relativ lokalisierbar“¹⁴, auch nach Tellenbach entzieht sie sich des Greifbaren: Es ist jenes „Mehr, das unausgedrückt bleibt...“, das über das Reale Faktische hinaus liegt, das wir aber ineins damit spüren“¹⁵, unfassbar und daher wissenschaftlich nicht gut analysierbar - auch wenn sie im Bezug auf ihren Charakter nicht unbestimmt ist.

Das nächste Problem stellt ihre Verortung dar. Wo ist der Ort, an dem sich Atmosphären befinden? „Sie scheinen den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen“,¹⁶ doch man weiß nicht, ob sie den Räumen oder den Gegenständen (Objekten), die sie ausstrahlen, zuzuschreiben sind oder den Subjekten, die sie erfahren. Für Schmitz entstehen die Atmosphären eindeutig auf der Seite der Objekte. Im Gegensatz dazu ist der Entstehungsort bei Böhme weder ganz auf der Seite der Dinge, noch ganz auf der Seite der erlebenden Subjekte. Schmitz verankert sie auf der Seite der Objekte, sie entstehen für ihn dort, wo die Dinge situativ zur Erscheinung kommen. Er geht davon aus, dass man in den Bann einer prädimensional ausgedehnten Atmosphäre hineingeraten kann. Sie kann mit oder ohne emotionale Betroffenheit gespürt werden, je nach stimmungsmäßiger Disposition¹⁷ (Man kann nicht nur von ihnen berührt sein,

anders nicht leicht mitteilbar wären. (Das metaphorische Denken wird auch von Menschen verstanden und angewendet, die darüber nicht belehrt worden sind.) Jeder Mensch hat die Fähigkeit die Wahrnehmungen, aus welchen Sinnesbereichen auch immer, sprachlich oder bildhaft miteinander verkettet zu können. Unsere Gedankenwelt ist voller solcher Schöpfungen unseres Geistes, die nur in der geistigen Realität existieren und schöpferisches Denken ermöglichen. Dieselbe Fähigkeit ermöglichen auch die Synästhesien. Synästhesie ist eine hypersensible Empfindung äußerlicher Sinnesreizung. Synästhetisches Empfinden bedeutet ein zeitliches Zusammen-Fühlen, bei Klängen zum Beispiel ebenfalls Farben zu sehen oder auf jene Klänge bezogen Geschmack zu empfinden.

¹¹ „Immer und zu jeder Zeit, an jedem Ort und in jeder Situation, unter allen Himmeln und in jedem Alter, in allen Kulturen und in jeder Epoche hat jeder Mensch Gefühle. Immer besteht Grund zu fragen: welche Gefühle ich habe, wann ich sie habe, wem sie gelten, wie lange ein Gefühl währt, wie oft es wiederkehrt, an welchen Orten ich es empfinde, wie es sich anfühlt, wo und in welcher Weise ich es am eigenen Leib spüre, warum ich es habe, wozu es dient, ob und wie ich darüber sprechen kann, wie ich Gefühle beurteile, ob ich sie bekämpfe, fördere, mir verbiete, mich ihrer schäme, sie unterdrücke, wie ich sie erkennen und ordnen kann, ob sie mir bewusst oder unbewusst sind und tausend Fragen mehr.“ In: Hartmut Böhme - *Gefühle in: Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, Wulf Christoph (Hrsg.), Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1996, S. 525.

¹² Zu der Unbestimmtheit des Atmosphärenbegriffes siehe mehr im Kap III.

¹³ Hermann Schmitz - *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*, III, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969, § *Gefühle als Atmosphären*, S. 103.

¹⁴ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 446.

¹⁵ Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 47.

¹⁶ Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 22.

¹⁷ Dem Menschen bleibt ein Spielraum der Stellungnahme gegenüber der Atmosphären, man ist nicht ganz ausgesetzt, man kann sie wahrnehmen ohne von ihnen betroffen zu sein: „Ein Dieb, der in einer schönen Mondnacht einen Einbruch

man kann sie auch ignorieren). Nach diesem Verständnis liegt eine Atmosphäre gleichsam „über“ dem Ort ihres situativen Entstehungsgeschehens. Böhme hingegen betrachtet Atmosphären als ein „Dazwischen“, das nicht ganz auf der Seite der erscheinenden Dinge ist, aber auch nicht ganz auf der Seite der erlebenden Subjekte. Mit dieser „Zwischen“-Lösung umgeht er die schwer entscheidbare Frage, wo Atmosphären letztendlich hingehören.¹⁸

Nach Hauskeller ist das Atmosphärische die Form der Begegnung selbst. Hier sind sie Relationen¹⁹ - einem „Kitt“ ähnlich - der das Ich und die Welt in einer Weise aneinander bindet, dass aus dieser Verbindung eine Verbindlichkeit (Relevanz, Bedeutsamkeit) entsteht. So ist jedes Erlebnis atmosphärisch, insofern dieser Begegnung eine affektive Bedeutsamkeit zukommt. Wie sich der Mensch zur Welt setzt und umgekehrt wie die Welt sich zu ihm, ist ein atmosphärisches und wechselseitiges Verhältnis.

Für Böhme wie auch für Schmitz gilt grundlegend: Atmosphären kann man nur dann kennen, wenn man sich auf sie einlässt, wenn man sie unmittelbar erlebt. Um sie wahrzunehmen braucht man jedoch eine gewisse Offenheit und muss bereit sein, sich davon „berühren“ zu lassen. Die Erfahrung der Atmosphären im Alltag geschieht oft beiläufig, mehr oder weniger unbewusst (und ist doch von großer Wirkung). Atmosphären verleihen uns eine Grundstimmung und beeinflussen uns gerade deshalb, weil wir nicht auf sie achten. Wenn man sie wahrnimmt oder in sie „hineingerät“, so äußert sich das auch körperlich: in einem Gehoben- oder Niedergedrückt sein, in einer Engung oder Weitung - der Resonanzboden ist das leibliche Befinden, in das die Atmosphären eingreifen.

Die persönliche Aura einer Person wirkt sofort angenehm oder unangenehm, sympathisch oder unsympathisch usw. - rein nach der Ausstrahlung eines Menschen, „noch vor allen Worten spüren [wir], ob dieser andere unser Vertrauen verdient oder nicht“²⁰. Genauso kann man durch die Abwesenheit einer Person geprägt werden. Nach Schmitz sind Atmosphären herrschende Mächte, die einen *einstimmen*, *ergreifen* und *überwältigen*, unabhängig davon, ob man es will oder nicht. Doch selbst, wenn man in sie hineingeraten ist, muss man sich ihnen nicht unbedingt entziehen²¹, denn sie lassen sich auch verändern. Denke man an die gedrückte Stimmung des Sitzungsraumes, den man mit guter Laune betritt oder auch umgekehrt an die heitere Stimmung eines Festes, die die eigene Misslaune im Nu umwandeln kann²².

Man kann Atmosphären durch bewusste und durchaus dingliche Konstellationen auch erzeugen, sie lassen sich anhand von Gegenständen und durch ihre sinnlichen Qualitäten gestalten. Böhme geht hier (wie so oft) auf das paradigmatische Beispiel der Kunst des Bühnenbildes²³ zurück: Der Bühnenbildner (wie alle „Praktiker“, darunter

plant, kann es sich nicht leisten, von der „plötzlich enthüllten Zärtlichkeit“ der Welt überwältigt zu werden. Die besondere Stimmung der Mondnacht wird er zwar bemerken, aber er wird sich von ihr nicht gefangen nehmen lassen.“ In: Jens Soentgen - *Die verdeckte Wirklichkeit*, Bonn: Bouvier Verlag, 1998, S. 73.

¹⁸ Zusammenfassung von: Jürgen Hasse - *Changierende Stadtleiber in Urban Bodies*, 7. Jg., Heft 1, September 2002, Frankfurt am Main. Online-Veröffentlichung (www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/021/Hasse/Hasse.htm).

¹⁹ Michael Hauskeller - *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 196.

²⁰ Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 51.

²¹ Im Sinne von Schmitz kann man von den Atmosphären als Mächten auch Abstand nehmen, man kann sich mit ihnen auseinandersetzen, „wobei dem Betroffenen ein Spielraum zwischen Preisgabe und Abwehr bleibt“. In: Hermann Schmitz - *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*. III, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969, S. 148 ff. Die ästhetische Einstellung besteht gerade in der glücklichen, lustvollen Mitte zw. Distanz und Ergriffenheit. Siehe auch § 149 *Gefühle als Atmosphären*, ebd., S. 98.

²² Wie eine angezündete Kerze sofort für eine romantische Stimmung sorgt.

²³ Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 50.

auch der Architekt) ist damit vertraut, durch gewisse Arrangements von Gegenständen, Raumanordnungen aber auch mit Licht und Ton ein bestimmtes, je nach jeweiliger Szene, ein passendes Klima zu erzeugen. Auf der Bühne können Bühnenbildner die Grundstimmung schnell ändern, der Bühnenraum, in dem sich das Stück abspielt, lässt sich von ihnen verschieden *stimmen*. Das gilt auch in anderen Gebieten - bei der Gestaltung von Städten, Parks und Landschaften, Kaufhäusern, Bars, Hotels und den Einkaufsstrassen hat man mehr oder weniger dasselbe Ziel vor Augen - durch Arrangements Stimmungen zu erzeugen²⁴, diesen Gebilden eine Ausstrahlung zu verleihen. Nach Böhme erreicht man dies, indem man Zeichen setzt, Bedeutungen suggeriert und nach Konstellationen ordnet.

Genius loci

Was berührt mich am Ort?

Es gibt Orte, die auf eine beeindruckende Weise „anders“ sind, ein gewisses Etwas besitzen, das sie von allen anderen Orten unterscheidet. Solche Orte haben etwas Einzigartiges - eine besondere Ausstrahlung (Atmosphäre), eine nicht genau festzumachende Stimmung, die nicht *nur* mit ihrer Schönheit in Zusammenhang gebracht werden kann. Es scheint ihnen ein besonderer „Geist“ inne zu wohnen, der auf unsere Seele eine große Wirkung ausübt, der diese Orte über den Zustand des reinen Ästhetisch-Schönen heraus hebt - der Geist des Ortes oder der *Genius loci*²⁵. Der Begriff des *Genius loci* ist seit einiger Zeit vielfach im Gespräch, der heutige Begriff versucht Architektur und Landschaft miteinander in eine harmonische Einheit²⁶ zu bringen. In der Architektur ist der Bauplatz, an dem ein Gebäude entsteht von

²⁴ Atmosphäre entsteht natürlich auch von selbst, ohne eine arrangierende Hand, siehe Kap. III.

²⁵ Der *Genius Loci* oder „Geist des Ortes“ ist ein Begriff, der seinen Ursprung in der Antike hat. Geprägt wurde der Begriff von den Römern. „Genius“ lässt sich vom lateinischen *genere* (erzeugen) ableiten und bedeutet in diesem Zusammenhang soviel wie „der/das Zeugende“ bzw. „der/dasjenige der/das erzeugt“. Gemeint ist damit ein im Menschen wohnendes göttliches unsterbliches Wesen bzw. ein begleitender oder schützender Geist, der den Menschen in seinem Charakter und Handeln definiert. Erst später wurde aus dem charakterbildenden Genius der ortsbezogene Genius. Dieser Begriff wurde nur für die Geister verwendet, von denen man glaubte, sie würden in Steinen, Felsen, Bäumen, Gewässern usw. wohnen. In Form des „Daimon“ kannten auch die Griechen einen Genius (auch für sie war der Genius göttlicher Anteil oder Schutzgeist). Er spielt in der Geomantie eine wichtige Rolle, aber wird auch in den verschiedensten Disziplinen neben Architekturtheorie, wie in der Humangeographie, Ökopsychologie, Garten- und Landschaftsgestaltung, Religionswissenschaft, Archäologie und Literaturwissenschaft verwendet. Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim: Mannheimer Verlag Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2006.

²⁶ Christian Norberg-Schulz - *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. Der norwegische Architekt und Architekturtheoretiker entwickelt aus einer phänomenologischen Position eine Theorie und Typologie der Orte. Der Ort ermöglicht durch seine beständige Identität Identifikationen des Menschen, Wohnen bedeutet Zugehörigkeit. Er ist gebildet im Gegensatz zu einer abstrakten Lokalisierung aus „einer Totalität aus konkreten Dingen mit materieller Substanz, Form, Oberfläche und Farbe“ (ebd., S. 6.). Die Summe dieser Elemente bedeutet den „Umweltcharakter“, das „Wesen“ oder „Atmosphäre“ eines Ortes. Ein Ort ist ein qualitatives „Gesamt“-Phänomen“ und als solches lässt sich nicht auf eine seiner Eigentümlichkeiten reduzieren (ebd., S. 6 f.). Nach Norberg-Schulz werden Räume (im Gegensatz zum mathematisch verstandenen Raum) als Begriff für Landschaft und Ort, von einer Mitte her konstituiert und erhalten Rhythmus und Richtung durch topographische und architektonische Elemente. Die Struktur der Orte kann sich verändern, ohne dass dies zur Veränderung des *Genius - loci* führt (ebd., S. 18.). Es wird zwischen natürlichen und artifiziellen Orten unterschieden: Der Geist des natürlichen-, wie des artifiziellen Ortes werden in dieselben drei Kategorien aufgeteilt: die romantische, kosmische und klassische Landschaft; wie die romantische, kosmische und klassische Architektur.

besonderer Bedeutung. Die Besonderheiten des Ortes sind entwurfsbestimmend - vor jedem architektonischen Entwurf ist eine eingehende Analyse des Ortes notwendig. Noch vor dem Entwurfsprozess gilt es sie herauszukristallisieren um Anhaltspunkte, Themen, Motive oder auch Zwänge, die durch die Wahl des Grundstückes entstehen, zu erkennen und dann in den Entwurf einfließen lassen zu können. Doch die besonderen Merkmale, die den Geist des Ortes ausmachen, sind nicht unbedingt sichtbar. Die Eigenart des Genius loci ist, dass er sich nicht nur aus messbaren Eigenschaften des Bauplatzes zusammensetzt - er beinhaltet seine Atmosphäre, sie ist die unsichtbare Aura des Ortes. Jene Besonderheiten, die einen Ort ausmachen, können verschiedene Ursprünge haben. Sie können von seiner Geologie oder Farblichkeit wie den besonderen Veränderungen während der Jahreszeiten über seine außergewöhnliche Geschichte bis zu einem abstrakten Motiv reichen - im Grunde alles, was die Sinne in außergewöhnlicher Weise erregt. Hat man den genius loci erkannt, der im Übrigen auch subjektbezogen ist, und für andere durchaus differieren kann, kann man seine Qualitäten in den Entwurfsprozess für das Bauwerk integrieren. „Die Palette dessen“, so Robert Kozijanic,

„was Genius loci sein soll, reicht dabei von der rein metaphorischen und rhetorischen Bedeutung des Wortes über die geschichtliche eines an einem Ort erscheinenden „Zeitgeistes“ und eines soziokulturell konstruierten „Ortsgeistes“, ferner über die Bedeutungen von ökologischen, ästhetischen und synästhetischen Qualitäten von Orten bis hin zu ortsgebundenen „Energiefeldern“ und „ortsansässigen“ Naturgeistern“²⁷.

An welchen Orten empfindet man etwas? Architektur existiert nur durch unsere sinnliche Wahrnehmung, „erst die Körpersinne erschließen den umbauten Raum, lassen seine Dimensionen, seine Orientierungen und Ordnungen sowie seine atmosphärischen Qualitäten spürbar werden“²⁸. Die sinnlich-emotionale Dimension des Verhältnisses von Raum und menschlichem Subjekt drückt die emotionale Ortsbezogenheit - sense of place²⁹ aus. Er bezeichnet die Summe menschlicher Empfindungen, die ein bestimmter Ort auszulösen imstande ist. Die Gefühle basieren auf persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen und symbolhaften Bedeutungen, die mit diesem Ort verbunden sind. Die atmosphärische Raumwahrnehmung ist ein sinnlicher Aneignungsprozess als eine gemeinsame Wirklichkeit zwischen Subjekt (Wahrnehmender am Ort) und Objekt (Beschaffenheit der räumlichen Umgebung).

Subjektiv gesehen sind die schönsten Orte doch diejenigen, an die man sich lange erinnert. Ein einprägsamer Ort braucht also auch die Erinnerbarkeit³⁰. Die „wahren“ Orte sind die, die geeignet sind, ständig, immer wieder betrachtet zu werden - dazu gehört ihre Wandelbarkeit (nicht nur hinsichtlich der Nutzung) und ihre

²⁷ Robert Kozijanic - *Der Geist eines Ortes. Kleine Kulturgeschichte des Genius Loci*. Online-Veröffentlichung (<http://www.geocities.com/sallustiusde/Genius.htm>).

Nicht nur Synästhesien erzeugen den atmosphärischen Charakter, sondern auch Zeichen und Symbole. Die Schaffung einer kirchlichen Atmosphäre lässt sich mit einem Bühnenbild vergleichen: Um auf der Bühne einen kirchlichen Raum zu inszenieren, schafft man neben einer heiligen Dämmerung das „Kirchliche“ zum Beispiel mit einem Kruzifix, Andeutung von gotischen Bögen und Orgelmusik im Hintergrund. In: Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 149.

²⁸ Ingeborg Flagge - *Architektur und Wahrnehmung* in: *Jahrbuch Licht und Architektur*, Flagge, Ingeborg (Hrsg.), Darmstadt, 2003.

Online-Veröffentlichung (www.tu-cottbus.de/Theo/wolke/deu/Themen/052/Bischoff/bischoff.htm).

²⁹ Im Englischen wird auch der Begriff *emplacement* verwendet, z.B. wie jemand sich den Raum aneignet.

³⁰ Kent C. Bloomer; Charles W. Moore - *Architektur für den „Einprägsamen Ort“*. Überlegungen zu Körper, Erinnerungen und Bauen, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980, S. 123.

Mehrdeutigkeit. Die Erfahrung an einem Ort zu sein, wird immer „zu einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Umständen“ gemacht. Die Erfahrung zu einer *bestimmten* Zeit ist weit vielfältiger als der reine visuelle Eindruck. Die Erfahrung ist genauso komplex, wie das Bild davon, das in unserem Gedächtnis bleibt. An einen Ort erinnert man sich, weil er einmalig ist. Einmalig deshalb, weil er unseren Körper beeinflusst und dadurch genügend Gedankenverbindungen bewirkt hat, um ihn in unserer persönlichen Welt festzuhalten. Es werden alle (zum Optischen dazugehörigen) äußeren Umstände, als Eindrücke - also alles dort „Vorgefundene“ - in unserer Erinnerung „mitgenommen“.

„vielleicht spielte dort das Licht, oder es bewegten sich Schatten; der Wind wehte, oder der Luft stand still, Schnee fiel und verwischte die Ränder ebenso, wie die Erinnerung selbst nach einer gewissen Zeit verblasst... ebenso, wie Sonne, Regen und vielleicht das gelegentliche Beben der Erde.“³¹

Was ist Architektur?

Architektur könnte man demnach³² als einen baulichen „Hintergrund“ verstehen, der als Rahmenbedingung unsere emotionale Erfahrbarkeit ermöglicht. In dem Verständnis erzeugt sie eine Grundstimmung, in der alle Einzelheiten eingebettet sind. Die erzeugte Atmosphäre wirkt unmittelbar. Der Architekt Peter Zumthor vergleicht sie direkt mit dem intuitiven Gefühl, das man beim ersten Kennenlernen von einem Menschen verspürt:

„Wir kennen das ja alle: Wir sehen einen Menschen und haben einen ersten Eindruck von ihm. Und ich habe gelernt: vertraue dem nicht, du musst dem Menschen eine Chance geben. Jetzt bin ich ein bisschen älter und ich muss sagen, ich bin doch wieder beim ersten Eindruck. Ein bisschen ist es für mich so auch mit der Architektur. Ich komme in ein Gebäude, sehe einen Raum und bekomme die Atmosphäre mit, und in Sekundenbruchteilen habe ich ein Gefühl für das, was ist.“³³

All die Dinge, mit denen Architektur zu tun hat, haben (nicht nur) eine materielle Präsenz. Das Gerüst, die Balken, die Decke, durch den ein Raum überdacht wird, leichte und schwere Wände, Fensterflächen mit dem dadurch einfallenden Licht bis zu einer Wohnungseinrichtung - nimmt man körperhaft (zu einem Körper gehört auch das, was man nicht sieht) wahr. Das Geheimnis der Architektur ist es, all diese

³¹ Ebd., S. 12.

³² Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 95.

³³ Peter Zumthor - *Atmosphären*, Detmold: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co (Hrsg.), 2004, S. 11 f.

Elemente und Materialien verschiedensten Ursprungs auf die Art zusammenzuführen, dass daraus ein Raum entsteht, der mehr ist als die Summe seiner Teile. Die Architektur als Gesamtheit kann man analog zu unserem Körper denken. Sie ist in dem Sinne „körperlich“, indem sie für uns menschliche Züge annimmt und dadurch beschützend, mütterlich oder auch fremd und leblos wirken kann. Ob sie aus Glas, Ziegel, Lehm, Stein, Membran oder Stoff besteht - ist sie wie eine Hülle, ein Verband, ein Körper um uns herum, den wir berühren können und der auch uns berühren kann.

Es gibt eine differenzierte sensorische Wahrnehmung - wie das Haptisch-Taktile, das Olfaktorische und Akustische wie auch die Farbwahrnehmung - die neben der vordergründigen visuellen Dominanz unterschiedliche Empfindungen ermöglicht. Dieser „andere“ Blick macht das sinnliche Potenzial unserer Umgebung erfahrbar. Jene Stimmungswerte als innewohnenden Qualitäten aufzuspüren, sind bei dieser Arbeit mein Ausgangspunkt.

„Das gefällt mir sehr gut, die Vorstellung, dass ich ein Gebäude mache, einen großen Gebäudekomplex oder einen kleinen, und dieser wird Teil einer Umgebung. Und dies ist die Umgebung von Menschen, für mich oder meistens auch nicht für mich, und wird Teil von deren Leben, Kinder wachsen da auf. Vielleicht erinnern sie sich 25 Jahre später unbewusst an irgendein Gebäude, eine Ecke, eine Strasse, einen Platz, keine Ahnung vom Architekten, ist auch nicht wichtig. Aber die Vorstellung, dass die Dinge da sind - auch ich erinnere mich an viele Dinge in der Welt, gebaut, die ich nicht verantwortet habe, die mich aber berührt, bewegt, erleichtert, die mir geholfen haben. Es gibt mir ein viel schöneres Gefühl, mir vorzustellen, dieses Gebäude wird in 25, 30 Jahren vielleicht von jemandem erinnert werden. Vielleicht weil er da seine erste Jugendliebe geküsst hat. Spielt keine Rolle, warum. Um das deutlich zu machen, das gefällt mir viel besser als die Vorstellung, dieses Gebäude wird in 35 Jahren noch immer im Architekturlexikon vorkommen. Das ist eine ganz andere Ebene. Und die zweite hilft mir nicht beim Entwerfen“³⁴.

³⁴ Ebd., S. 66 f.

Welche Orte und Räume sind es, die man schön findet, in denen man sich wohl fühlt? Es sind diejenigen, an die man sich erinnern kann. Stimmungen, die beeindrucken, hinterlassen eine bleibende Erinnerung.

II Die „zweite“ Wirklichkeit des Hauses

**Der leibliche Raum
Verhältnis zum Raum
Die „zweite“ Wirklichkeit des Hauses
Gespeicherte Erinnerungen
Imagination und die Leuchtkraft der Erinnerung**

Der leibliche Raum

In der Architektur, im Städtebau sowie in der Stadtplanung wird Raum meist als räumliche Ausdehnung, manchmal auch nur als zweidimensional festgesetztes und verortetes Gebiet verstanden. Raum wird als gegeben und starr vorausgesetzt, liegt als geographischer Ort oder Gegenstand außerhalb des handelnden Individuums. Er wird als Verortung des Geschehens vorausgesetzt, aber irgendwie trotzdem außerhalb des handelnden Individuums angenommen. Der Begriff Raum ist insoweit irreführend, dass er die Existenz eines alles einschließenden, allumfassenden und immer existenten Raumes andeutet. Man sollte eher sagen: Es gibt *Räume*, die sich im Prozess ihrer Entstehung, ihrer Wahrnehmung, ihres Erlebens voneinander unterscheiden.

In der europäischen Tradition gibt es zwei Raumkonzepte: Das erste Konzept geht auf Aristoteles zurück - hier wird der Raum als *topos*, als Ort gedacht. Das Raumkonzept von Descartes als metrischer Raum - *spatium* - definiert sich durch Abstände oder Distanz, es kann Orte und ihre Lage bestimmen. Räumliche Verhältnisse lassen sich (quantitativ) in einem Koordinatensystem als Bezugssystem darstellen. Aristoteles' Konzept des *Topos* („Ortsraum“) kennt keine Abstände, wohl aber Nachbarschaften, Lagebeziehungen und Umgebungen. Bei beiden Raumkonzepten handelt es sich um Räume, in denen sich Körper befinden. Sie werden in Bezug auf Körper gedacht, sie sind wesentlich durch sie bestimmt. Von diesen zwei Raumkonzepten unterscheidet sich der *Raum leiblicher Anwesenheit*¹. Die Verschiedenheit zwischen dem *Ortsraum* und dem *metrischen Raum* könnte man demnach auch so formulieren: „Ein Ort ist eine Umgebung, in der man *sich befindet*, Maßverhältnisse sind dagegen eine Art, in der man sich etwas - meist Dinge - *vorstellt*“² oder Raum leiblicher Anwesenheit und Raum als Medium von Darstellungen (Böhme). Demnach ist das Zentrum des Raumes

¹ Schmitz, Hermann - *Der leibliche Raum. System der Philosophie*. III, Teil 1, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1967, S. 28; Siehe auch in: Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 16, 88, 114, 118.

² Böhme, ebd., S. 16.

leiblicher Anwesenheit der Mensch, und er ist durch das absolute Hier, an dem man sich befindet, bestimmt. Er ist im Gegensatz zu den anderen zwei Raumkonzepten nicht homogen und anisotrop³.

Die Unterscheidung der beiden Raumbegriffe ist auch für die Architektur aufschlussreich - die eigentliche Arbeit der Architekten vollzieht sich im Raum als Medium der Darstellungen. Architekten bauen seit jeher Räume für die leibliche Anwesenheit von Menschen. Dennoch werden ihre Entwürfe im euklidischen Raum gezeichnet, der metrisch, homogen und isotrop ist. Auch beim Modellbauen und beim virtuellen 3-D Modellieren wird über Formen, Volumen und Größenverhältnisse nachgedacht: Architektur war und ist fixiert auf den Raum als Medium von Darstellungen⁴, ähnlich dem Prinzip des *spatium*.

Der Raum, *in dem ich mich befinde*, ist aber mit dem topologischen Raum verwandt - hier spielen Umgebungen eine bedeutsame Rolle. Er ist auf das *hier bin ich* gerichtet: Die Zielangaben beziehen sich auf meinen Körper. Das Oben und Unten, das Vorne und Hinten, das Rechts und Links sind Richtungen (wie bei Aristoteles) die den Raum aufgliedern und durch den menschlichen Leib bestimmt sind. Das elementare räumliche System, das den Menschen zugrunde liegt, könnte man mit einem natürlichen Nullpunkt des erlebten Raumes vergleichen. Der Nullpunkt ist die Fokussierung des Sehraumes und befindet sich zwischen den Augen, etwa in der Gegend der Nasenwurzel. Sieht man sich nach rechts oder links um, gehen die Sehstrahlen wie Vektoren mit. Ein solcher Nullpunkt bestimmt die jeweilige, (veränderliche) Stellung⁵ im Raum - der Mensch steht sozusagen überall in der „Mitte“.

Wenn man unter Raum (im Unterschied zum homogenen mathematischen Raum) jenen Raum, in dem wir täglich leben und in dem wir uns bewegen, verstehen, weist er eine reiche innere Gliederung auf. Der Raum leiblicher Anwesenheit geht nicht vom Vorstellungsvermögen, sondern von unserer Leiberfahrung aus: Er hat bevorzugte Richtungen, Attraktions- und Schwerpunkte, sowie bevorzugte Orte und Stellen: Jede Stelle in ihm ist durch bestimmte Qualitäten und Bedeutsamkeiten gekennzeichnet. Eine Ausbildung einer Raumgliederung erkennt man am besten, wenn man aus der gewohnten Umgebung herausgerissen und plötzlich in eine neue und fremde Landschaft hineingesetzt wird. Ähnlich wie sich das Zeitgefühl des Menschen auf einer Reise verändert, verändert sich auch der vorgefundene, neue und bedeutungsfreie Raum. Erst durch den Aufenthalt wird der bis dahin „fremde“ Ort mit Bedeutungen und Gefühlsbeziehungen „gefüllt“⁶. Es tut sich ein Raum auf, der bis dahin einheitlich, gleichwertig und gleichgültig war, doch bald gliedert er sich auf. So entstehen zum Beispiel neben gewohnten und gemiedenen Wegen und Plätzen auch bevorzugte Orte, wie möglicherweise ein stiller Winkel, der zum Angelpunkt für das ganze Erleben des bis dahin fremden Raumes werden kann.

Raum lässt sich von uns „modifizieren“: Ohne auch nur einen Gegenstand dazusetzen oder weggenommen zu haben, hatte sich etwas verändert. Ohne Antasten von Gegenständen kann sich eine Stimmung ändern. Dies gilt auch entgegengesetzt: Auch ein nicht gegenständlicher Raum kann gespürt werden. Atmosphäre vermittelt zwischen den spürbaren Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden. Wie wir uns befinden, hängt davon ab, in was für einem Raum wir *sind* und wie dieser Raum auf unsere Befindlichkeit wirkt. Atmosphäre ist eine gespürte Anwesenheit, als Umgebung

³ Anisotropie bezeichnet die Richtungsabhängigkeit einer Eigenschaft oder eines Vorgangs.

⁴ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 16.

⁵ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 56.

⁶ Ebd., S. 69.

oder bestimmter Nähe. Mit Nähe ist eine Anwesenheit, die etwas „ausstrahlt“, und ein von deren Wesen geprägter Raum gemeint.

Eng im Zusammenhang mit Atmosphäre steht der Begriff „*Dunstkreis*“⁷. Er veranschaulicht die Zentrierung eines Raumes auf den Ort der Ausstrahlung hin. Alles, was sich im Dunstkreis befindet, unterliegt dessen Einfluss, und es wäre eindeutig anders, wenn dieser nicht da wäre. Die Atmosphäre eines Dinges reicht dann genauso weit, wie seine Anwesenheit einen Unterschied macht.

Ein zentrierter Raum ist zum Beispiel der Lichtraum einer Straßenlaterne - er ist selbständig doch ungegenständlich - ebenso die durch eine Tischlampe erzeugte Atmosphäre beim Essen. Gibt es über dem Tisch eine Lichtinsel, ein weiches Licht und um den Tisch herum dunkle Wände, bildet die Lichtquelle über dem Esstisch für die ganze Gruppe den Mittelpunkt. Sie beleuchtet die Gesichter der Leute; die so erzeugte Atmosphäre kann das Essen zu einem besonderen Ereignis, als gemeinschaftliches Erlebnis werden lassen⁸.

Auch Töne und Geräusche können einen Raum schaffen, einen Klangraum: Es gibt raumfüllende Musikstücke, Musik als Raumkunst, akustische Skulpturen und Möblierung, sowie Musik als atmosphärischen Hintergrund. Der Hörende hört⁹ durch einen Kopfhörer die Musik nicht am Kopf selbst, wo sich die Tonquelle „befindet“, sondern außerhalb, sich selbst spürt er innerhalb des vom Klang erfüllten Raums. Licht und Ton sind Raumkonstruktionen und können wie Gegenstände eingesetzt werden. Durch das Licht, das einen Raum erfüllt, kann ein Raum heiter, beschwingt, düster, festlich, heimelig sein. Ein Ton kann einen Raum bedrückt, anregend, kompakt, zerrissen machen.

Auch Leute, die nach etwas riechen, geben einem Raum seine Aura (Geruchsraum). Den eigenen Geruch im Raum zu hinterlassen ist auch eine Art den Raum zu bewohnen. Der Geruch, der mit der Nase wahrgenommen wird, hat nicht nur Dimensionen, sondern auch Qualitäten. Genauso wie das Auge fähig ist, Höhen und Tiefen zu erkennen, und die Füße Entfernungen messen können, so kann die Nase die Eigenart eines Raumes „wittern“.¹⁰

Diese Möglichkeiten der Raumgestaltung durch Licht, Musik, Geruch, aber auch die optische und haptische Gestaltung, beziehen sich auf den Raum leiblicher Anwesenheit. Alle Raumstrukturen wirken auf einen *erfahrenden* Menschen, „für einen Hörer in der Musik und für einen leiblich Anwesenden Menschen in der Architektur“¹¹. Der leibliche Raum, den ein Mensch einnimmt, geht über seinen Körper hinaus, er transzendiert die Grenzen seines Körpers. Diese Erfahrung ist sein Hinausspüren in den Raum: „die Sphäre seiner sinnlichen Präsenz“¹². Sehr illustrativ ist hier Böhmes Beispiel (das auf Descartes zurückgeht): „Ein Blinder, der mit einem Stock den Boden abtastet und dort einen Kiesel spürt, spürt diesen nicht an der Oberfläche seines Körpers, nämlich an der Haut seiner Hand, mit der er den Stock hält, sondern da, wo er ist: am Boden, am Ende des Stockes.“

Analog gilt das „Hinausspüren“ auch für architektonische Erlebnisse. Die Raumwirkung, das Spüren eines Raumes ist nicht das Spüren unseres Körpers (z.B. Enge und Weite), sondern die „Beugung oder die Weitung unseres Hinausspürens

⁷ Michael Hauskeller - *Atmosphären erleben*. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung, Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 33.

⁸ *Atmosphäre beim Essen* in: Christopher Alexander; Sara Ishikawa; Murray Silverstein - *Eine Muster-Sprache*, Wien: Löcker Verlag, Hermann Czech (Hrsg.), (1977) 1995, S. 913.

⁹ Durch das Musikhören beim Joggen oder Autofahren wird der Ausdruckscharakter der Umgebung in einem viel stärkeren Maße beeinflusst von dem, was man hört als von dem, was man zu sehen bekommt.

¹⁰ Ivan Illich - *H2O und die Wasser des Vergessens*, Reinbek bei Hamburg: Rowolt, 1987, S. 90.

¹¹ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 88.

¹² Ebd., S. 88.

selbst“¹³. Der Raum leiblicher Anwesenheit ist durch jene Kategorien bestimmbar, die unsere Befindlichkeit modifizieren: Enge und Weite, Bewegungsanmutungen und Hemmungen, Helligkeit und Dunkelheit, Luzidität und Opazität. Ein so gestimmter Raum ist die spürbare unbestimmte Weite, „eine Weite mit randloser Ergossenheit“¹⁴, aus der heraus sich durch Artikulation Räume unterschiedlichen Charakters bilden können, wie: Orientierungen, Bewegungsanmutungen, Markierungen. Sie schaffen im Raum Konzentrationen, Richtungen, Konstellationen.

Verhältnis zum Raum

Jede Beschäftigung mit der Gliederung von Raum führt notwendigerweise zurück auf den Menschen, der im Raum lebt und sich zu dem Raum verhält. Die innige Verbindung von Mensch und Raum zeigt sich nicht nur darin, dass der Mensch seinem Wohnraum den Charakter seines eigenen Wesens aufprägt, sondern auch darin, wie er in seinem ganzen Wesen durch seinen Umraum bestimmt ist. Das Wesen des Menschen wandelt sich je nach dem Wesen seines Umraums¹⁵, in dem er sich gerade befindet. Bollnow zitiert an dieser Stelle Saint-Exupéry: „Die Frauen selber wurden ruhig oder anmaßend oder scheu, je nach der Stelle des Hauses, an der sie sich eben befanden.“¹⁶

Die Verbindung mit dem Raum wirkt modifizierend, der Mensch gewinnt sein Wesen nicht losgelöst, sondern immer nur in der Einheit mit dem konkreten Raum. Bei Bachelard wechselt man nicht nur die Stelle, man wechselt die Natur, im Sinne einer Verschmelzung des Daseins mit einem konkreten Raum und auch nach Heidegger ist der Raum in seinem Absatz *Bauen, Wohnen, Denken* kein gegenüber vom Menschen, „weder ein äußerer Gegenstand noch ein inneres Erlebnis“¹⁷: die Räumlichkeit des menschlichen Daseins ist nicht die einfache Tatsache, dass der Mensch, wie jedes andere Ding, etwas räumlich Ausgedehntes ist, sondern dass der Mensch in seinem Dasein durch den Bezug zum Raum bestimmt ist.

Der natürlichste und naheliegendste Raum leiblicher Anwesenheit ist der Wohnraum. Doch hier sollte man kurz innehalten. Woraus besteht das Wohnen? Bollnow fasst in *Der Mensch und der Raum* die Grundzüge des Wohnens, angelehnt an Bachelard und Heidegger, etwa wie folgt zusammen:

1. Wohnen heißt nicht mehr, an beliebiger, zufälliger Stelle sich im Raum zu befinden, sondern an eine bestimmte Stelle hinzugehören. Der Mensch muss um „den bedrohenden Mächten Widerstand leisten zu können - sich zuerst einmal im Raum gründen“¹⁸. Er kann nur durch Verwurzelung an einem bestimmten Ort die Festigkeit gewinnen, die es ihm erlaubt, dem Ansturm der „äußeren Kräfte“ zu trotzen. Verwurzelung bedeutet die Bindung an einen bestimmten Ort: an den *Wohnort*.

¹³ Ebd., S. 89.

¹⁴ Hermann Schmitz - *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*. III, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969, S. 219. Auch „die Tiefe der Gefühle [sind] in ihrer Weite zu suchen“. Ebd., S. 337.

¹⁵ Otto Friedrich Bollnow - *Der Mensch und der Raum* in: *Zeitschrift Universitas*, 18. Jg. 1963, S. 507.

¹⁶ Diese Wechselwirkung gilt allgemein für die *Stelle* im Raum. In *Mensch und Raum* geht Bollnow der Sprachgeschichte und dem Wortgebrauch nach für: Raum, Ort, Stelle, Platz, Gebiet, Feld. In: Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 31- 44.

¹⁷ Heidegger, Martin - *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Band 7: *Bauen, Wohnen, Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, (1954) 2000, S. 151.

¹⁸ Otto Friedrich Bollnow - *Der Mensch und der Raum* in: *Zeitschrift Universitas*, 18. Jg. 1963, S. 502.

2. Sich an einem Ort aufzuhalten, an ihm zu verweilen und an seinem Wohnort über längere Zeiten hinweg wohnen kann man nur, wenn dieser eine räumliche Ausdehnung hat. Der Wohnort muss ein *Wohnraum* sein, ein Bereich, in dem man wohnt, innerhalb dessen sich sein Leben entfalten kann.

3. Die Wohnung soll zur organisierenden Mitte der Welt werden können, in der der Mensch gern verweilt und in die er gern zurückkehrt. Sie muss den Charakter der *Wohnlichkeit* haben. Die Wohnung soll dem Menschen ein Gefühl des Behagens vermitteln, ein Ort sein, in dem er sich wohl fühlt und zur Ruhe kommen kann. Wohnen¹⁹ bedeutet, einen solchen Raum der Ruhe und des Friedens zu haben, in dem man geborgen ist.

4. Damit die Wohnung dem Menschen ein solches Gefühl der Geborgenheit vermitteln kann, muss sie auch imstande sein, den darin Wohnenden vor dem Angriff der Welt zu schützen (gegen feindlichen Menschen oder Witterung, aber auch gegen das Fremde und offene Weite). So verlangt der Wohnraum nicht nur eine abstrakt angebbare äußere Grenze, sondern eine konkrete materielle Umfriedung: einen Zaun oder eine Hecke, oder besser schützende Mauern und ein bergendes Dach. Die Urform der dem Menschen Geborgenheit gewährenden Wohnung ist das *Haus*.²⁰ Der Mensch vermag nur im Besitz eines Hauses zu wohnen, wobei die Gestalt dieses Hauses sehr verschiedene Formen annehmen kann. Der Besitz eines Hauses für den darin lebenden Menschen ist wichtig, doch er ist nur eine Vorbedingung für das Wohnen, er gewährleistet noch nicht das Wohnen selbst.

Wohnen besteht demnach nicht nur im „äußeren“ Besitz eines Hauses, sondern in einer inneren seelischen Verfassung des Menschen, die durch den Besitz des Hauses ermöglicht wird und die im rechten Verhältnis zum Haus besteht. Dass der Mensch sich „im Raum“ befindet, scheint eindeutig zu sein, doch offenbar befindet er sich dennoch anders im Raum. Der Mensch situiert sich im Raum in anderer Weise, als ein Ding sich in einem Behälter, er befindet sich im Raum nicht auf die Art, wie etwa „Kohle im Keller“²¹ abgestellt ist - sein Verhältnis zum Raum ist grundlegend anders:

„Ich wollte eben vom echten ‚Umgang‘ mit dem Haus sprechen, als ich merkte, dass der Ausdruck schief ist. Denn wohnen ist nicht damit umgehen. Man kann mit einem Haus nicht umgehen, wie man mit einem Ding umgeht... das Haus ist überhaupt kein Ding wie andere Dinge, das Haus steht dem Menschen irgendwie näher.“²²

Ebenso für Schmitz bedeutet Wohnen nicht das *Dach-über-dem-Kopf-haben*. Es kommt nicht darauf an, ringsum von Mauern und einem Dach geschützt zu sein, entscheidend ist eine Umfriedung²³, die das Drinnen von einem Draußen abgrenzt und Wohnen - als Kultur der Gefühle im umfriedeten Raum - ermöglicht.

¹⁹ Was Heidegger am entsprechenden Wort mit gotischen Wurzeln heraushebt, trifft einen bleibenden Wesenszug des Wohnens: „Wunian“, so sagt er, „heißt: zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben“. In: Martin Heidegger - *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Band 7: *Bauen, Wohnen, Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, (1951) 2000, S. 150. Der Aufsatz *Bauen, Wohnen, Denken* geht vor allem zwei Fragen nach: Was ist das Wohnen?/ Inwiefern gehört das Bauen in das Wohnen? Ebd. S. 147; Die Antwort wird in 3 Punkten zusammengefasst: 1. Bauen ist eigentlich Wohnen, 2. Das Wohnen ist die Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind, 3. Das Bauen als Wohnen entfaltet sich zum Bauen, das pflegt, nämlich das Wachstum, - und zum Bauen, das Bauten errichtet. Ebd. S. 150; Denn nach Heidegger: „der Bezug des Menschen zu Orten und durch Orte zu Räumen beruht im Wohnen. Das Verhältnis von Mensch und Raum ist nichts anderes als das wesentlich gedachte Wohnen“. Ebd. S. 160.

²⁰ Otto Friedrich Bollnow - *Der Mensch und der Raum* in: *Zeitschrift Universitas*, 18. Jg. 1963, S. 504.

²¹ Ebd., S. 500.

²² Ebd., S. 505.

²³ Für Schmitz ist das Sitzen im Sessel das erste Beispiel für das Wohnen: „Der Sitz im Sessel ist [...] besonders günstig, weil er schon von sich aus eine nahezu vollständige Umfriedung mit sich bringt: Rückenlehne, Sitzfläche und

Auch das *Zuhause sein* ist ein „zentrierter Raumbegriff“: Zuhause ist der Ort, an den man sich zurückziehen kann, an dem man sich sicher fühlen kann und von dem aus man sich den Rest der Welt um sich herum organisieren kann. In der menschlichen Raumwahrnehmung ist das Zuhause ein Raumzentrum, an dem sich die Lebensbezüge bündeln - an diesem Zentrum machen Menschen ihr Alltagsleben fest. Alles andere ist Umgebung und damit weiter entfernt. Das Zuhause ist ein persönlicher Begriff, denn an diesem Ort wird das menschliche Bedürfnis nach Ordnung und Schutz befriedigt. Diese Orientierung und den Schutz scheinen Menschen auf existentielle Weise zu benötigen. Durch die vernetzter gewordene Welt ist ein unverkennbares Zuhause in vielen Fällen nicht deutlich gegeben. Selbst weit entfernte Räume werden immer leichter zugänglich; gleichzeitig ist der Herkunftsort immer seltener deckungsgleich mit dem Aufenthaltsort. Die Suche nach einem Zuhause, nach Geborgenheit²⁴ und Orientierung wird immer verbreiteter. Durch die freiwillige oder unfreiwillige Mobilität des Menschen werden heute Räume immer schwerer charakterisierbar (Man verbringt die meiste Zeit am Arbeitsplatz, doch man wohnt woanders - eine klare Trennung zwischen Zuhause und Fremde, zwischen Nähe und Ferne ist nicht mehr eindeutig gegeben).

Auch grammatikalisch gesehen ist *zu Hause*²⁵ eine Zusammensetzung aus einer Präposition (zu) und einem Substantiv (Hause). Der Begriff beruft sich auf eine Positionsbestimmung, ebenso wie *nach Hause* eine Richtung andeutet. Eine gewisse Immobilität haftet diesem Begriff also bereits in seiner grammatikalischen Funktion im Satz an, es beschreibt eine Position (bezieht sich auf ein fehlendes Subjekt, dessen Position bestimmt wird). Das Subjekt ist implizit in diesem Ausdruck enthalten, denn ohne es würde die gesamte Positionsangabe keinen Sinn ergeben - bereits auf dieser grammatikalisch-funktionalen Ebene verbindet *zu Hause* also das Subjekt mit dem Ort, an dem es sich befindet.

Aus der Perspektive eines Individuums haben Räume immer einen subjektiven Charakter, sind positiv oder negativ besetzt, sie sind Wahrnehmungsräume. Die subjektive Wahrnehmung von Räumen ist eng verknüpft mit der Raumeinteilung von Zuhause und Fremde: Man nimmt Räume nicht „nur wahr“, man fühlt sich drinnen beheimatet oder entfremdet.²⁶ Der Begriff „zu Hause“ oder das „Zuhause“ ist mehr als

Armstützen umhegen den Rumpf nach allen Seiten außer nach vorn, und in dieser Richtung senkt der Augenschluss den Vorhang.“ Hermann Schmitz - *Das Göttliche und der Raum. System der Philosophie*. III, Teil 4, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, (1977), 1995, S. 211.

²⁴ „Von da her ergibt sich eine grundlegende Gliederung des erlebten Raums: die Scheidung in einen bergenden Raum da drinnen und einen bedrohlichen Raum da draußen, in einen Innenraum und einen Außenraum, in ein Haus und eine Welt. Aus ihr bestimmt sich die Grunddynamik aller menschlichen Wege im Raum: als das Fortgehen in die Welt und das Heimkehren nach Hause, wobei beide Richtungen als gleich notwendig und gleich gewichtig begriffen werden müssen: Der Mensch muss hinaus in die Welt, um dort sein Schicksal zu erproben und sein Glück zu machen. Die Außenwelt ist die Welt seines Berufs und seiner Arbeit. Und der Mensch würde zum Spießer und Stubenhocker, wenn er sich in seinem Haus verkriechen wollte. Umgekehrt aber würde der Mensch zum Abenteurer und ewig gehetzten Flüchtling, ewig auf der Jagd und ewig auf der Flucht - was letztlich dasselbe ist -, wenn er nicht die Möglichkeit hätte, immer wieder in die Geborgenheit seines Hauses zurückzukehren, um hier nicht nur leiblich auszuschlafen, sondern auch seelisch zu sich selber zurückzufinden.“ In: Otto Friedrich Bollnow - *Der Mensch und der Raum* in: *Zeitschrift Universitas*, 18. Jg. 1963, S. 504.

²⁵ In den theoretischen Aufsätzen über Räume und Identitäten gibt es häufig Begriffsverwirrungen. Die Unklarheit bei Definitionen des Begriffes *Zuhause* und auch damit verwandter Begriffe wird dadurch vertieft, dass es sich bei diesen Begriffen, wie *Ort*, *Raum*, *Zuhause*, *Heimat* meist um Vokabeln handelt, die mit großer Häufigkeit im allgemeinen Sprachgebrauch auftauchen. Ihre Bedeutung ergibt sich aus dem Kontext und wird nicht genau festgelegt. Räume werden immer individuell mit Bedeutung belegt, so wird auch der Begriff auf recht unterschiedliche Weise angewandt.

²⁶ Seit Heideggers Vortrag *Bauen Wohnen Denken* auf dem zweiten „Darmstädter Gespräch“ mit dem Titel „*Mensch und Raum*“ (1951) und seit der Veröffentlichung des damaligen Vortrages (1952) sind über fünfzig Jahre vergangen. Heidegger hielt den Vortrag damals auf Einladung von Architekten und sprach aus deren Sicht über ihr genuines Arbeitsfeld, das Bauen und Wohnen. Seither wird Heidegger in der Architektur als Architekturtheoretiker genommen. *Bauen Wohnen Denken* ist ein philosophischer wie ein architekturtheoretischer Text, der dadurch für Architekten sehr interessant ist. Auch Bachelards *Poetik des Raumes* stößt in den sechziger Jahren auf großes Interesse im Bereich der

eine reine Positionsbestimmung. Im wörtlichen Sinne bedeutet zu Hause zu sein, sich in einem Haus befinden - in einem Haus mit mindestens vier Wänden und einem Dach. Allerdings wird der Begriff oft abstrakter verwendet - nicht immer, wenn man von sich sagt, man sei zu Hause, befindet man sich tatsächlich in einem Haus. Vielmehr wird der Begriff metaphorisch gebraucht, als bildlicher Ausdruck für ein Phänomen. Zu Hause sein drückt eine Befindlichkeit aus, Menschen und ihre Identitäten werden ganz grundlegend von den Orten bestimmt, an denen sie sich aufhalten: Sie prägen unser Dasein.

Unser Gedächtnis nimmt Orte als Hilfsmittel in Gebrauch, um Gedankeninhalte zu speichern. Mnemotechnik bedeutet eine Verräumlichung, eine Verortung im Gedächtnis. Orte bestimmen interessanterweise auch die Art und Weise, wie das Gedächtnis strukturiert wird. Es ist überliefert, dass sich die Redner des antiken Griechenlands und Roms oftmals mnemotechnischer Mittel bedienten²⁷. Die Geschichte, wie Simonides die Gedächtniskunst erfand, schildert Cicero recht anschaulich in seinem Rhetoriklehrbuch „De oratore“, einer der drei Hauptquellen über die antike Gedächtniskunst²⁸ als Loci-Methode (von lateinisch *locus* für Ort/Platz). Diese mnemotechnische Assoziationstechnik war eine verbreitete Methode in der Antike und im Mittelalter. Versucht man eine Abfolge von Dingen zu merken, hat man oft Schwierigkeiten diese im Gedächtnis zu behalten, der Lerninhalt kann schnell durcheinandergeraten. Um diese Technik zu beherrschen, braucht es nur sehr wenig Aufwand: Mithilfe der Loci-Technik werden die Lerninhalte geordnet, es wird für jeden Begriff ein eigener Platz reserviert, Variablen geschaffen, die mit verschiedenen Inhalten belegt werden können. Diese Variablen liegen in einer übergeordneten, fixen Struktur, so dass es möglich wird, bei der Wiedergabe die genaue Reihenfolge einzuhalten. Die fixe Struktur kann ein wohlbekannter Weg sein, aber auch ein Raum. Es muss im zweiten Falle nicht unbedingt ein realer Raum sein, man kann sich selbst seinen eigenen Raum schaffen, dies muss jedoch in größtmöglicher Detailgenauigkeit geschehen. Bei beiden Varianten ist es notwendig, ganz eindeutige Plätze auszuwählen, wo später die zu merkenden Dinge abgelegt werden können. Anschließend kann man auf die geistig vorbereiteten Plätze das zu Merkende in Form lebendiger Bilder ablegen; besonders günstig ist es, wenn man mehrere Dinge zuerst zu einem Assoziationsbild verknüpft und dann erst gedanklich ablegt. So wird „Platz gespart“ und man erinnert sich zudem noch leichter. Man kann den Weg oder das Zimmer immer wieder benutzen, neu „beschreiben“.

Architektur (während alle anderen Publikationen Bachelards lange auf eine Übersetzung warten mussten, wurde die *Poetik des Raumes* bereits 1960 ins Deutsche und 1964 ins Englische übersetzt), wie Mitscherlich mit seinem Buch *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* (1965), in dem er sich für die Wiedergewinnung von Heimat einsetzt, die „ein allmählich dem Unheimlichen abgerungenes Stück Welt sei“. In: Alexander Mitscherlich - *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965, S. 136.

²⁷ Der Dichter, Staatsmann und Weltweise Simonides von Keos galt allgemein als Erfinder der Gedächtniskunst. Diesbezügliche Aussagen finden sich bei Cicero, Plinius und in der Parischen Chronik. Die Parische Chronik ist eine Marmortafel von etwa 264 vor Christus, die im siebzehnten Jahrhundert auf Paros gefunden wurde. Neben legendären Daten gibt es auch einen Passus über Simonides.

²⁸ Bei einem Festmahl, das von einem thessalischen Edlen namens Skopas veranstaltet wurde, trug Simonides zu Ehren seines Gastgebers ein lyrisches Gedicht vor, das auch einen Abschnitt zum Ruhm von Kastor und Pollux enthielt. Der sparsame Skopas teilte dem Dichter mit, er werde ihm nur die Hälfte der für das Loblied vereinbarten Summe zahlen, den Rest solle er sich von den Zwillingsgöttern geben lassen, denen er das halbe Gedicht gewidmet habe. Wenig später wurde dem Simonides die Nachricht gebracht, draußen warteten zwei junge Männer, die ihn sprechen wollten. Er verließ das Festmahl, konnte aber draußen niemanden sehen. Während seiner Abwesenheit stürzte das Dach des Festsaals ein und begrub Skopas und seine Gäste unter seinen Trümmern. Die Leichen waren so zermalmt, dass die Verwandten, die sie zur Bestattung abholen wollten, sie nicht identifizieren konnten. Da sich aber Simonides daran erinnerte, wie sie bei Tisch gegessen hatten, konnte er den Angehörigen zeigen, welches jeweils ihr Toter war. Die unsichtbaren Besucher, Kastor und Pollux, hatten für ihren Anteil an dem Loblied freigebig gezahlt, indem sie Simonides unmittelbar vor dem Einsturz vom Festmahl entfernt hatten.

Orte prägen nicht nur das menschliche Gedächtnis, sie spielen auch im Augenblick des Erwachens eine wichtige Rolle, beim Wiedererlangen des Bewusstseins: Die Orientierung beim Aufwachen²⁹ und dabei die Identifizierung des Ortes ist ein unsicheres, unbestimmtes Gefühl des Daseins. Es handelt sich um jenen Augenblick des Aufwachens, wo sich der Mensch nicht in seinem vertrauten Raum vorfindet und ihm so jede Orientierung fehlt (durch Einschlafen zur ungewöhnlichen Zeit und Aufwachen in einer ungewöhnlichen Stellung). Dieser Vorgang ist natürlich sehr kurz, er dauert nur wenige Sekunden. Findet man sich im Moment des Aufwachens nicht in seinem vertrauten Raum vor, ist man in einem Zustand der Raumlosigkeit. In dem Augenblick des Aufwachens weiß man nicht nur nicht, wo man sich befindet, sondern man weiß nicht einmal, wer man ist. Wo bin ich? Wer bin ich? Wechselnde Bilder ziehen vorüber... Nur die Erinnerung hilft aus der Unbestimmtheit heraus:

„Wenn ich mitten in der Nacht aufwachte, war ich nicht nur ohne eine Ahnung, wo ich mich befand – ich wusste im ersten Augenblick nicht einmal, wer ich war; ich hatte nur in aller Ureinlichkeit das Gefühl des Daseins, wie es Zittern mag im Innersten der Kreatur; entblößter war ich als der Höhlenmensch; aber dann kam die Erinnerung ... und zog mich aus dem Nichts, aus dem ich ganz allein nicht hätte herauskommen können“.³⁰

Das Nicht- Wissen an welchem Punkt des Raumes man sich befindet, geht mit dem Fehlen des Selbstbewusstseins einher. „Erst mit der beendeten Lokalisierung im Raum ist der Mensch im vollen Sinne wieder er selbst.“³¹ Ist einmal die eigene Vertikalachse gefunden, indem man klärt, wo oben und unten ist, baut man sich langsam mit einem ruckartigen Erlebnis des Bodens und einem genauso ruckartigen Sich-Findens die weitere Raumorientierung auf. Raum ist wichtig für die Konstitution (sich gründen, sich bestimmen). Den Raum zurückgewinnen heißt, das Selbst zurückgewinnen. Die Erinnerung, die den Raum wieder aufbaut, versetzt den Menschen „noch nicht an den Ort, wo [er]... war, sondern an einige, die [er]... einst bewohnt oder wo [er]... hätte sein können.“³²

²⁹ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 177.

³⁰ Marcel Proust - *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (1953) 1983, S. 12.

³¹ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 182.

³² Marcel Proust - *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (1953) 1983, S. 12.

„Das erträumte Haus muss alles enthalten. Es muss, mag es auch noch so weiträumig sein, zugleich eine Hütte, ein Taubenleib, ein Nest, eine Schmetterlingspuppe sein. Die Intimität braucht das Herz eines Nestes.“³³

Die „zweite“ Wirklichkeit des Hauses

Das Haus ist ein geometrisches Objekt, es ist etwas Sichtbares und Reales. Will man ein bestehendes Haus rational analysieren, so hat man es mit seiner Größe, seinen Dimensionen, seiner Aufteilung und Proportionen zu tun. Die „erste Wirklichkeit“ des Hauses ist sichtbar und greifbar. Aber außerhalb seiner Rationalität besitzt das Haus auch eine andere Wirklichkeit:

„ [...] die Umsetzung ins Menschliche vollzieht sich unverzüglich, sobald man das Haus als einen Raum des Trostes und der Intimität nimmt, als einen Raum, der die Innerlichkeit verdichten und verteidigen soll.“³⁴

Das zu *Hause*-sein und *Wohnen* bedeuten die menschliche Bindung zum Haus, ein Gefühl des Wohlbefindens und der Zugehörigkeit. Die verschiedenen Qualitäten des Hauses, wie Schutz, Wohlergehen, Geborgenheit, Wohnlichkeit, Nestwärme, Innerlichkeit, Intimität und Mütterlichkeit sind in ihnen als phänomenologische Begriffe enthalten.

Die menschliche Grundfunktion des Schlafes ist ein persönlicher Zustand, im Akt des Schlafes befindet man sich in einer „leeren“ Welt ohne Zentrum - man löst sich auf, man verschmilzt mit der Dunkelheit. Ohne das Gefühl der Geborgenheit³⁵, ohne einen Raum mit dem Charakter des Bergenden, des Vertrauenswürdigen und des Behaglichen kann man sich ohne Vorbehalt dem Schlaf nicht hingeben. Ein einhüllender, schützender Charakter vom Raum ermöglicht das Einschlafen. Dunkelheit, Stille und eine gewisse Wärme als äußere Umstände begünstigen das Geborgenheitsgefühl in jedem Haus. Sie reichen aber nicht aus - der Mensch muss auch aus sich selber die Bedingungen, die das Einschlafen ermöglichen, hervorbringen. Dunkelheit und Stille können auch etwas Beunruhigendes haben, das kleinste Geräusch kann auch Angst hervorrufen. Wer sich fürchtet, fühlt sich im Bett auch nicht sicher. Nach Bollnow wie nach Bachelard muss der Mensch der Welt und zum Leben mit einer vertrauenden Haltung gegenüberstehen. (Um sich fallen lassen zu können, ist ein Vertrauen in die Zukunft notwendig, dass alles „gut werden“ wird).

Geht man an das Phänomen Wohnen mit einem „körpernahen“ Verständnis heran, kann man es mit einer dritten Haut vergleichen³⁶. (Das Zimmer und darüber hinaus das Haus ist wie ein nach dem eigenen Maß gemachtes Kleid). Die erste Haut ist ein Teil unseres Körpers, die zweite erweitert sich in der Form der textilen Umhüllung, die dritte in

³³ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 79.

³⁴ Ebd., S. 68.

³⁵ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 186.

³⁶ Dieter Funke - *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006, S. 13.

Form von Wänden, Decken und Böden des umgebenden Raumes. So ist sie Teil unseres Körpers und des Ichs - sowie gleichzeitig Teil der Außenwelt. Die dritte Haut umhüllt uns im direkten und übertragenen Sinne: Raum und Mobiliar sprach zu den Menschen immer schon (jenseits eines professionellen Sachverständes) auf einer gefühlsmäßigen Ebene an. Die persönliche Gestaltung der Räume ist mit dem tiefen Bedürfnis nach Umhüllung, wie der Kleidung, vergleichbar³⁷. Dieses Bedürfnis liegt dem Wohnen im unmittelbaren wie in einem übertragenen Sinne zugrunde. Für den Menschen, der seine Wohnung bewohnt, wird die Wohnung zum Ausdruck für ein „Raum gewordenes Stück dieses Menschen selbst“³⁸. Eine fremde Wohnung ist in dem Maß wohnlich, wie der betreffende Mensch sie zu bewohnen versteht.

Was gibt einem Raum nun aber den Charakter der Wohnlichkeit? Zwecks einer besseren Objektivierbarkeit, um sentimentale Gefühlsmomente auszuschalten, schlägt Bollnow vor, Wohnungen befreundeter Menschen zu untersuchen. Die Eigenart der eigenen Wohnung erkennt man schwer, hingegen löst die Faszination einer fremden Wohnung in uns Neugierde aus - die wir auch bei deren Anblick jederzeit spüren können:

„Die wohnliche Wohnung eines andern Menschen nimmt uns nicht nur in ihrem Zauber gefangen, sondern sie verwandelt uns, indem wir in der Atmosphäre ihrer Intimität zu uns selbst zurückgeführt werden.“³⁹

Auch für die Wohnlichkeit ist die Abgeschlossenheit des Wohnraumes zu der Außenwelt eine Voraussetzung, zu große Fenster würden die Behaglichkeit des Raumes zum Beispiel unterdrücken. Außerdem muss er die passende Größe haben, er soll so groß sein, dass „er vom darin wohnenden Mensch auch wirklich mit seinem Leben ausgefüllt werden kann“⁴⁰. Die Möbel sollten ihn in einem Maß füllen, dass dabei weder Leere noch eine Überladenheit entsteht. Wärme und bequeme Sitze tragen zu einer warmen Atmosphäre bei, genauso wie helle und warme Farben. Nachlässigkeit wirkt störend, aber eine übertriebene Ordnung ist auch bedrückend. Dem Raum muss anzumerken sein, dass er bewohnt ist, denn wohnlich ist eine Wohnung erst, wenn durch das Bewohnen gewisse Spuren eines lebendigen Lebens darin erkennbar sind.

Die Dinge müssen durch einen pflegerischen Gebrauch eingeschmolzen werden in das Leben des betreffenden Menschen - eine fertig gekaufte Wohnungseinrichtung bleibt fremd und kalt, bis es durch langen Gebrauch, durch „bloße Abnutzung langsam assimiliert wird“⁴¹. Daraus folgt, dass die Wohnung nicht nur Ausdruck eines Menschen ist, sondern auch „zugleich eine lange Vergangenheit widerspiegeln soll“⁴². So erhalten nicht nur Gebrauchsspuren, sondern auch leichte Beschädigungen einen positiven Wert. Alles, was eine Geschichte hat, vermittelt das Gefühl einer sicheren Stetigkeit des Lebens.

„Der schrittweise Aufbau ist in einer solchen Wohnung Ausdruck der Lebensgeschichte, jedes Stück in ihr erinnert an etwas, Bilder und manche Erinnerungsstücke, für den Fremden oft unverständlich, halten ein Stück Vergangenheit lebendig. So ist die wahre Wohnung nicht

³⁷ Ebd., S. 11.

³⁸ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 152.

³⁹ Ebd., S. 154.

⁴⁰ Ebd., S. 151.

⁴¹ Ebd., S. 152.

⁴² Ebd., S. 152.

künstlich geschaffen, sondern allmählich gewachsen und hat Teil an der verlässlichen Sicherheit des langsamen Wachstums“⁴³.



Dieses einfache Bauernhaus in einem Freilichtmuseum (in Cristuru-Secuiesc/ Székelykeresztúr, Rumänien) stammt aus Kecset und ist ungefähr 200 Jahre alt. Selbst nach einem Wiederaufbau sind die Gebrauchsspuren sichtbar. (Das Thema des Kapitels IV wird hier vorausgeschickt: Wäre die Instandsetzung eines Einfamilienhauses nach herkömmlicher Bauweise samt Gebrauchsspuren in 200 Jahren auch denkbar? Wäre es möglich, hätte es bestimmt auch Atmosphäre.)

Angelehnt an Minkowski spricht Bollnow in Bezug auf Wohnen noch Folgendes an (interessant doch auch diskutierbar): Genauso wie eine räumliche Umfriedung (durch Mauern und Dach), gehört zu einer wohnlichen Atmosphäre die Gemeinsamkeit der darin lebenden Familie. Nach Minkowski ist der einzelne Mensch gar nicht in der Lage, eine Atmosphäre der Wohnlichkeit, Behaglichkeit und Intimität zu schaffen⁴⁴. Er sieht Wohnen nur als in Gemeinschaft möglich - das wahre Wohnhaus verlangt die Familie. Erst das menschliche Zusammenleben und die gemeinsame Lebensgeschichte einer Familie bilden als Projektion des Zusammenlebens den Wohnraum. Die wohnliche

⁴³ Ebd., S. 152.

⁴⁴ Intimität erfordert auch eine weibliche Gegenwart. In: Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 153 f. „Ein wohnliches Heim ist nur einer der Ausdrucksmöglichkeiten eines Menschen oder eines Menschenpaares, die nach Wohnlichkeit streben und diese um sich zu schaffen wissen. Die Wohnung eines Junggesellen könnte uns kaum noch als wohnlich erscheinen, und einem Witwer wird es niemals gelingen,... die Wohnlichkeit zu erhalten, die dort vorher geherrscht hatte. Unausweichlich schwindet sie in diesem Fall schrittweise dahin. So sehr ist es wahr, dass man zu zweit sein muss, wie es die menschliche Bestimmung will, um das Leben aufzubauen, um eine Intimität zwischen sich und um sich zu schaffen. Und das Interieur füllt sich nun mit Büchern und unbedeutendem Kleinkram, mit Leiden und Freuden, mit Plänen, mit dieser Anstrengung, gemeinsam dies Leben wie diese Wohnung aufzubauen, indem sie dort einen wichtigen Platz dem Klima der Intimität einräumten, der für einen kleinen Kreis sympathisierender Freunde und naher Menschen offensteht.“ Eugène Minkowski - *Èspace, intimité, habitat* in: *Situation. Beiträge zur Psychologie und Psychopathologie*, (Hrsg.) v. J. H. van den Berg; F. J. J. Buytendijk, M. J. Langeveld; J. Linschoten. Utrecht-Antwerpen, 1954.

Atmosphäre geht also weder von der Architektur als solcher noch von den umgebenden Gegenständen aus, noch kann sie vom einzelnen Menschen durch sorgfältige Einrichtung hervorgebracht werden. Der Raum, in dem man wohnt, *soll* durch das menschliche Zusammenleben modifiziert werden und dazu ist ein gemeinsames Wohnen als Familie notwendig⁴⁵. Nach Tellenbach ist das „Hütende“ im familiären Raum das Kind vorgegebene Atmosphärische. Das Kind nimmt die in seiner Familie vorgegebene Atmosphäre als Schutz an, es ist auf Wärme, Verlässlichkeit und Vertrautheit angewiesen. Diese schützende Atmosphäre ist mit dem „Nestgeruch“⁴⁶ von Jungtieren vergleichbar, die z.B. durch fremde Berührung extrem gefährdet sind. Das hütende, familiäre Atmosphärische ist von Tellenbach als eine Hülle gedacht, die zwischen dem Kind und einer fremden, drohenden, feindseligen Welt gespannt ist. Innerhalb dieser schützenden Hülle öffnet sich der familiäre Raum, in dem seelische und charakterliche Prägekräfte wirksam sind. Die familiäre Atmosphäre durchdringt unmerklich auch die spätere Wertung und Denkweise des Kindes - diese Einflüsse ermöglichen das automatische „Mitgehen“ mit den Ausdrucksbewegungen des Erwachsenen. Bachelard widmet dem Nest in der *Poetik des Raumes* das ganze Vierte Kapitel. Das Bild eines Nestes drückt eine bis zur Wesensgleichheit gehende gegenseitige Anpassung eines Menschen und eines Bauwerks aus. Es ist interessant, dass sogar in einem hellen, klaren Haus das Bewusstsein des Behagens die Vergleiche mit dem Tier und seinen Zufluchtsorten und Unterschlüpfen wachruft. Die Empfindung der Zuflucht lässt jedes Wesen sich körperlich zurück-, in sich selbst zusammenziehen, sich hinkauern, sich verstecken, sich einrollen. Diese Bilder der Zuflucht wecken ein Gefühl der Ursprünglichkeit - man kann sie nur verstehen, wenn man sie auch ein wenig selbst erlebt - schreibt Bachelard.⁴⁷ Das Nest, als Ausdruck von Ruhe, erinnert an das Bild von einem schlichten Haus:

„Wenn man in das alte Haus zurückkehrt wie in ein Nest, so ist das nur möglich, weil die Erinnerungen Träume sind und das Haus der Vergangenheit ein großes Bild wurde, das große Bild der verlorenen Innerlichkeit.“⁴⁸

Ein Nest ist leicht zerstörbar, es löst trotzdem ein Gefühl der Sicherheit aus, man erlebt den Instinkt des Vogels nach: „würde der Vogel sein Nest bauen, wenn er nicht ein instinktives Vertrauen zur Welt hätte? ... So ist unser Haus... ein Nest in der Welt.“⁴⁹ Im Haus drinnen lebt man mit einem angeborenem Vertrauen, das weder mit wirklicher Sicherheit noch mit materiellen Gründen zu tun hat.

Die erste bewusste Erfahrung des Wohnens macht man als Kind⁵⁰. Diese Erfahrung erlebt man in einer selbstgebauten Hütte, einer Höhle aus Decken, einem Zelt, einem Schlupfwinkel, einer Nische, unter einem Baum usw. Diese kleinen, selbstgebauten Hütten sind von Grund auf verletzlich, die äußere Hülle kann leicht reißen, wenn man sich drinnen unvorsichtig bewegt - doch das ist nicht von Bedeutung. Hier *drinnen* tut sich eine neue Welt auf. Die äußere Welt wird abgetrennt, im Inneren kann eine „neue“ emotionale Welt sich entfalten. Jeder, auch dieser „bewohnte“ Raum, trägt in sich

⁴⁵ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 256.

⁴⁶ Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 52.

⁴⁷ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 105.

⁴⁸ Ebd., S. 112.

⁴⁹ Ebd., S. 115.

⁵⁰ Jens Soentgen - *Die verdeckte Wirklichkeit*, Bonn: Bouvier Verlag, 1998, S. 80.

schon das Wesen des Hausbegriffes. Man sieht darin eine mögliche Welt, es ist kein Haus der Wirklichkeit, man denkt es nicht - man träumt es.

Das „wirkliche“ Haus als etwas Endgültiges zu nehmen ist natürlich auch nur eine Illusion⁵¹. Nach Bollnow ist jedes Heim ist bedroht, jede Bemühung um eine komplizierte Sicherung schafft zugleich eine erhöhte Verwundbarkeit. Die Geborgenheit ist nichts Endgültiges; die Freiheit, das Haus auch verlassen zu können (oder müssen), muss bewahrt bleiben. Demnach ist das Haus überhaupt die Hoffnungslosigkeit des Versuchs ein unangreifbares Sicherungssystem zu errichten⁵². Doch gerade durch seine Verwundbarkeit wird das Haus tief menschlich. Als „Zentrum der Kraft“⁵³, „Zone höherer Beschütztheit“⁵⁴ beginnt es - ohne dass es seine Objektivität verlieren würde, in menschlicher Weise zu „leben“. Als geometrisches Objekt bekommt ein Haus Eigenschaften, die dem menschlichen Körper und der Seele ähnlich sind: es enthält ein Gesicht und nimmt mütterliche⁵⁵ Züge an. Der Wert, der für die menschliche Seele gilt, ist die „zweite“ Wirklichkeit des Hauses: Das Seelische wird mit dem Räumlichen verschmolzen. Bollnows Ausdruck: Das Haus „steht uns irgendwie näher“ deckt sich mit dem Begriff des Atmosphärischen, nämlich dem, was uns am Haus berührt. Das innige Verhältnis lässt sich dennoch mit gewohnten begrifflichen Mitteln schwer ausdrücken - hier muss man, (wie Henri Bosco) „metaphorisch“ werden:

„Das Haus kämpfte tapfer. Zuerst beklagte es sich; die schlimmsten Windstöße griffen es von allen Seiten zugleich an, mit einem deutlichen Haß und einem solchen Wutgeheul, dass ich in manchen Augenblicken vor Furcht bebte. Aber es hielt stand. Seit dem Beginn des Sturmes hatten hämische Winde sich das Dach vorgenommen. Sie versuchten es abzureißen, ihm das Rückgrat zu brechen, es in Fetzen zu zerpfücken, es wegzupusten. Aber es wölbte seinen Rücken und klammerte sich an das alte Balkenwerk. Dann kamen andere Winde, jagten über den Erdboden und warfen sich gegen die Mauern. Alles bog sich unter dem wuchtigen Anprall, aber das Haus, das biegsame, nachdem es sich geneigt hatte, widerstand dem Untier. Sicherlich hielt es sich im Boden der Insel mit unzerreißbaren Wurzeln fest, und daher bekamen seine dünnen Wände aus verputztem Schilf und Brettern eine so übernatürliche Kraft. Fensterläden und Türen wurden mit Beleidigungen überschüttet, ungeheure Drohungen ausgestoßen, im Schornstein pfiff und brauste es, alles vergebens: das bereits menschliche Wesen, das meinen Körper beschützte, wich nicht vor dem Sturm. Das Haus presste sich gegen mich wie eine Wölfin, und für Augenblicke spürte ich seinen Geruch mütterlich bis in mein Herz hinabsteigen. In dieser Nacht war es wirklich meine Mutter. Ich hatte sonst nichts, um mich zu schützen und zu erhalten. Wir waren allein.“⁵⁶

Ein Haus ist im wörtlichen und im übertragenen Sinne schirmend, behütend (Schirm und Hut, als übertragene Begriffe bedeuten Schutz). Seine Hauptfunktionen sind

⁵¹ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 138 f.

⁵² Ebd., S. 138.

⁵³ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 55.

⁵⁴ Ebd., S. 55.

⁵⁵ Ebd., S. 66.

⁵⁶ Henri Bosco, Günther Vulpius - *Das Erbe der Malicroix*, Baden-Baden: Holle Verlag, 1955; in Bachelard ebd., S. 65 f.

Schutz und Intimität zu bieten. Bachelard erklärt das Haus zur Topographie unseres intimen Seins. Ein bedachtes Haus ist geschlossen, es schirmt ab, dadurch birgt es Emotionen, die mit dem Drinnen, der Geborgenheit, dem Ruhen von Körper und Seele verbunden sind. Der Mensch und seine Bedürfnisse sind unter dem Dach „gut und glücklich untergebracht“. Das Haus ist auch ein Instrument zur Analyse der menschlichen Seele. Im psychologischen Sinne bedeutet zu Hause sein, bei sich zu sein, sich in einem Zustand des inneren Friedens zu befinden. Es ist die Harmonie des Ich, die sich als Einheit begreift. Schizophrenie wäre in diesem Sinne ein Beispiel für das „außer sich sein“, also die Abwesenheit eines psychologischen Zuhauses. Beide Aspekte decken sich mit Bachelards Ausführungen, der das Haus mit der menschlichen Seele und dem Unterbewusstsein assoziiert. Wenn Geist und Körper „gut aufgehoben“ sind, dann sind beide zu Hause.

Die wichtigste Veränderung, die Freud in der psychoanalytischen Therapie vorgenommen hat, war in gewisser Weise die Voraussetzung seiner Erfindung der Psychoanalyse. Seine Neuerung war die Verlagerung des Behandlungsraumes ins Private, nämlich in seine Wohnung. Der Behandlungsraum war ab nun kein medizinisch-klinischer-, sondern einem Wohnzimmer ähnlicher Raum. Psychoanalyse findet im Wohn-Raum statt - als solcher wurde er mit einer umfangreichen Antikensammlung, als Hinweise auf die Geschichte und Herkunft des Menschen ausgestattet. Zwischen Raum und Mensch geschieht etwas, was psychoanalytisch bedeutsam ist. Freud benutzt, um den Vorgang der Analyse zu beschreiben, oft bauliche und architektonische Bilder, wie konstruieren und rekonstruieren, doch das Interesse der Psychoanalyse an den Räumen, in denen das Leben stattfindet, ist jedoch bei ihm nicht weit reichend⁵⁷.

Für C.G. Jung hingegen ist das Haus die metaphorische Auslegung der menschlichen Psyche. Bei dem Versuch der Erkundung der unbewussten Wurzeln des Menschen erweist sich die Metapher des Hauses⁵⁸ als gute Möglichkeit, die Psychoanalyse selbst als ein Gebäude zu verstehen, das auch zahlreiche Geschosse, Ebenen, Räume und Übergänge aufweist. Die Rationalität des Daches ist der Irrationalität des Kellers entgegengesetzt. Der verborgene und dunkle „Winkel“ im Gefüge des Ganzen ist das Unterbewusstsein - Jung ordnet ihm den Keller zu. Das ist etwa das Bild unserer seelischen Struktur:

„Wir haben ein Gebäude zu beschreiben und zu erklären, dessen oberes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoss datiert aus dem 16. Jahrhundert, und die nähere Untersuchung des Mauerwerks ergibt die Tatsache, dass es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern, und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna der tieferen Schicht entdeckt werden.“⁵⁹

⁵⁷ Die psychoanalytische „Methode“ Bachelards hat mehr Gemeinsamkeiten mit den Theorien Carl Gustav Jungs, als mit jenen Sigmund Freuds: Im Gegensatz zu Freud betont Bachelard (1) die formative Rolle, die das Verhältnis von Mensch zu Materie spielt (nicht: instinktiv-sexuelle Mitmenschlichkeit), (2) den intellektuellen (nicht: sexuellen) Ursprung dieses affektiven Interesses an der Welt und (3) siedelt den Ursprung poetischer Bilder nicht in den Tiefen des Instinkts, sondern in der „Zwischenzone“, dem Bereich zwischen Unbewusstem und rationalem Bewusstsein, an.

⁵⁸ Dieter Funke - *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006, S. 15.

⁵⁹ Carl Gustav Jung - *Seelenprobleme der Gegenwart*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, (1931) 1973, S. 131.

Der menschliche Seelenzustand steht wie ein Gebäude mit seinen Räumen und Ebenen in direkter Wechselbeziehung mit der menschlichen Psyche. In der Seele verbergen sich Räume und Schichten aus alter Zeit, die dem Bewusstsein oft nicht zugänglich sind und sich ab und zu als Bilder und Träume melden. Der Psychoanalytiker versteht sich als Archäologe in dem Seelenhaus, als Erforscher der seelischen Topographie⁶⁰.

Im Haus befinden sich auch Elemente, die beschützenswert sind: das Unterbewusstsein, die Träumerei, die Kindheitserinnerungen, wie der Herd, der gleichzeitig Wärme und „Zuhause“ impliziert. Das Haus ist neben der metaphorischen Verbildlichung der menschlichen Identität auch der Ort der Erinnerung und des Vergessens.

„Der Ort zeichnet sich als Gedächtnismedium durch unverrückbare Festigkeit aus, er ist ein sinnlicher und beständiger Halt für vergängliche Erinnerungen, ein hier ohne jetzt, das nicht dar - oder vorstellt, sondern die Spur eines Abwesenden mehr oder weniger emphatisch markiert“⁶¹

Gespeicherte Erinnerungen

Wo werden Erinnerungen, wo wird vergangene Zeit gespeichert?

Der Grund des Aufbewahrens von Gegenständen, die uns in unseren Wohnungen umgeben, leitet sich nicht allein von ihrem funktionalen Nutzen ab. Die gesammelten Objekte haben auch einen „innewohnenden“ Wert, sie sind irgendwie mit unserer Vergangenheit verbunden. Sie deuten auf Geschehnisse vergangener Zeit - an ihnen haften manche unserer Erinnerungen. Unsere Psyche hat die Tendenz traumatisierende Erfahrungen⁶² aus unserer Geschichte zu verbannen. Erlebte Traumata können nicht nur auf Menschen, sondern auch auf Objekte projiziert werden. Das Bedürfnis des Loswerdens geht mit der Hoffnung einher, mit dem Verschwinden der Objekte die damit verbundenen verletzenden Erfahrungen zu beseitigen. Der Akt des Wegwerfens bedeutet nicht nur den jeweiligen Gegenstand, sondern auch die damit verbundenen Erinnerungen loszuwerden, sich von den Beziehungen - samt Spuren in uns und von uns - zu lösen. Das erklärt das mit dem Entrümpeln verbundene subjektive Befreiungs- und Entlastungsgefühl: Aufräumen, Wegwerfen und Entrümpeln stehen als Akt der inneren Befreiung, Entleerung und Reinigung. Das Sammeln⁶³ ist dem Wegwerfen

⁶⁰ Die Polarität zwischen Dach und Keller ist die Polarität zwischen Rationalem und Irrationalem, zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein. Das Bild des Hauses ist die Topographie unserer Seele, unseres intimen Seins.

⁶¹ Aleida Assmann - *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 1999, S. 410.

⁶² Dieter Funke - *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006, S. 141.

⁶³ Christopher Alexander; Sara Ishikawa; Murray Silverstein - *Eine Muster-Sprache*, Hermann Czech (Hrsg.), Wien: Löcker Verlag, (1977) 1995, S. 1255. Für alle Bewohner ans Herz gelegt wird in dem 253. und letztem Muster von Alexander: *Dinge aus dem eigenen Leben*. Für einen Besucher gibt es nichts faszinierenderes, als einen vorher

polar zugeordnet, doch auch darin drückt sich eine seelische Aktivität aus. In Häusern und Interieurs, neben den gesammelten verschiedensten Gegenständen und Möbelstücken werden auch Erinnerungen gespeichert.

Es ist dem Haus zu „verdanken“⁶⁴ so Bachelard, dass unter seinem Dach eine große Zahl unserer Erinnerungen untergebracht ist. „Echte“ Häuser der Erinnerung, zu denen uns unsere Träume wieder zurückführen, sind die typischen Wohnhäuser des späten 19. Jahrhunderts oder der Jahrhundertwende.⁶⁵ In solchen Häusern gibt es eigene Gedächtnisspeicher, nämlich Keller und Dachboden. Hier erhalten Erinnerungen in Speicher, Flure und Winkel ihre Zufluchtsorte. Das Erlebnis des Hinabsteigens in das dunkle, feuchte Erdreich ist bleibend - in den Erinnerungen führt eine Kellertreppe immer hinab (der Abstieg kennzeichnet ihren Traumwert) - genauso, wie man in den Speicher oder Dachboden immer nur aufwärts steigt: „wenn ich träumend in die Dachböden längst vergangener Zeiten zurückkehre, steige ich niemals herab“⁶⁶. Hingegen Treppen, die „nur“ Stockwerke untereinander verbinden, (weil man hier genauso hinauf- wie hinuntersteigen kann), sind „banale“ Treppen ohne „tieferen“ Erinnerungswert. Der Phänomenologe im Gegensatz zum Architekten ist bemüht unter der Mannigfaltigkeit der Wohntypen - die von der Hütte bis zum Schloss reichen - den Kern, den Keim, den Ursprung als „Muschel des Anbeginns“⁶⁷ zu finden. Das Haus gleicht dem „Winkel der Welt“⁶⁸, einem verborgenen Kosmos. Die Schönheit jeder Behausung wurzelt in ihrem Erinnerungswert, denn durch seine Intimität ist auch das schlichteste Haus - schön.

Woraus besteht mein Leben? Woran erinnere ich mich? Die Daten meines Lebenslaufes stimmen nicht mit jenen Erlebnissen aus meinem Leben überein, die für mich eine Bedeutung haben, an die ich mich gerne erinnere. Eine Biographie ist bestrebt ein Leben in bestimmten Ereignissen zusammenzufassen und diese zu ordnen. Das Datum spürt auf und gliedert Geschehnisse, versucht das Geschehene in die Zeit einzuordnen. Die Aufgabe der Biographie ist, über eine Geschichte zu berichten, doch diese ist keine persönliche - sondern eine externe, die anderen mitgeteilt werden soll. Bedeutender, wichtiger und tiefergehend ist hingegen die persönliche Geschichte. Das Leben besteht aus Erlebnissen, aus Momenten - die sich wie Perlen auf einer Kette aufreihen. Erinnert man sich, so scheinen Momente als Bilder auf. Es sind Stimmungen, für den Erinnernden sind es ganzheitliche Bilder besonderer Situationen. Sie haben einen atmosphärischen Charakter und werden mit „allen Sinnen erinnert“. Diese Bilder sind wie verortete Zentren eines Lebens, und wenn sie auftauchen, sind sie aus der Geschichte eines zeitlichen Gewebes herausgelöst. Erinnerungen leben nicht in der Zeit - sie haften an Gegenständen und sind an Orte (Personen) gebunden. (Unabhängig davon, um welche Situation es sich aus meinem Leben auch handelt, ich weiß es immer wo es war, nicht geographisch, doch bildlich). Die Aufbewahrung der Erinnerungen für

unbekannten Raum oder Zimmer zu betreten, das der lebendige Ausdruck einer Person oder einer Familie ist und die Geschichte ihres Lebens und ihre Vorlieben an den Wänden, Möbeln und Regalen ablesen kann. „Verglichen mit dieser Erfahrung - die so elementar ist wie das Gras auf einer Wiese - ist die künstliche Inszenierung moderner Inneneinrichtung eine einzige Pleite.“ (ebd., S. 1257) „„Ausstattung“ und der Begriff der „Innenarchitektur“ haben sich so stark durchgesetzt, dass die Menschen sich nach außen, sich nach den anderen richten, die sie besuchen kommen, ersetzen sie ihre natürlichen und instinktiven Dekorationen durch Dinge, von denen sie annehmen, dass sie ihren Besuchern gefallen und sie beeindrucken. Doch der Besucher will so eine „künstlich“ eingerichtete Wohnung genauso wenig, wie der Bewohner selbst, „was immer die jeweils aktuellen Trendsetter verlangen, am schönsten ist es dann, wenn es direkt aus deinem Leben kommt - Dinge, die dir wichtig sind, die dein Leben erzählen“ (ebd., S. 1256).

⁶⁴ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 34.

⁶⁵ Ebd., S. 34.

⁶⁶ Ebd., S. 50.

⁶⁷ Ebd., S. 31.

⁶⁸ Ebd., S. 31.

Bachelard führt unmittelbar zum Haus: Die Zeit „lebt“ nicht im Gedächtnis, man kann sie nur mit der Hilfe des Raumes aufleben lassen, mit den „schönen Fossilien der Dauer“⁶⁹. Die Fäden unserer Erinnerungen führen also zum Haus, sie sind „unbeweglich und um so feststehender, je besser sie verräumlicht sind,“⁷⁰ so besteht jedes Leben aus seiner persönlichen „*Bilderwelt*“ - „in seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit. Dazu ist der Raum da.“⁷¹ Außerdem lebt ein Haus nicht nur am Faden der Geschichte, die verschiedenen Wohnungen unseres Lebens durchdringen einander und „hüten die Schätze der alten Tage“⁷². In einem neuen Haus leben Erinnerungen alter Wohnungen als Bilder der „*unbeweglichen*“ Kindheit weiter. Das ist eine Fixierung des Glücks: die Bilder leben, die Zeit steht still.

In allen Kapiteln von Bachelards „*Poetik des Raumes*“ geht es um die Phänomenologie jener Orte, die die Kraft haben, die Zeit zum Stillstand zu bringen und die positiv besetzten Bilder festzubinden⁷³. Bilder gehören im Gegensatz zum Traum (pure Subjektivität ohne Bewusstsein von der Welt) zur Zone materieller⁷⁴ Träumereien, die jeder Kontemplation vorangehen. Sie haben ihren Anstoß durch reale oder erinnerte Objekte. Träumereien und Bilder drücken unsere Sehnsüchte nach Wärme, Geborgenheit und Gemütlichkeit aus und sind im Gegensatz zum Traum keine freien Phantasien - so ist das Haus eine Integrationsmacht für unsere Gedanken, Erinnerungen und Träume. Solche Bilder sind poetisch, also auch atmosphärisch, in ihnen werden Befindlichkeiten umgesetzt. Sie schaffen gleichzeitig den Träumer und seine Welt als Werk der Einbildungskraft und können Stimmungen besser wiedergeben als jede wissenschaftliche Herangehensweise: „In den Gedichten, mehr noch vielleicht als in den Erinnerungen, berührt [man] den poetischen Grund des häuslichen Raumes“⁷⁵.

So sieht Bachelard in der Philosophie eine Art Vermittlerrolle zwischen den beiden Zugangsarten zur Wirklichkeit - vielleicht sollte das auch die Architektur übernehmen.

„Alles was die Philosophie erhoffen kann, ist, Poesie und Wissenschaft zu zwei komplementären Bereichen zu machen, sie wie zwei gut aufeinander abgestimmte Gegensätze zu verbinden.“⁷⁶

⁶⁹ Ebd., S. 35.

⁷⁰ Ebd., S. 35.

⁷¹ Ebd., S. 35.

⁷² Ebd., S. 32.

⁷³ In den Kapiteln I, II und IV bis VI (I Das Haus. Vom Keller zum Dachboden. Der Sinn der Hütte/ II Haus und All./ IV Das Nest, /V Die Muschel, /VI Die Winkel) geht es um eine grundsätzliche Bestimmung des Subjekts und der Gegenstände. Im Kapitel III (Die Schublade, die Truhen und die Schränke) um Intimitätsräume, die über das Objekthafte hinausgehen, in den Kapiteln VII bis IX (Die Miniatur, Die innere Unermesslichkeit, Die Dialektik des Draußen und des Drinnen) um die Beziehung des Subjekts zur Welt; im letzten Kapitel (Die Phänomenologie des Runden) geht es um Ausgrenzung, Einheit und Identität. Ebd.

⁷⁴ „Materiell“ ist die Träumerei in dem Sinne, dass sie nach Bachelard ein Objekt als Ausgangspunkt hat, zu dem sie immer wieder zurückkehrt. „Sie kommt immer wieder auf ihren Mittelpunkt zurück, um neue Strahlen auszusenden.“ In: Gaston Bachelard - *Die Psychoanalyse des Feuers*, München: Hanser Verlag, (1949) 1985, S. 22.

⁷⁵ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 33.

⁷⁶ Gaston Bachelard - *Die Psychoanalyse des Feuers*, München: Hanser Verlag, (1938) 1985, S. 6.

„Die Erinnerungsgegenstände überschreiten die tausend kleinen Schwellen in der Unordnung der verstaubten Dinge, und dann bringen sie Ordnung in die Vergangenheit. Mit der dichten Unbeweglichkeit verbinden sich entfernteste Reisen in eine entschwundene Welt.“⁷⁷

Imagination und die Leuchtkraft der Erinnerung

Ein durch die Leuchtkraft der Erinnerung aufgerufenes Bild ist atmosphärisch.

Unsere Einbildungskraft⁷⁸ zeigt uns das Haus in der Summe seiner Möglichkeiten, sie vermehrt die Werte der Wirklichkeit⁷⁹: Sie lässt uns hinter einer dicken und festen Mauer vor Angst zittern und die eigene Sicherheit in Zweifel ziehen, sowie auch hinter dem dünnsten Stoff Geborgenheit fühlen. Auch das poetische Bild ist das Werk der Einbildungskraft, es bekommt sein ganzes Wesen von ihr. Die Metapher hingegen hat keinen phänomenologischen Wert, sie ist ein fabriziertes Bild ohne tiefere, echte, wirkliche Wurzeln⁸⁰, so Bachelard, sie gibt einem schwer auszudrückenden Eindruck eine konkrete Körperlichkeit. Die Einbildungskraft oder Imagination ist stärker als die Metapher, sie kann nicht nur projizieren, sie macht uns auch fähig zu „Reisen“.

Das Gedächtnis entsteht aus persönlichen Erfahrungen und aus diesen Erfahrungen am Leben erhaltenen Erinnerungen. Unser Erinnerungsvermögen ist „unzuverlässig“ - der bewusste, von seinen Interessen und alltäglichen Handlungen geleitete Mensch verfügt im Alltag nur über einen Bruchteil seines Erinnerungsvermögens. Erinnerungen müssen erst durch äußere Reize aus dem Gedächtnis hervorgeholt werden. Das Gedächtnis „durchsiebt“ mit der Zeit alle erlebten Erfahrungen, man kann nicht alles im Kopf behalten, die meisten Details verschwinden mit der Zeit. Übrig bleiben Erinnerungen an Situationen, die mit starken Emotionen verbunden waren: wie Erinnerungen an geliebte Menschen, an wichtige Orten, Lieblingsgegenstände. Doch so verschüttet auch Erinnerungen sein mögen, durch einen „Auslöser“ sind sie wieder da: Sie können wieder aufgerufen werden, selbst dann, wenn jene Menschen, Orte und Gegenstände nicht mehr existieren oder geographisch weiter weg sind. Hier nehme ich ein Zitat von Heidegger zur Hilfe:

„Auch dann, wenn wir uns zu den Dingen verhalten, die nicht in der greifbaren Nähe sind, halten wir uns bei den Dingen selbst auf. Wir stellen die fernen Dinge nicht bloß - wie man es lehrt - innerlich vor, so daß als Ersatz für die fernen Dinge in unserem Innern und im Kopf von Vorstellungen von ihnen ablaufen.“⁸¹

⁷⁷ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 150.

⁷⁸ Ebd., S. 30, 31, 32, 67.

⁷⁹ Ebd., S. 30.

⁸⁰ Ebd., S. 90.

⁸¹ Martin Heidegger - *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Band 7: *Bauen, Wohnen, Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, (1951) 2000, S. 159.

Die Einbildungskraft ist in der Lage, uns an einen anderen Ort zu versetzen. Das Hindenken zu einem bestimmten Ort ist kein bloßes Erlebnis in uns, es gehört zum Wesen unseres Denkens. Das Denken in sich „durchsteht“⁸² die Ferne zu jenem Ort. Man ist von jedem Standpunkt aus, an dem man gerade ist - an dem gedachten Ort *dort*, - statt bei einem Vorstellungsinhalt in unserem Bewusstsein zu sein. So kann man einem Ort auch von einer bestimmten Ferne weit näher sein, als jemand, der sich mit einer Gleichgültigkeit täglich dort befindet. Wir halten uns ständig bei nahen und fernen Orten und Dingen auf. Nähe und Ferne ist also relativ. Selbst die konkrete Nähe und Ferne der Dinge⁸³ kann nicht nach einem geometrischen Maßstab berechnet werden. Die Entfernung zwischen meiner Wohnung und der Nachbarswohnung im Haus daneben beträgt nur wenige Zentimeter. Mein Nachbar ist von mir hingegen nur über zwei Stiegehäuser zu erreichen, auf einem Umweg. Die gefühlsmäßige Entfernung hat wenig mit der geographischen zu tun - die Entfernung auf dem gezeichneten Plan beträgt nicht einmal 30 cm, in „Wirklichkeit“ ist mein Nachbar, den ich nicht kenne, mir unendlich weit entfernt.⁸⁴ Die Person hingegen, an die ich gerade denke, kann mir sehr nahe sein!

Die Einbildungskraft ist in der Lage, uns auch in eine andere Zeit zu versetzen. Der Begriff Zuhause als zentrales Element kann zum Beispiel auch auf zeitliche Phänomene angewandt werden. Die Orientierung kann auch in der Vergangenheit / Zukunft gefunden werden; auch zeitlich kann sich ein Mensch „zu Hause“ fühlen; in diesem Sinne ist das historische Zuhause eng mit der Nostalgie verbunden.

Nimmt man Zeit nicht als einen realen Prozess an, so entspringt sie aus dem Verhältnis vom Subjekt zu den ihn umgebenden Menschen, Dingen, Gebrauchsgegenständen, Objekten wie Räumen. Aus diesem Verhältnis beginnt auch die Erinnerung zu entspringen: „Löst man die objektive Welt von den Perspektiven ab, in denen sie sich erschließt, und setzt man sie an sich, so kann man überall in ihr nur „Jetzt“ finden“⁸⁵. Wie Bachelards Bilder, so verlieren auch die „Jetzt“ bei Merleau-Ponty ihren zeitlichen Charakter. In der Geometrie hat ein Punkt keine räumliche wie zeitliche Ausdehnung - demnach trägt ein Möbelstück, wie der Tisch zum Beispiel Spuren meines vergangenen Lebens (eingeschnitzte Initialen, Tintenfleck usw.), so weisen sie von sich aus gar nicht auf meine oder überhaupt auf die Vergangenheit zurück. Die Spuren selbst sind gut sichtbar und gegenwärtig, sie befinden sich ja auf dem Tisch. Wenn sich in diesen Zeichen Spuren ehemaliger Geschehnisse finden, so deshalb, weil diese Spuren etwas bedeuten. Sie bedeuten mir etwas, ich trage die Bedeutung in mir. Das „Bild“ (das Moment eines Ereignisses) ohne Zeit verknüpft das Objekt mit meinen Empfindungen.

⁸² Ebd., S. 159.

⁸³ Otto Friedrich Bollnow - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963, S. 192.

⁸⁴ Angelika Psenner - *Wahrnehmung im urbanen öffentlichen Raum*, Wien: Turia+Kant Verlag, 2004. Psenner schreibt über die räumliche Vergesellschaftung unserer Zeit. Damit ist der Umstand gemeint, dass Kinder, die in der Stadt heranwachsen keine kontinuierliche Vergrößerung ihres räumlichen Umfeldes erleben. Sie lernen einzelne Räume kennen, die wie „Inseln über die Stadt verteilt“ sind. Sie lernen städtische Räume als heterogen kennen. Von dieser Raumerfahrung ausgehend führt das Aufwachsen in einer „vereinzelten“ Kindheit dazu, dass Raum als ein „Stückwerk“ vieler einzelnen heterogenen Räume erfahren wird, die gar nicht oder nur über schnelle, also schwer nachvollziehbare Bewegung erreicht und dadurch verknüpft werden kann. Das eigene Wohnumfeld bleibt oft bis zu einem Alter von zehn Jahren ausgespart, Stadtkinder beginnen erst in diesem Alter eigenständig ihre direkte Umgebung zu erkunden. Vorher werden sie in einen ausgewählten Kindergarten, eine geeignete Schule, am Nachmittag zum Musik-, Sport- und Sprachunterricht gebracht. Der Freundeskreis, der sich dabei ausbildet, ist so über die ganze Stadt verteilt, die Wohnungen der Freunde und Freundinnen werden zu weiteren Inseln. Stadtkindern werden nur einzelne Räume der Stadt gezeigt, der bekannte und erforschte Raum des Kindes setzt sich aus diesen Inseln fort.

⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty - *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter, 1966, S. 468 f.

Erinnerungsbilder sind meist zusammengesetzt, betreffen gleichzeitig mehrere Sinne - sich zu erinnern heißt eine Stimmung aufzurufen. Was hat die Fähigkeit, in uns eine Erinnerung auszulösen? Ist es ein bekannter Geruch, ein bestimmter Geschmack, ein Bild, ein Vers, eine ähnliche Stimmung, eine bekannte Melodie?

Die Kraft der Imagination ist dazu in der Lage, einen Menschen an einen bestimmten, beliebten Ort wieder zurückzusetzen. Die Erinnerung kann spontan und unbeabsichtigt durch vertraute Sinneseindrücke ausgelöst und herbeigeführt werden. Der Auslöser wirkt wie ein Funke - plötzlich ist die Erinnerung präsent. Ist einmal die Zeitreise angeregt, „befindet“ man sich blitzartig woanders: Die auftauchenden Erinnerungsbilder werden Wirklichkeit, nicht die Bilder sind bei uns, wir sind bei den Bildern.

Die Erinnerung allein, die die früheren Bewusstseinstufen heraufbeschwört, kann einem „zerrissenen“ Menschen seine Einheit wiedergeben. Geschmack und Geruch sind zum Beispiel auf eine besondere Weise dazu prädestiniert⁸⁶, das Gedächtnis zu stimulieren: Ein Löffel Reispudding, auf eine bestimmte Weise abgeschmeckt, reicht zum Beispiel einer befragten Seniorin aus, um

...,ihre längst verstorbenen, innig geliebten Jugendfreundinnen wieder in festlich-freundlichen Lichterglanz einer weihnachtlich geschmückten Kindheitswohnung um sich zu versammeln und die Einsamkeit des Alters abzuschütteln.“⁸⁷

Kochen wie auch Architektur zum Beispiel haben sich aus einer lokalen Kultur heraus entwickelt, und bestimmen diese zugleich. Beide unterstützen die Vorstellung von Örtlichkeit, von Ort und Region. Ein Geruch zum Beispiel, als Auslöser einer persönlichen Erinnerung ist stark an eine bestimmte Situation und daher an einen Ort gebunden. Das bestimmte Gefühl „von damals“ kann schlagartig eintreten, denn Küchen, Keller, Läden usw. werden mit einem charakteristischem Geruch oder Geschmack assoziiert. Nicht nur Gegenstände und Menschen, auch jede Wohnung, jede Siedlung und sogar jede Stadt⁸⁸ hat ihren eigenen Geruch. Nach Tellenbach scheint eine spezifische, wenn auch unterschiedlich intensive Atmosphäre von organischen Bildungen auszugehen, wie von Individuen, Gruppen, Landschaften, Kulturen. Diese Bildungen haben ihre eigene Atmosphäre, wie Städte als Ganzes, Schulen, Krankenhäuser, Kirchen. Durch ihren charakteristischen Geruch offenbart sich ihre Eigenart und ihr spezifisch Atmosphärisches vollkommener, als durch die Wahrnehmung der höheren Sinne⁸⁹. Auch wenn nach Illich⁹⁰ die individuellen und charakteristischen Unterschiede der geographisch lokalisierbaren Geruchsräume am verschwinden sind, denn heute riecht die ganze Welt zunehmend gleich: Benzin, Waschmittel, Abwässer und Imbiss-Nahrung - sie vermischen sich zum allumfassenden Smog.

⁸⁶ Die Besonderheit der Zubereitung liegt nicht nur am Rezept, es sind dabei auch die besonderen Umstände bei der Zubereitungsart maßgeblich. Die Bedeutung geht natürlich über die Kalorienzufuhr hinaus, Essen und Trinken stellen sozial-kommunikative Akte dar.

⁸⁷ Andreas Hartmann - *Der Esser und seine Ahnen*, in: Petra Hagen Hodgson; Rolf Toyka - *Der Architekt, der Koch und der gute Geschmack*, Basel: Birkhäuser Verlag AG, 2007, S. 95.

⁸⁸ Man denke hier an den Geruch von Katzenurin im Zentrum von Barcelona, an den Geruch von Pferdemist in der Wiener Innenstadt oder an den Metrogeruch in Paris.

⁸⁹ Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 47; Geschmack und Geruch setzen Gegenwart und Vergangenheit miteinander vergleichend in Bezug. In: Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 229.

⁹⁰ Ivan Illich - *H2O und die Wasser des Vergessens*, Reinbek: Rowolt, 1987, S. 88.

Gerüche basieren immer auf persönlichen Erfahrungen, die olfaktorische Wahrnehmung ist stets in ein Geschehen aus der Vergangenheit integriert. Interessanterweise verkörpert die Erinnerung „nie diesen einzelnen Duft, sondern Bilder und Stimmungen, eine ganze damit zusammenhängende Szenerie“⁹¹ - das Bild, das auftaucht ist ganzheitlich, vollständig oder atmosphärisch (der wahrgenommene Geruch selbst, wird hinterher identifiziert und benannt).

Beide Sinne (Geschmack und Geruchssinn) senden ihre Signale in jenes Hirnareal, das für die Bildung von Emotionen maßgeblich ist.⁹² Das Nahverhältnis zwischen Geruchssinn und affektivem Gedächtnis wird durch biologisch-psychologische Untersuchungen bestätigt, so graben Düfte frühere Lebensepisoden aus, als Worte⁹³. Die Wiedererkennung eines Duftes löst die Erinnerung aus, er „erinnert mich an eine mit ihm auf innigste Weise verbundene Szene aus meiner Vergangenheit, die dadurch vergegenwärtigt wird“⁹⁴. Erinnerungen sind affektiv aufgeladen und dadurch mit einem starken atmosphärischen Gehalt versehen: „Erinnerung an Berührungen, Düfte und Aromen sind meistens nicht verbal, diffus, gemischt mit affektiven Eindrücken und heterogen (d. h. synästhetisch)“⁹⁵.

Der Auslöser einer Erinnerung, wie ein bekannter Geruch, ein bestimmter Geschmack, ein Bild, eine beliebte Melodie, das Erlebnis einer Berührung sucht seine Vervollständigung. Die Erinnerung ist ein atmosphärisches Gesamtbild von einem Moment aus der Vergangenheit. Hat der einzelne Sinneseindruck seine Ergänzung gefunden, ist die Erinnerung in seiner Komplexität⁹⁶ präsent. Möglicherweise können das Geruchene, das Gekostete, das Gehörte oder das Berührte⁹⁷ aus dem Grund unmittelbar an uns herantreten⁹⁸, weil sie unausweichlich und einhüllend⁹⁹ sind. Sie treten in jenem Moment - das die Erinnerung aufzuspüren versucht - mit uns in leiblichen Kontakt (das Visuelle ist hingegen auf Distanz ausgerichtet)¹⁰⁰. Wie etwas riecht, schmeckt, sich anhört und anfühlt, gräbt sich mit dem gespeicherten Bild tief in unser Gedächtnis und als eine Art Gesamteindruck erreicht es tiefe Schichten unserer Erinnerbarkeit. Ein Duft kann, genauso wie ein Kratzer, ein Tintenleck oder ein spezieller Abdruck oder Zeichen als Erinnerungsmerkmal an einem Gegenstand festkleben: Der Geruch eines in Lindenblütentee getauchten Gebäckstückes bringt dem Erzähler plötzlich und unerwartet die Erlebnisse seiner Jugend ins Gedächtnis - dies ist

⁹¹ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 234.

⁹² Die Erklärung dafür ergibt sich aus der physiologischen Grundlage, dass bei der Anordnung des visuellen und auditiven Systems die Neuronen direkt zum Kortex (Sitz des abstrakten Denkens) führen, hingegen bei dem olfaktorischen System führen die Neuronen zum primitiveren Teil des Gehirns, zum Hypothalamus und erst danach zum Kortex. Der Hypothalamus ist das Zentrum des die Befindlichkeit regulierenden Hormonsystems.

⁹³ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 234. In einem 2000 von Simon Chu und John Downes unternommenen Experiment haben sich ältere Personen (durchschnittlich 69 Jahre alt) mit Hilfe von olfaktorischen Stimuli an ihre Kindheit (zwischen 6-10 Jahren) erinnert, während die verbalen Stimuli sie nur bis ihre Jugend (15-25 Jahre) zurückbringen konnten, Ebd., S. 234.

⁹⁴ Ebd., S. 235.

⁹⁵ Ebd., S. 455.

⁹⁶ Selbst eine ähnliche Stimmung kann der Auslöser sein: ein *Déjà-vu-Erlebnis* ist eine Form der „Erinnerungstäuschung“, bei der der Eindruck entsteht, man habe das in einer an sich völlig neuen Situation Gesehene und Erlebte in gleicher Weise und in allen Einzelheiten schon einmal gesehen und erlebt.

⁹⁷ Über Haptik mehr im Kap. IV Material, als Atmosphärenträger.

⁹⁸ Mehr dazu bei Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 128; Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 35; Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005.

⁹⁹ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 128.

¹⁰⁰ Interessanterweise hat bei einer Personenbeschreibung oder bei einer Beschreibung eines Ortes die Vorherrschaft das Auge. In: Ivan Illich - *H2O und die Wasser des Vergessens*, Reinbek: Rowolt, 1987, S. 86.

eines der berühmtesten Beispiele einer solchen „spontanen“ Erinnerung in der Madelaine - Episode des Romanzyklus *Die Suche nach der verlorenen Zeit*¹⁰¹.

Marcel, der Protagonist, kommt an einem Wintertag durchgefroren nach Hause. Seine Mutter bietet ihm Tee an und jene dicklichen Sandtörtchen, die als „petites madeleines“ in die Literaturgeschichte eingegangen sind. Sobald der erste, mit Gebäckkrümmeln gemischte Schluck Tee Marcells Gaumen berührt, überkommt ihn ein wunderbares Glücksgefühl. Er trinkt einen zweiten und dritten Schluck, versucht dem Geheimnis, das sich mit dem Geschmack verbindet, auf die Spur zu kommen, sucht zu diesem Erlebnis dazugehöriges Bild¹⁰². Plötzlich ist die Erinnerung da:

Der Geschmack ist der jenes kleinen Stücks Madeleine, das ihm am Sonntagmorgen seine Tante Léonie anbot, nachdem sie es in ihren Lindenblütentee getaucht hatte. Und wie in jenem Spiel, in dem die Japaner kleine Papierstückchen ins Wasser werfen, die dann Umriss gewinnen und Farbe annehmen, heißt es - steigen jetzt alle Blumen des Gartens, die aus Swanns Park, die Seerosen, die Leute aus dem Dorf, alle Häuser, die Kirche, ganz Combray und seine Umgebung aus Marcells Teetasse auf. Mit diesem berühmten Beispiel unwillkürlicher Erinnerung endet das erste Kapitel von „Combray“. Ein Stück verlorene Zeit aus der Kindheit ist wiedergefunden, der Erzähler ist aktiviert und erinnert sich.

Um das Vergangene zurückholen, lassen sich zwei Erinnerungsarten¹⁰³ unterscheiden: Die erste ist die oben genannte unwillkürliche Erinnerung, die „*mémoire involontaire*“, welche die Vergangenheit unbeabsichtigt und überfallartig in die Gegenwart holt. Hier steigen Erinnerungen von selbst aus tieferen Bewusstseinsebenen auf. Durch einen Auslöser holt uns die Vergangenheit ein, der Erinnerungsprozess tritt ein und lässt uns mit vollkommen entspannten Gesichtszügen das Geschehene wieder erleben, das sich mit der Leichtigkeit der aus einem Champagnerglas aufgestiegenen Luftblasen vergleichen lässt. Denselben Kuchen erkennt man am selben Geruch. Dieselbe Tätigkeit wird wiederholt und durch den Geruch als Auslöser lebt das Bild der Szenerie nochmals auf.

Der Auslöser kann zum Beispiel auch eine Bewegung sein, wie die Mähbewegung: Der Straßenkehrer¹⁰⁴ bei Bachelard mäh beim Kehren am Asphalt eine imaginäre Wiese – er schwingt seinen Besen mit der Geste eines Mähers und findet sich wieder an einer großen Blumenwiese am Sonnenaufgang in seiner Jugend.

Die „*mémoire volontaire*“ ist die willentliche Erinnerung, die als Zeitreise mit Hilfe eines rituellen Programms gezielt eingeleitet werden muss, um Geschehenes wieder aufleben zu lassen. Diese Art Erinnerung geht mit einer Anstrengung einher, unsere Gesichtsmimik verhärtet sich bei der Suche in der Vergangenheit. Man versucht die Lebensgeschichte nach Jahreszahlen, Ereignissen in ein Vorher und Danach zu ordnen, um die gesuchte Szene finden zu können. Sich erinnern heißt hier „der entsprechenden Szene einen Platz auf der Raum-Zeit-Linie einräumen“¹⁰⁵. Selbstsein des Subjektes bedeutet, „sich zu ent-falten und zum Leser seiner eigenen Geschichte zu werden“¹⁰⁶.

¹⁰¹ Marcel Proust - *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (1953) 1983, Band I, S. 63-66.

¹⁰² „Sicherlich muß das, was so in meinem Inneren in Bewegung geraten ist, das Bild, das visuelle Erinnerung sein, die zu diesem Geschmack gehört und die nun versucht, mit jenem bis zu mir zu gelangen.“ Ebd., S. 65.

¹⁰³ Die zwei Erinnerungsarten werden hier sehr trefflich Fest- und Jagd-Erinnerung genannt in Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 236.

¹⁰⁴ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 85.

¹⁰⁵ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 236.

¹⁰⁶ Ebd., S. 236.

Bei der unwillkürlichen Erinnerung verhält sich das anders. Was hier emporsteigt, liegt dem Subjekt emotional sehr nahe. Weder Orte noch Menschen oder Gegenstände in bestimmten Gegebenheiten, die man unwillkürlich in Erinnerung ruft, treten mit ihren neutralen Wesen oder Charakter in unser Gedächtnis. Um welche Orte oder Räume es sich auch handelt, ob es Wohnungen sind oder Häuser, ob Küchen, Stiegenhäuser oder Büros, Kindergärten oder Gärten - sie treten nie mit ihren indifferenten Wesen in unsere Erinnerung. Räume, die in Erinnerung gerufen werden, sind in irgendeiner Weise positiv oder negativ besetzt, geliebt oder ungeliebt, immer mit einem atmosphärischen Gehalt versehen - nie neutral. Wohnungen, Gegenstände, Möbel sind durch unsere Beziehung zu ihnen, die sich nicht nur im Olfaktorischen sondern genauso im Haptischen wurzeln können¹⁰⁷, Medien einer Interaktion. Sie sind lebendige Erinnerungsbilder, die durch unsere Beziehung zu ihnen mit Geschichten verknüpft sind. Hier hebt sich die Zeit auf, die übereinander gelagerten zeitlichen Schichten des Ichs fallen zusammen und „falten sich zu einer Ge-schichte“¹⁰⁸, „verdichten sich zu einem Ge-dicht“¹⁰⁹.

Das Subjekt denkt nicht über sein Leben nach, sondern sein Leben widerfährt ihm, es sieht, hört, fühlt, empfindet, und erlebt es wieder.

¹⁰⁷ Siehe Kapitel IV Material, als Atmosphärenträger.

¹⁰⁸ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 236.

¹⁰⁹ Ebd., S. 236.

*„Die schönsten Dinge sind doch Überraschungen“¹
Atmosphäre entstehen lassen, bedeutet auch das Zulassen einer Änderung.*

III Atmosphäre durch Veränderung

**Das Unerwartete
Das Unbestimmte
Das Unkontrollierbare
Das Momentane oder die Inszenierung**

Welche Orte haben einen Erinnerungswert? Diejenigen, die mich beeindrucken - durch einen unerwarteten, inszenierten, unkontrollierbaren und unbestimmten Wechsel.

Nicht nur die natürliche Umgebung, auch die gebaute Umwelt um uns herum versorgt uns täglich mit Eindrücken und Stimmungen jeder Art. Es ist natürlich und offenbar, dass Atmosphären durch die Verwendung objektiver und klassischer Mittel wie Geometrie, Abmessungen, Proportionen und Gestalt, aber auch durch Licht, Farbe und Ton, sowie Zeichen und Symbole erzeugt werden können. Das Durchkonstruierte, Perfekte und Klare jedoch erzeugt nicht unbedingt eine starke Anziehung und Begeisterung in uns. Wirkliche Erlebnisse beruhen auf einer gefühlsmäßigen Bindung mit der Umgebung. Ein unsichtbarer Vermittler zwischen Subjekt und Objekt sorgt für die enge Verbundenheit des „Ichs“ mit etwas vorher nicht Bekanntem, etwas Fremdem. Erlebnisse besonderer Art sind solche, die man nicht vergisst, jedoch nicht unbedingt versteht. Nach Distanz „er-lebt“ man plötzliche Nähe. Eine außergewöhnliche Stimmung hinterlässt in uns ein Gefühl - die Wirkung einer bestimmten Situation, die uns einmal berührt hat - bleibt uns in Erinnerung.

Stimmungen und Affektbeziehungen spielen bei Hermann Schmitz wie bei Gernot Böhme eine zentrale Rolle im Atmosphären-Denken: Durch eine Atmosphäre ausgelöste Gefühle modifizieren uns, sie wirken, indem sie unseren „Mittelpunkt“ verschieben. Sie berühren in uns eine unsichtbare Saite - nach Hartmut Böhme befinden wir uns in ihnen „dezentriert“ und gerade infolgedessen ganz und gar lebendig“². Dass wir fühlen, dessen sind wir uns bewusst, doch das, was auf uns eine Wirkung ausübt, ist nicht immer deutlich und greifbar. Atmosphäre ist begrenzt lokalisierbar, lässt sich nicht in Begriffen fangen. Das, was unsichtbar in der Luft liegt

¹ Peter Zumthor - *Atmosphären*, Detmold: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co (Hrsg.), 2004, S. 33.

² Hartmut Böhme - *Gefühle in: Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, Wulf Christoph (Hrsg.), Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1996, S. 525.

oder einen Raum füllt, einen Ort prägt, was einen Menschen strahlend und interessant, einen Gegenstand wertvoll macht, ist immateriell, selbst nicht greifbar - jedoch eindeutig spürbar und deshalb wirklich.

Wenn man sich fragt: Durch welche Situation eine affektive Betroffenheit in uns ausgelöst wird und wie man Situationen schaffen kann, in denen diese Erlebnisse erzeugt werden - befindet man sich auch auf dem Terrain der immateriellen Dimension. Man gelangt zum Un-definierbaren und Un-bestimmbaren des Atmosphärenbegriffes. Im folgenden Kapitel möchte ich drei von mir gewählte Typen des situativen Erlebens näher untersuchen. Das Undefinierbare der Atmosphäre spalte ich auf in drei Ausdrücke. Es ist interessant, dass das Beschreiben mit verneinenden Ausdrücken erfolgen muss: Affektive Betroffenheit kann hervorgerufen werden durch die Existenz von Phänomenen: Das Unerwartete als Wechsel oder Inszenierung, das Unbestimmte und das Unkontrollierbare: Es wird „leer- gelassen“ für eine Möglichkeit, dort, wo etwas geschehen kann, bleibt der Raum für die Phantasie frei³.

Das Unerwartete

Bezieht sich darauf, „wie“ sich die Atmosphäre als ein bestimmter Zustand einstellt.

Das Studium der Atmosphären beschäftigt sich mit der Fragestellung, wie man den Charakter einer Umgebung als Qualität spürt. Atmosphären und Stimmungen haben etwas Undefinierbares an sich, doch genau aus diesem Grunde wirken sie. Eine Stimmung kann durch vielerlei ausgelöst werden. Die Wirkung einer Atmosphäre setzt sich aus der Summe vieler Bestandteile zusammen, die in einem komplexen Zusammenhang zueinander stehen und ist bei jedem einzelnen je nach eigenen Assoziationen, Erinnerungen, Träume subjektiv. Der Auslöser einer Atmosphäre liegt hingegen außerhalb von uns, kann von der Umgebung, von irgendwelchen Dingen oder auch von einem anderen Menschen ausgehen und entsteht im Falle des Unerwarteten durch eine neue Situation. Ein neuer Zustand kann sich latent und allmählich⁴ einstellen, oder auch flüchtig und unerwartet.

Das Unerwartete entsteht durch eine Änderung, wird durch einen Szenenwechsel hervorgerufen. Das Subjekt bewegt sich auf eine Atmosphäre zu, oder der „Szenenwechsel“ findet beim Subjekt statt (es bleibt in derselben Position); es geschieht etwas Unerwartetes.

Die Stärke eines Eindruckes kann man daran messen, wie bleibend die Erinnerung daran ist. Wir kennen alle die Situation, in welcher bei der Entdeckung einer unbekannten Stadt zu viele touristische Informationen und eine gezielte Führung uns die Möglichkeit verderben können, selber Erfahrungen zu machen. Wir möchten selber die Stimmung einer Stadt, eines Ortes oder eines bestimmten Raumes miterleben und

³ Das zeitliche Phänomen der Veränderlichkeit, der Un-beständigkeit des Materials in Bezug auf die Atmosphäre wird im Kapitel IV *Material, als Atmosphärenträger* behandelt.

⁴ Siehe Unterkapitel *Das Unbestimmte*.

jene ersten Eindrücke auf uns einwirken lassen. Man möchte eben unvorbereitet eine Stimmung als Überraschung erleben.

Auch in der Natur verhält sich das ähnlich: Es gibt keinen „idealen“ Standort der Betrachtung.⁵ Natur wird dann zum Raum der Kontemplation, wenn sie nicht dafür konfiguriert war. Es ist nämlich das Zufällige, das Plötzliche, gerade der Zustand in einem unvorhergesehenen Augenblick, der den Blick ungeplant auf sich zieht und dort verweilen lässt. Die Herbeiführung einer Naturerfahrung mit vorgegebenen Aussichtspunkten hinterlässt nur eine schale Erinnerung; durch das Heranführen des Betrachters an eine selektierte Perspektive wird dieser um die kontemplative Erfahrung betrogen. Erinnerungen an glückliche Situationen sind oft an Erlebnisse in bestimmten Landschaften oder an Orte gekoppelt. Dieses Schöne möchten wir nicht ausschliesslich sehen, da möchten wir immer oder immer wieder - sein⁶, mit allen Sinnen.

Der Mensch hat eine emotionale Empfänglichkeit, solche Momente sensibilisieren ihn. Sie lassen erlebte Erfahrungen als Erinnerungen hochleben. Auch nach Yi-Fu Tuan entsteht Topophilia⁷ in uns nicht nur durch visuelle Wahrnehmung, sondern durch direkten Kontakt, wie taktile Wahrnehmung der Elemente der Umwelt (Luft, Wasser, Erde), aber auch durch langfristige Erfahrung und Angewohnheit. Viele als „angenehm“ erlebte Augenblicke sind zwar flüchtig und kurzlebig, dennoch überraschend und deshalb sehr intensiv - sie bleiben in Erinnerung.

Topophilia oder Liebe zu einem Ort kann eben nur durch die oben genannte Offenheit erlebt werden. Ein Mensch wird von seiner physischen Umwelt um so mehr beeinflusst, je tiefere (und unbewusste) Beziehung er dazu hat, ähnlich wie in der Kindheit⁸. Wenn man sich der Wahrnehmung für die einfachen Schönheiten der umgebenden Umwelt geöffnet hat, identifiziert man sich mit der Umwelt und kann Freude erleben (für Yi-Fu Tuan hängt Freude erleben mehr von der inneren Stellungnahme ab, als von den externen Umständen).

Auch beim Reisen erinnert man sich weniger an die Landschaftsausblicke (Fotos), als an die unerwarteten Erlebnisse. Eine langsame Fahrt in einer Kutsche - wie Goethe über seine Reise von Frankfurt nach Heidelberg berichtet - liefert eine kontinuierliche Reihe von Eindrücken, die die Intensität einer Raumerfahrung zeigen. In dem Tagebuch⁹ seiner Schweizer Reise von 1797 werden nicht nur Städte, Dörfer und Formationen der Landschaft beschrieben, die Raumwahrnehmung streckt sich bis auf die Beobachtung der materiellen Beschaffenheit des Straßenpflasters aus. Diese Intensität des Reisens erreicht im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Durch die Geschwindigkeit, Geradlinigkeit des heutigen Bahn- und Autofahrens, das Durchdringen der Landschaft, wird das innige Verhältnis zwischen dem Reisenden und dem durchreisten Raum zerstört. Das heutige Reisen, die gerade Linie, vernichtet das Malerische und das Unvorhergesehene oder Unerwartete, man schaut zwar aus dem Fenster, doch das in der „Landschaft - sein“ fehlt.

⁵ Martin Seel - *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 38 f.

⁶ Ebd., S. 90.

⁷ Topophilia, aus dem griechischen *topos* und *philia* zusammengesetzt, bedeutet die Zuneigung oder das Interesse an einem Ort.

⁸ Yi-Fu Tuan - *From Cosmos to Landscape* in: *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York: Columbia Univ. Press, 1990, S. 96.

⁹ Heinrich Lauinger - *Goethes Schweizer Reisen 1779 und 1797*, Berlin : Frieling Verlag, 1995, S. 1- 48.

Nach Erwin Strauss wird der Landschaftsraum zum geographischen Raum¹⁰. Bei der alten Form des Reisens war das Verhältnis zwischen Landschaft und Geographie besser abgewogen. Durch die zunehmende Geschwindigkeit geht das Erlebnis einer lebendigen Kontinuität des Reiseriums verloren, Gerüche, Geräusche, Tasterfahrungen wie das ungleichmäßige Rütteln durch die Unebenheit des Weges, Synästhesien, die zu Goethes Zeiten zum Weg gehörten, entfallen. Der Verlust der Landschaft betrifft alle Sinne. Der moderne Reisende, um von Ort zu Ort zu gelangen, überspringt die dazwischen liegende Strecke. Sie wird „übersprungen, durchfahren oder gar verschlafen“¹¹. Das Vorbeirasen zu einem Ziel wird langweilig, die Reise liefert keine bleibenden Eindrücke. Schult sich hingegen der Blick um, kommt auf den Reisenden das Unerwartete der Impressionen hinzu, ein flüchtiges und Reiz bietendes Panorama öffnet sich dem Blick.

Der panoramatische Blick aus dem Fenster ist eine durch die Bewegung konstituierte Szenerie¹². Die Erfassung des Ganzen geschieht hier flüchtig, macht einen Überblick möglich, als eine Aufeinanderfolge schneller und reizender Bilder und dadurch immer neuer Überraschungen. Hier überraschen nicht die Details, sondern das Ganze, hier inszeniert das Verkehrsmittel die neue Landschaft. Die Geschwindigkeit nimmt einerseits den Gegenständen der Wahrnehmung ihren kontemplativen Charakter, andererseits wird sie zum Katalysator für eine neue Wahrnehmung. Der panoramatische Blick gehört im Unterschied zum traditionellen Sehen nicht dem gleichen Raum an, in dem sich das Wahrgenommene befindet. Der Reisende sieht die Landschaften und Gegenstände durch jenes Verkehrsmittel hindurch, in dem er sich befindet. Fordert man ihn auf, über die passierten Orten, Landschaften und Aussichten zu berichten, so wird er dazu unfähig sein, um (nach der Überreizung) seinem sehnlichsten Wunsch bald nachzugehen - sich auszuschlafen.

Ein plötzlicher und unerwarteter Wechsel kann, statt positiv zu überraschen, auch durchaus irritierend sein, denke man an den Schnittwechsel beim Film. In der Schnitttechnik heißt die Weiterführung des Tons in die nächste Szene „Atmo“ oder Atmosphären-Ton und bedeutet, dass Hintergrundgeräusche einige Sekunden lang aufgenommen werden sollen (situationsabhängig ist die Dauer von mindestens eine halbe Sekunde bis ungefähr 5 Sekunden lang), um nach dem Schnitt weitergeführt werden zu können. Dieser Effekt ist für den Zuschauer unmerklich - wird hingegen eine Weiterführung des Atmosphären-Tones ausgelassen, wirkt der Szenenwechsel störend, der Wechsel erscheint zu abrupt. Hier fällt ein Fehler im Ton stärker als eine Bildstörung auf.

¹⁰ Erwin Straus - *Vom Sinn der Sinne*, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1956, S. 319.

¹¹ Ebd., S. 320.

¹² *Das Panoramatische Reisen in: Wolfgang Schivelbusch - Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH, 1989, S. 59.

Das Unbestimmte

Das, was auf uns eine Wirkung ausübt, ist diffus, nicht immer sinnvoll und meistens rationell gar nicht fassbar. Das Unbestimmte als Zwischenzustand öffnet eine Möglichkeit, bestehend aus vielen Teilen und ist komplex und ungreifbar.

Wir haben tagtäglich damit zu tun, Klarheit und Ordnung zu schaffen, mit dem Ein- und Zuordnen der zu erledigenden Aufgaben, mit den Dingen, die am Schreibtisch liegen, sowie mit den Gedanken und Situationen, die uns beschäftigen. Doch nicht alles lässt sich gut unterordnen. Es gibt gewisse Sachen, die sich nirgends gut einfügen lassen: Sie passen hierher, aber auch dorthin, es gibt auch solche, die sich nicht bestimmen, sich nicht benennen lassen, die einfach *un-bestimmt* sind. Die Fähigkeit, mit *diffusen* Situationen und Eindrücken umzugehen, ist für das tägliche Leben von großer Bedeutung.

Schmitz versteht allesamt Eindrücke als Situationen¹³. In eine Situation ist man wie in einem Knäuel „verwickelt“, sie besteht eher aus Latenzen und Tendenzen statt aus Fakten und hat eine im Hintergrund „abwickelbare“ Geschichte. Auch bei einem Eindruck handelt es sich um eine keineswegs „genaue“ Wahrnehmung. Um Eindrücke geht es zum Beispiel, wenn zwei Menschen einander zum ersten Mal begegnen. Lernt man jemanden kennen, so gewinnt man auch einen Eindruck von ihm. Diese erste Impression ist niemals eine genaue und geordnete Menge von einzelnen Informationen, sondern es ist eine „verschwommene Ganzheit“, die man unmittelbar aufnimmt. So lässt sich das Unbestimmte einer Situation (das Atmosphärische) auch auf die Atmosphäre eines Ortes übertragen.

Der Eindruck wird erst hinterher - in der Zeit - geordnet, verstanden, erklärt, verdaut:

„Es handelt sich gewissermaßen um ein Plankton, eine miteinander verwobene Fülle von Einzelheiten, die nur zusammen lebendig ist. Ein flüssiges Gewebe. Man kann aus einem solchen Eindruck einzelne Sachverhalte herausholen, aber man wird ihn auf diese Art nicht restlos erschöpfen können.“¹⁴

Auch für eine Situation ist eine „chaotische Mannigfaltigkeit“ bestimmend. Ungewisse Wünsche, Probleme, Sachverhalte, Ahnungen, Erwartungen, Feststellungen treten nicht als Einzelheiten, sondern als Gesamtheit auf und werden voneinander nicht getrennt. Das Ganze einer Situation ist immer verschwommen, hat einen unscharfen Rand und keine feste Grenze; was alles dazugehört, lässt sich nicht deutlich angeben (die Lage, in der man steckt). All die Einzelheiten als Bestandteile haben keine

¹³ Hermann Schmitz - *Das Göttliche und der Raum. System der Philosophie*. Band III, Teil 4: Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1977, S 534.

¹⁴ Hervorhebung des Begriffes *Situation* von Schmitz, in: Jens Soentgen - *Die verdeckte Wirklichkeit*, Bonn: Bouvier Verlag, 1998, S. 126.

primäre, sondern nur eine sekundäre Wichtigkeit, daher ist ihr chaotisches Durcheinander nicht negativ bestimmt. Auch greifbare materielle Dinge sind in Situationen verstrickt und verwickelt. Sie sind nicht nur einfache Gegenstände, es schwingt etwas Ganzheitliches in ihnen mit, auch sie sind im Charakter einer Situation befangen. In Situationen verwickelt, bekommen sie eine Bedeutung. Daraus folgt eine neue Sicht der den Menschen umgebenden Welt - bedeutend sind nicht die einzelnen Dinge, sondern eher die chaotisch-mannigfaltigen Situationen rundherum: „Menschliches Leben ist stets in Situationen befangen; wir leben nicht so sehr mit den Dingen wie mit ganzheitlichen Eindrücken...“¹⁵ Diffuse, unzerteilte Eindrücke als Situationen bestimmen also unseren Alltag, sie jedoch sachlich-wissenschaftlich zu beschreiben und zu interpretieren, erweist sich als unmöglich. Noch dazu können Situationen Widersprüche¹⁶ und entgegenlaufende Tendenzen enthalten und bestehen kaum aus Fakten, sondern eher aus einer Vielfalt von Möglichkeiten. Schmitz nennt die Unbestimmtheit der Situationen ihren „flüssigen Aggregatzustand“ (für ihn entstehen die Atmosphären dort, wo die Dinge situativ zur Erscheinung kommen).

Wie lässt es sich mit einer solchen Diffusität umgehen?

Es gibt interessanterweise bei Schmitz im Umgang mit dem Atmosphärischen drei wichtige situationsbedingte Fähigkeiten, die als Basis zwischenmenschlicher Beziehungen gelten, nämlich¹⁷: Takt, Sensibilität und Vertrauen. Alle drei sind eigentlich Begabungen für den Umgang mit „diffusen Geweben“. Sie beziehen sich zwar auf das Handeln, doch dadurch auch in gewisser Weise auf das Erleben einer Atmosphäre. Die Atmosphäre einer Situation aufzufassen, erfordert eine angemessene, entsprechende und schnelle Reaktion (wie eine gewisse Situation auf mich wirkt, dementsprechend handle ich). Im Folgenden werde ich den Versuch unternehmen, die Unbestimmtheit einer Situation auch auf die Architektur zu übertragen, als ein Entwurfskonzept mit dem Unbestimmten oder Veränderlichen umzugehen, bei dem die Ergebnisse die Möglichkeiten zu unterschiedlichen Situationen in sich bergen und daher keine „fertigen“ oder eindeutigen Lösungen beinhalten.

Sensibilität (sensibel: empfindlich, empfindsam, feinfühlig) ist die Fähigkeit sich in die Ganzheit einer Situation einzufühlen, denn eine Situation lässt sich nicht auf wenige elementare Bestandteile zerlegen. Sie bedeutet eine Empfänglichkeit für Eindrücke: Der Versuch, einen Menschen zu verstehen, heißt, sich vorzustellen, wie sich dieser Mensch in bestimmten typischen Situationen benehmen wird. Sensibilität ist also als das Talent zu verstehen, eine Feinfühligkeit mit praktischer Bedeutung. Ebenfalls das Spüren einer Atmosphäre. Beides hat mit Passivität, mit einer Art von Gelassenheit zu tun - man braucht dazu die Sensibilität, als eine „feinere Befindlichkeit“ oder „Scharfsinn“¹⁸.

¹⁵ Hermann Schmitz - *Das Göttliche und der Raum. System der Philosophie*. III, Teil 4: Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1977, S. 534; siehe auch S. 440.

¹⁶ Auch der Horrorfilm speist sich von doppeldeutigen Eindrücken: Standardmotiv ist Uneindeutigkeit, Verwischen von Grenzen zwischen Lebendigem und Anorganischem. Die Unbestimmtheit ist zum Beispiel in einer Flirtsituation sehr interessant, erregend und spannend, in der Welt der „Halbwesen und Zwischendinge“ erregt sie ziemliche Angst und Grauen.

¹⁷ Hermann Schmitz - *Das Göttliche und der Raum. System der Philosophie*. III, Teil 4: Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1977, S. 437 ff.

¹⁸ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 445; Sensibilität ist die Affektivität und die Offenheit in der Wahrnehmung. Ohne Empfindlichkeit ist keine ästhetische Erfahrung möglich. Bei den „Sekundärsinnen“ ist Sensibilität der primäre Sinn der Ästhetik und beinhaltet die Sinnlichkeit als Wahrnehmung, aber auch als Lust und Begierde, die Affektivität (Gefühlsansprechbarkeit), das Differenzierungsvermögen oder das Feingefühl und die Affizierbarkeit (unmittelbare Betroffenheit), ebd., S. 463.

Auch Takt ist eine Gabe, Situationen schnell aufzufassen und darauf entsprechend zu reagieren. Das, was in einer Situation taktvoll ist, lässt sich an vielen Beispielen erklären, jedoch niemals an Geboten präzisieren. So ist das Taktgefühl, als eine kommunikative Kompetenz keine Wissensart, sondern bedeutet auch in heiklen und schwierigen Situationen sich bewegen zu können, ohne „anzustoßen“. Man arbeitet, zum Beispiel, um niemanden zu verletzen mit Andeutungen in einer verschlüsselten Form, um dem Inhalt einer Mitteilung seine kränkende Kraft zu nehmen. Wie Sensibilität ist auch Takt eine Form des Gespürs, genauso, wie Vertrauen. Vertrauen ist ebenfalls nicht präzise bestimmbar, es basiert auch auf dem Unbestimmten. Worauf der Vertrauende baut, ist etwas sehr diffuses. In persönlichen Beziehungen ist das Vertrauen unerlässlich. Gerade durch die Unbestimmtheit des Vertrauens ist es möglich, mit Veränderungen flexibel umzugehen. Das Vertrauen ist ein undurchsichtiges Knäuel von vagen Erwartungen, es ist jedoch nicht fixiert, um welche Erwartungen es sich dabei handelt. Werden hingegen die an den Anderen gerichteten Erwartungen präzisiert, kann es zur Folge haben, dass er sich ohne Spielraum eingeengt fühlt. Auch das Selbstvertrauen hat seinen eigenen, verschwommenen und ganzheitlichen Charakter, basiert keinesfalls auf einzelnen Kompetenzen, benötigt Diffusität, ist also „unbegründet“.

Für wissenschaftliche Untersuchungen ist Atmosphäre mit ihrer Unbestimmbarkeit eine nicht existierende Entität, unfassbar, also ein „Unding“¹⁹. Dargelegt wird die Problematik der Unbestimmtheit bei Böhme in seinem 2006 erschienenen Buch *Architektur und Atmosphäre* im Bezug auf die Atmosphäre in der Architektur anhand dreier Naturphänomene: Nebel, Dunst und Dämmerung.

Der zeitliche Wechsel bei allen drei Phänomenen bedeutet eine Art Zwischenzustand, einen Szenenwechsel, der sich langsam und allmählich einstellt. Er geht mit einer Zunahme von unbestimmten Merkmalen einher, wie: Das bestehende Vertraute wird entfremdet, alles schwankt ins Ungewisse, es gibt einen Verlust der Begrenzungen und der Bestimmtheit. Es gibt zwei charakteristische Effekte der oben genannten Naturphänomene. Der erste Effekt einer Wahrnehmungsmodifikation ist die Unschärfe, hier verwischen die Begrenzungen, Umrisse verschwimmen. Das Sehfeld verliert an räumlicher Tiefe, das Gesehene wirkt flächig, wie eine Wand, aus der sich die Gegenstände herauszulösen scheinen. Auch technische Mittel, wie Gitterwerk, Stores oder Netze können zu einem unbestimmten Erscheinen der Gegenstände führen. Denselben Effekt erzielt man beim Bühnenbild bei einer schemenhaften Darstellung. Das Schemenhafte wirkt zauberhaft, denn:

„das Zaubrische von Landschaften oder Geschehnissen hinter dem Gaseschleier rührt von der Freisetzung der Einbildungskraft her“²⁰

Der Effekt der Totalisierung indessen fasst eine Landschaft oder eine gewisse Szene zusammen, alles wird vereinheitlicht. Wie der Blick durch ein farbiges Glas, wird das Ganze zu einer Einheit zusammengefasst.

Die oben genannten Naturphänomene bringen eine Veränderung. Das Ästhetische wird durch die stärker werdende Einbildungskraft und Subjektivität bestimmt, der ahnende Blick sieht indirekt, verschwommen, demgemäß nur angedeutet. Ein derart

¹⁹ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 19.

²⁰ Dunst als Atmosphäre, Ebd., S. 66.

verschwommenes Bild ist das „dialektische Medium von Erscheinen und Verschwinden, von Verhüllen und Enthüllung“²¹.

Dunst ist ein ausgezeichnetes Medium der Unbestimmtheit und das anschaulichste Phänomen des Übergangs. Auch der Begriff Atmosphäre hat seinen Ursprung im meteorologischen Zusammenhang. Noch vor vier Jahrhunderten bezog er sich hauptsächlich auf die Erdatmosphäre, als eine Art umgebender und ausströmender Dampf von Himmelskörpern. Im 18. Jahrhundert wird der Begriff Atmosphäre auch für von Menschen und Gegenständen ausgehende Stimmungen verwendet, heute wird „Atmosphäre“ als Terminus der Ästhetik für die emotional spürbare Anwesenheit von etwas gebraucht.

Atmosphäre ist ein bedeutsames Thema in der Architektur, doch wie stellt man Atmosphären dar? Findet man das Unbestimmte als Bindeglied in der Architektur?

Wenn es hier um ein Konzept von veränderlichen und unbeständigen Verhältnissen geht, dann ist das Ziel des Entwerfens nicht die Kreation eines Bauobjektes mit einem einzigen Erscheinungsbild. Es muss gleichzeitig das Veränderliche, Flexible in sich tragen - Möglichkeiten zu abwechselnden Aktivitäten, unterschiedliche Situationen, die nicht zum identischen Handeln anregen. Diese Art des Entwerfens beinhaltet nicht die Suche nach fertigen Lösungen. Statt einer festgeschriebenen Architektur und stabilisierten Raumordnung, entsteht so eine produktive Unbestimmtheit²². Durch diesen Prozess entstehen Räume und Strukturen, die die Entfaltung des Körpers im umgebenden Raum ermöglichen. In diesem Sinne ist auch kein Entwerfen ohne Körpererfahrung möglich²³.

Die produktive Unbestimmtheit speist sich aus einer Art Ambivalenz und bedeutet in der Architektur, Freiraum für die Phantasie zu schaffen. Mit „Unbestimmtheit“ zu arbeiten kann vieles bedeuten: Ein Weglassen der maßregelnden Rechtwinkeligkeit, ein Steigern der Transparenz oder der Dunkelheit, wie offenere oder mehr geschlossene Raumtypen, Übergangsbereiche, die funktional nicht bestimmt sind. Es kann auch bedeuten, Bereiche zuzulassen, die außerhalb der Planungsentscheidung²⁴ liegen und vom Nutzer selbst im Sinne einer Aneignung übernommen werden.

Die Atmosphäre ist offen, lässt sich nicht fassen, (weil man sie spürt, ist sie jedoch wirklich). Nach Schmitz ist sie unbestimmt „in die Weite ergossen“²⁵, hat also keine klare räumliche Begrenzung. Doch im Bezug auf Architektur gibt es sowohl Räume als Raumübergänge, die durch unterschiedliche Atmosphären gekennzeichnet sind. Also wo beginnt und wo endet ein Raum (oder eine Atmosphäre), und wenn es einen Übergang eines Raumes in den anderen gibt, könnte man demnach auch von einem Übergang von einer Atmosphäre in eine andere sprechen? Gibt es ein Prinzip aneinandergrenzende Räume ineinanderzufügen?

Ein Übergang ist ein räumlich nachvollziehbarer Wechsel, ein Dazwischen, ein Eingebettetsein, eine Verzahnung oder Verbindung. Christopher Alexander

²¹ Ebd., S. 70.

²² Böhme spricht vom sich Öffnen zum Unbestimmten - „Wenn es der Architektur nicht mehr primär um das Gebäude geht, sondern um den Raum, den es schafft, innen wie außen, so wird die Perspektive gewissermaßen zum Unendlichen, zum Unendlichen geöffnet.“ Ebd., S.116.

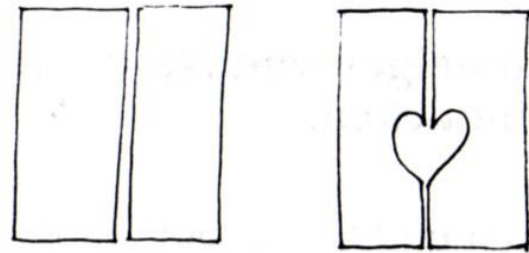
²³ Anette Geiger; Stephanie Hennecke; Christin Kempf - *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*, Christin Kempf (Hrsg.), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2006, S. 221.

²⁴ Hermann Czech - *Eine Strategie für das Unplanbare* in: *Wildwuchs. Vom Wert dessen, was von selbst ist. Eine Anthologie des Ungeplanten*, Herausgegeben von der MA-22 Umweltschutz anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens, Wien, 2003, S. 84.

²⁵ Hermann Schmitz - *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*, III, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969, S. 106.

veranschaulicht das Phänomen der Grenze oder des Überganges, er skizziert in *Eine Muster-Sprache* folgendes anschauliches Beispiel²⁶: Alte türkische oder persische Fliesen, Teppiche, wie auch Ornamente, schaffen Flächen, in denen jeder Teil zugleich Figur und Begrenzung darstellt. Ein alter Teppich ist im höchsten Grade ein Ganzes, weil kein Teil aus seiner Umgebung herausgelöst werden kann, jeder Teil wirkt auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig als Figur und Begrenzung.

Dieses Gesetz von den verbindenden Grenzen, gilt in allen Dimensionen und Maßstäben. Verbindende Grenzen entstehen überall dort, wo zwei Dinge unterschiedlicher Beschaffenheit aufeinander treffen. Der „Rand“ ist ein „dazwischenliegender, nicht eindeutiger Maßstabsbereich, eine Zwielflichtzone“²⁷. Wo die Verknüpfung nicht von alleine entsteht - springt an der Nahtstelle das Ornament als verbindendes Element ein. Dieses Verbindende kommt überall in unserer Umgebung vor, bei der Planung mit und ohne Zuhilfenahme von Ornamenten aber selbstverständlich auch bei kleinen, natürlichen Strukturen, die im Baustoff selbst auftreten: in den Fasern des Holzes, im Korn von Ziegeln bis zur Maserung des Gesteines.



Gespalten und Ganz. Das Motiv bei diesem sehr einfachen Beispiel ist ein „Loch“. Wohin zählt das Loch und wo ist das Motiv? Christopher Alexander; Sara Ishikawa; Murray Silverstein - *Eine Muster-Sprache*, Hermann Czech (Hrsg.), Wien: Löcker Verlag, (1977) 1995, S. 1238

Das Ornament richtig angewendet ist immer an einer Stelle, wo eine Lücke im Kontinuum der Maßstäbe zu erkennen ist. Bei einer Lücke als Spannung oder Bruch - braucht es eine zusätzliche Bindungsenergie, um an der Stelle wieder zu einer Einheit zusammenzuwachsen.

Ein richtig gestalteter Raum ist auch in Hinblick auf seine Atmosphäre ein Ganzes. Das Zustandekommen von dieser Ganzheit hängt von den Grenzen ab, deshalb handeln so

²⁶ Christopher Alexander; Sara Ishikawa; Murray Silverstein - *Eine Muster-Sprache*, Hermann Czech (Hrsg.), Wien: Löcker Verlag, (1977) 1995, S. 1237. Hier wird das Wesen eines Raumes behandelt, interessanterweise gerade im Hinblick auf das *Muster Ornament*, denn die Funktion des Ornamentes ist eine Verbindende.

²⁷ Ebd., S. 1239.

viele „Muster“ bei Alexander von Grenzen zwischen Dingen und Stellen, die genauso wichtig wie die Dinge selbst sind²⁸.

Alexander berichtet von einem Prinzip, das sich durch das gesamte materielle Universum, von den größten organischen Strukturen unserer Umwelt bis hin zu den Atomen und Molekülen durchzieht. Ein Ding ist nur dann ein Ganzes, wenn es für sich vollständig ist, aber auch zugleich mit seiner Umgebung verbunden ist, um so ein größeres Ganzes zu bilden. Die Grenze zwischen zwei Dingen muss „dick, gehaltvoll und nicht eindeutig zuweisbar“²⁹ sein, sodass die beiden nicht scharf voneinander getrennt sind, sondern entweder zwei getrennte Einheiten bilden können oder ein größeres Ganzes ohne innere Teilung.

An dieser Stelle soll eine einfache Skizze im zweidimensionalen Bereich zur Veranschaulichung dienen:

Im ersten Fall sind es zwei Elemente, die zueinander unbestimmt sind. Das dritte Element in seiner Unzuordenbarkeit bestimmt und verbindet seine zwei Nachbarn, es selbst tritt in Erscheinung, obwohl es ja „nur ein Loch“ ist.

²⁸ Die Problematik, wo ein Raum als Ganzes aufhört, um sich an einen anderen Raum anzufügen, kommt in den folgenden Kapiteln vor: *Subkultur-Grenze*, *Nachbarschaftsgrenze*, *Arkaden*, *Gebäudekante*, *Die Galerie rundherum*, *Verbindung zum Boden*, *Durchbrochene Wand*, *Dicke Wände*, *Gerahmte Öffnungen*, *Schmale Deckleiste*, *Sitzmauer*. (Ebd.)

²⁹ Ebd., S. 1238.

Das Unkontrollierbare

Zu einer intensiven Erfahrung der uns umgebenden sinnlichen Welt gehören auch solche winzigen Details, wie Pflastersteine, herumliegende Blätter, die Form eines Astes, die Spuren des Regens am Mauerwerk oder ein Sprössling am Mauerfuß.



Wildwuchs steht symbolisch für das Unkontrollierbare. Dennoch: Was möchte ich mit diesem für mich aussagekräftigen Bild erklären?

Es stellt ganz einfach Unkraut zwischen Mauerfuß und Gehsteig dar. Statt diesem hätte ich auch das Bild eines Pfades nehmen können, der neben dem für Fußgänger erdachten und gebauten Weg „wild“ entstanden ist, als Zeichen für natürliche Entwicklungen (man geht eigene Wege) innerhalb eines vorgegebenen Systems.

Jede Architektur, jeder Bau aber auch jedes erdachte in sich funktionierende System ist nach seiner Planungsphase und seiner Fertigstellung dem Einfluss des „Unkontrollierbaren“ ausgeliefert: den Nutzern, den Witterungseinflüssen, den Wildwuchs.

Ordnung, durchdachte und gut funktionierende Systeme geben dem Menschen Sicherheit und Orientierung. Ordnen entspringt aus einem tiefen menschlichen Bedürfnis und geht einher mit einer gewissen Vorstellung, wie etwas zu funktionieren

hat. Unordnung hingegen ist ein Zeichen dafür, dass auch andere Kräfte im Spiel sind, die ihre Rechte einfordern. Unordnung wird gegenüber Ordnung als Störung wahrgenommen, wie es schon die Vorsilbe „Un-“ anzeigt.

Das Bild am Mauerfuß ist symbolisch gemeint. Das, was auf dem Bild geschieht, kann man auf zweierlei Arten interpretieren. Das Unkraut beginnt eine ausgedachte und bestehende Ordnung zu zerstören: Am Mauerfuß beginnt etwas zu „wachsen“, dort, wo es nicht hingehört und „beleidigt“ damit unseren Ordnungssinn. Wechselt man hingegen das Lager und beobachtet man von einem anderen Blickwinkel das, was hier geschieht, zeigt das Bild einen dramatischen Augenblick: Einen aussichtslosen Kampf eines Zwerges gegen einen mächtigen Riesen. Man kann sich leicht in die Situation hinein fühlen (am liebsten würde man dem schwachen Löwenzahn bei seinem Kampf, sich mit seinen Wurzeln besser festhalten zu können, helfen). Das Bild berührt, man bewundert die Kraft der zarten Pflanze.

Nach Bachelard ist die Miniatur eine metaphysische Ausgleichsübung, sie erlaubt uns mit „geringem Risiko weltschöpferisch zu sein“³⁰. Es geht um unsere Phantasie, die in einem kleinen Raum - wenn man sich in Miniaturwelten hineinversetzt - größte Bewegungsfreiheit findet: „Die Phantasie ist dabei wachsam und glücklich“³¹. Durch die Versetzung in das Miniaturhafte befindet man sich in der Welt des Löwenzahns, und die Zerbrechlichkeit des „Kleinen“ wird schlagartig bewusst. Das, was hier stört, ist ein vom Zufall gesetzter, ein „wild“ aufgekommener Punkt (der auch größer werden kann) und trotz seiner Winzigkeit die Kraft besitzt, selbst zu existieren. Jedoch fällt er außerhalb der Planung: „Wie kamst du hierher, wie gehst du von hier weiter?“, kann man sich höchstens verwundert fragen.

Diese (poetischen) Gedanken um den Mauerfuß herum gelten auch in anderen Dimensionen, im kleinen Maßstab innerhalb einer Wohnung (Gebrauchen und Abnützen in einem nicht geplanten Sinne durch das Bewohnen) aber auch in städtischen Freiräumen³².

Den ganzen städtischen Raum beherrschen Spuren eines starken Ordnungsbedürfnisses. Die Stadt ist ein sehr intensiv in Anspruch genommener Raum. Ein typisches Merkmal der Stadt ist ihre Funktionalität und Funktionstrennung. Baulichkeiten, Straßennetze, Grünräume wie Freiräume sind davon gleich stark beansprucht. Eine Funktionstrennung wird in innerstädtischen Freiräumen aus dem Grund durchgeführt, da man auf alle Bedürfnisse eingehen möchte. Klar und sauber voneinander getrennt, entstehen so klar abgegrenzte Gebiete zum Fahren, zum Gehen, zum Sitzen, zum Liegen, zum Fahrradfahren, zum Spielen, zum Betrachten, zum Hundeausführen usw. Jede einzelne Fläche wird dann entsprechend ihrer Funktion ausgestattet und gepflegt. Man hofft auf diese Weise die Nutzbarkeit zu erhöhen und gleichzeitig Konflikte zwischen Nutzern zu minimieren. Je spezifischer allerdings auf die einzelnen Bedürfnisse geachtet wird, umso mehr werden Entwicklungen und

³⁰ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 166 f. Umgekehrt funktioniert es mit der Vorstellungskraft nicht: „Der Mooshalm kann gewiss eine Fichte sein, aber nie wird eine Fichte ein Mooshalm sein“, Ebd. S. 168.

³¹ Ebd., S. 167.

³² Das charakteristische Eigenleben, die Natur, die Schönheit und das Poetische einer Stadt können auch quer zu Architektur und Planung sich ereignen. Phänomene wie - die Stadt als Natur, die Stadt der Geräusche, die Stadt als Landschaft, die Strasse als lebendiges Wesen, die Menschen als Natur, die Schleier des Tages, sowie Nebel, Luft, Regen, Dämmerung - sind bei August Endell - *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart: Strecker und Schröder, 1908 in Stichworten zusammengefasst.

Entfaltungen in Hinsicht auf natürliche Prozesse ausgeschlossen. Entwicklungen bergen eine Dynamik in sich, sie sind Bewegungen in eine unvorhersehbare Richtung. Leider wird der kreative Umgang einzelner Nutzer in einem derart durchorganisierten Raum nur in begrenztem Ausmaß toleriert.

Als bewusste Planungsstrategie könnte man dem Unkontrollierbaren mehr Bedeutung schenken. Als Planer sollte man keine Angst vor dem Zulassen natürlicher Prozesse und der Aneignung eines Raumes durch den Nutzer und ihrer individuellen Vorstellungen haben. Zu den Strategien gehören das *Ungeplante* und das *Unplanbare*. Das Ungeplante lässt Raum für nicht vorgesehene Änderungen und Entwicklungen innerhalb eines vorgegebenen Rahmens. Das *Unplanbare*³³ meint vollkommen unkontrollierbare Prozesse, die man nicht einmal annähernd voraussagen kann. Solcherart „Wildwuchs“ ist unvorhergesehen - etwas, das „für die Methodik überraschend vorhanden“³⁴ ist und „von der Lösung unbeabsichtigt eintritt“³⁵, sich von selbst einstellt.

Unkontrollierbare Veränderungen werden von der Allgemeinheit oft negativ bewertet. Sie beinhalten unvorhersehbare und unerklärbare Phänomene. Die unvorhersehbare Variable ist die Nutzung selbst, Änderungen durch die Benützung am Bau, Funktionswechsel, Aneignungsprozesse wie alle Formen des Wildwuchses durch Mensch und Natur. In diesem Sinne ist auch das menschliche Wohnen ein unkontrollierbarer Prozess,³⁶ wie die „Ästhetik der Zeit“ oder Patina. Zeit wie auch menschliche Nutzung „arbeiten“ gegen die Planung. Das Geplante wird zerstört durch Gebrauch und Abnutzung, Alterung, Wachstum und Verschmutzung. Die Änderung ist jedoch nicht immer negativ, es wird auch „patiniert“ - die Modifikationen durch Zeit, Berührung und Materialbeschaffenheit sind affektiv aufgeladen. Durch die zeitlich eingetretenen Änderungen wird Atmosphäre erweckt, das menschliche Handeln wird an den Gegenständen³⁷ als eine Art Ausdruck gespeichert. Die mit Spuren, Kratzern, Zeichen und Rissen beladenen Gegenstände nehmen menschliche Gesten auf³⁸. Patina ist ein sinnliches Phänomen, bedeutet eine ästhetische, also positive Wirkung der Zeit. Sie veranschaulicht die Einheit zwischen Mensch und Materie, sie bewahrt die Geschichte einer Wohnung, eines Gegenstandes auf.

Das „lebendig sein“ trägt in der Abhängigkeit der Zeit immer auch die Veränderlichkeit in sich, (unabhängig davon, ob dies planerisch beabsichtigt war oder nicht³⁹). Die Landschaftsplanerin Cordula Loidl-Reisch⁴⁰ versteht Änderung als

³³ Den Unterschied zwischen *ungeplant* und *unplanbar* könnte man auch so formulieren: Ich kann es, aber ich will es nicht, ich will es, aber ich kann es nicht: planen.

³⁴ Hermann Czech - *Eine Strategie für das Unplanbare* in: *Wildwuchs. Vom Wert dessen, was von selbst ist. Eine Anthologie des Ungeplanten*, Herausgegeben von der MA-22 Umweltschutz anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens, Wien, 2003, S. 85.

³⁵ Ebd., S. 85.

³⁶ Nach Hermann Czech ist Architektur ein nur beschränkt kontrollierbarer Prozess: „Das eigentliche künstlerische Material der Architektur wäre dann nicht nur der Baustoff oder die Konstruktion, nicht einmal das Licht oder der Raum, sondern das Verhalten und Befinden der Menschen“. Ebd., S. 85. Die Änderung der Beschaffenheit von Materialien im Alterungsprozess von Holz, Stein, Beton usw. wie auch Farbe-, Schattenwirkung und jahreszeitlicher Wechsel der natürlichen und lebenden Elemente ist ebenfalls nicht genau berechenbar. Siehe Kapitel IV.

³⁷ Hinterlassene Spuren werden am Material sichtbar: in privaten, (zum Beispiel die Abnutzung der verschiedenen Möbelstücke, oder des Bodens) wie in öffentlichen Räumen (zum Beispiel Straßenwände).

³⁸ Madalina Diaconu - *Hautstadt. Eine Dermatologie des urbanen Raums*. (Manuskript)/ Vortragsreihe: Tast Duft Wien Universität für angewandte Kunst, 31. Mai 2008.

³⁹ Siehe Unterkapitel *Material in der Abhängigkeit der Zeit*.

⁴⁰ Cordula Loidl-Reisch - *Zum Verhältnis von Verwilderung und Gestaltung* in: *Wildwuchs. Vom Wert dessen, was von selbst ist. Eine Anthologie des Ungeplanten*. Herausgegeben von der MA-22 Umweltschutz anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens, Wien, 2003, S. 109.

Alterungsprozess, jedoch in einem Zusammenhang mit der Beständigkeit. Patina in der Natur ist Teil einer allmählichen Veränderung und somit dem Unkontrollierbaren oder dem Phänomen der Verwilderung zugeordnet. Sie hat neben einer Änderung auch mit dem Überwiegen des Beständigen (nicht nur in der Natur) - gegenüber einem vollkommenen Verfall, zu tun. Das Vergehen der Zeit lässt sich erahnen und ablesen. Bäume erzählen zum Beispiel über die Veränderungen, die sie überdauert haben: Sie hatten das „Glück“ der Haltbarkeit und Unzerstörbarkeit. Der Stimmungsträger bei einem ständig stattfindenden, unkontrollierbaren Wandlungsprozess ist die Dauerhaftigkeit und das Bestehen im Wechsel der sich ändernden Einflüsse, wie Stürme, Hitze, Kälte, Kriege und der jahreszeitlichen Wechsel. Patina wird mit Beständigkeit assoziiert, doch sie selbst hat nicht den Charakter des Dauerhaften, sie ist veränderlich, einer sich langsam wirkenden Dynamik ausgesetzt. Durch Patinierung „veränderte“ Objekte wirken auf uns⁴¹, weil sie in uns das Bild/ die Vorstellung/ die Stimmung des gesetzlichen Kreislaufs vom Werden und Vergehen hervorrufen.

Was geht uns durch den Kopf, wenn wir in einem Park einen absterbenden Baum sehen? Stört es uns, oder finden wir es schön? Sehen wir als erstes die von ihm ausgehende Gefahr oder ergreift uns die spezifische Stimmungswirkung, die für mit Patina behaftete Objekte charakteristisch ist? Vielleicht weckt der Baum in uns die Neugier zu beobachten, wie er im Frühjahr während der Blüte riecht, wie er im Winter seine Blätter verliert. Ist das herunterfallende Herbstlaub alljährliche Plage oder ein ästhetisch attraktives Farbenspiel?

Die große Anziehungskraft der Natur beruht gerade auf ihrem dynamischen Charakter. Natürliche Flächen unterscheiden sich nicht nur von Jahreszeit zu Jahreszeit voneinander, sondern auch von Jahr zu Jahr. Naturbelassene Flächen sind dem Unkontrollierbaren „ausgeliefert“. Eine Flexibilität bei der Gestaltung ist für Naturflächen im Stadtgebiet eher ungewöhnlich, unser Ordnungssinn lässt es nicht zu. Hier verwenden Gärtner viel zu viel Zeit darauf, ganze Landschaften zu „versteinern“. Bei der gartenbaulichen Gestaltung ist die Tendenz zu erkennen, dass sich alle gestalteten Grünflächen ähneln, bei der „ökologischen“ Gestaltung hingegen werden Unterschiede betont und es entsteht ein lokaler Charakter, die spontan oder wild auftretende Vegetation wird gewürdigt. Überlässt man Naturzonen sich selbst, nimmt die Sukzession ihren Lauf. Die Natur selbst sorgt am besten für Zufall, Vielfalt und lokalen Charakter. Naturbelassene Stadtflächen sollten jedoch trotzdem als eine öffentliche Grünfläche betrachtet werden, da auch sie einen zweifachen Zweck erfüllen müssen. Es ist genauso unbefriedigend, in Städten Flächen abzugrenzen, die nur den wilden Pflanzen und Tieren vorbehalten sind, wie Landschaften für Menschen zu schaffen, von denen wild lebende Pflanzen und Tiere ausgeschlossen sind. Die Vegetation solcher natürlich und unkontrolliert entstandenen Flächen wird sich als robust herausstellen, da dort nur solche Arten wachsen werden, die an den jeweiligen Standort am besten angepasst sind. Als Folge können diese Flächen sich selbst erhalten und an Veränderungen weiter anpassen.

Wenn man dem Unkontrollierbaren in der Architektur Raum lässt, kann eine Vielfalt unplanbarer Möglichkeiten entstehen. Eine „andere“ Ordnung entfaltet sich, die auch als Qualität gesehen werden kann.

⁴¹ Mehr zu Patina siehe Unterkapitel *Spuren*.

Lässt man einen Teil der Gestaltung „leer“, schafft man ungestalteten „Platz“, „Leerraum“, der sich Änderungen unterwerfen kann. Leerlassen und *nicht bestimmen wollen* ist eine gute Möglichkeit mit dem Unbestimmten, Unerwarteten und Unkontrollierbaren umzugehen. Durch das Leergelassene verlieren klare Trennungen ihren Umriss, der Übergang zwischen Innen und Außen wäre erleichtert und verwischt, - der Raum öffnet sich nicht nur der Phantasie, sondern auch einer Anzahl an denkbaren und anwendbaren Eventualitäten. Der unbestimmte Faktor kann in die architektonische Inszenierung hineinfließen.

Peter Cook⁴² zeichnet 1979 zum Beispiel in seinen *Tropfende(n) Türme(n)* die Veränderung durch Verdichtung, Umbau, Alterung bis zu einer vollkommenen Überwucherung. Der Entwurf eines Turmes wird einem imaginären Zerfallsprozess unterzogen, der eine anarchistische Eroberung von Mensch und Natur bedeutet. Architektur wird zur Ruine, aber gerade dadurch gewinnt sie die Bedeutung einer zutiefst menschlichen Architekturform. Eine Ruine steht jedem zur freien Verfügung, sie bietet jedem Schutz und Raum. Die Idee des Verfalls steht der Idee einer funktionalistischen Architektur entgegen, genauso einer Ökonomie und einer klar definierten Nutzung.

Seit den siebziger Jahren ändert sich der Nutzungsanspruch in einigen Ländern schneller als ein Gebäude gebaut werden kann. Um den sich ständig ändernden Wünschen und Raumwiddmungen gerecht werden zu können, bedürfen Gebäude einer Dauerhaftigkeit und Flexibilität, die eine spätere Umnutzung ermöglichen.

Was passiert jedoch, wenn sich die Situation ändert und der Bedarf an neu geplanter und gebauter Architektur abnimmt? Was passiert, wenn plötzlich die Anzahl der leerstehenden Häuser zu wachsen beginnt und dadurch mehr Raum zur Verfügung steht als gebraucht wird? Gedankenspiel: Steht einmal zuviel Raum zur Verfügung, wird man statt abzureißen schon vorhandene Räume uminterpretieren und einen neuen Umgang mit ihnen erfinden müssen. Es geht dann nicht mehr darum, für den späteren Nutzer neue Räume zu planen, sondern darum, das bereits Bestehende und Vorhandene bis zu einer Benutzbarkeit umzuändern: eine Kirche oder eine verlassene Fabrik in einen Wohnraum, eine nicht mehr befahrbare Strasse in einen Garten usw.

Die Gefühle, die mit einem Leerstand wie einer Ruine oder einer Brache verbunden werden, sind gespalten. Die Assoziationen haben eine Bandbreite von Bedrohlichkeit bis zur romantischen Vorstellung einer freien Gesellschaft und den damit verknüpften neuen Möglichkeiten. Zwischennutzung, Nachnutzung und Notlösungen wie „freie“ Formen der Aneignung⁴³ entstehen, das Prinzip des Funktionalismus, des „*form follows function*“ gilt nicht mehr: Der umbaute Raum bestimmt plötzlich die Nutzungsmöglichkeiten und nicht, wie vorher, der Nutzungsbedarf den Raum.

Der Bau wird nicht nur zeitlich abgenutzt, er wird im positiven Sinne konsumiert und durch Bewohnen und Benützen verändert. Gegenüber der Kontrolle, dem Geordneten, der Strenge und dem Geplanten steht das Unkontrollierte, wie das Natürliche und das Lebendige.

⁴² Anette Geiger; Stephanie Hennecke; Christin Kempf - *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*, Christin Kempf (Hrsg), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2006, S. 125.

⁴³ Adaptierung und Raumanneignung hat viel mit Erlebnissen aus der Kindheit zu tun. Kleine Kinder suchen sich beim Spielen höhlenartige Gebilde, wo sie hinein- oder darunter kriechen können, unter Tische, Abwasch, Treppe, Zelte usw., um diese Orte für sich in interessante und geheimnisvolle Räume zu ändern.

Da die Welt um sie herum dem Maßstab der Erwachsenen entspricht, versuchen sie sich und ihren Freunden besondere Orte zusammenzustellen und auf ihre Größe einzurichten. Die konkrete Raumwahrnehmung enthält sowohl unsere früheren Erfahrungen als hintergründige Erinnerung als auch eine in die Zukunft projizierte poetisch-subjektive Wunschvorstellung von Raum.

Dort, wo eine Änderung zugelassen wird, wird eine bestehende Ordnung aufgebrochen. In diesem spannenden Feld kann durch eine neue Dynamik oder ein neues Element das Alte gewürdigt werden, oder auch umgekehrt: durch einen alten Bestand das Neue aufgewertet werden.

Der „Atmosphärenträger“ ist weder das Alte noch das Neue, sondern die zwischen den beiden entstehende Dynamik. Zu unkontrollierbaren Prozessen gehört auch die Atmosphäre einer Stadt als Gesamterscheinung, die mit ihrem spezifischen Geruch, ihrer Akustik und den unterschiedlichen Lebensformen ihrer Bewohner auf einer nicht genau bestimmbaren Entwicklung beruht. Hier entsteht „Wildwuchs“ wie Patina, nur in einem größeren Maßstab, zufällig und anonym, doch formend und dadurch sichtbar. Offenheit bedeutet mit Neugier und Staunen zu beobachten, was uns entgegenkommt:

„im Bereich der Atmosphären heißt Handeln nicht immer bloß machen, sondern auch zulassen“⁴⁴

⁴⁴ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 139.

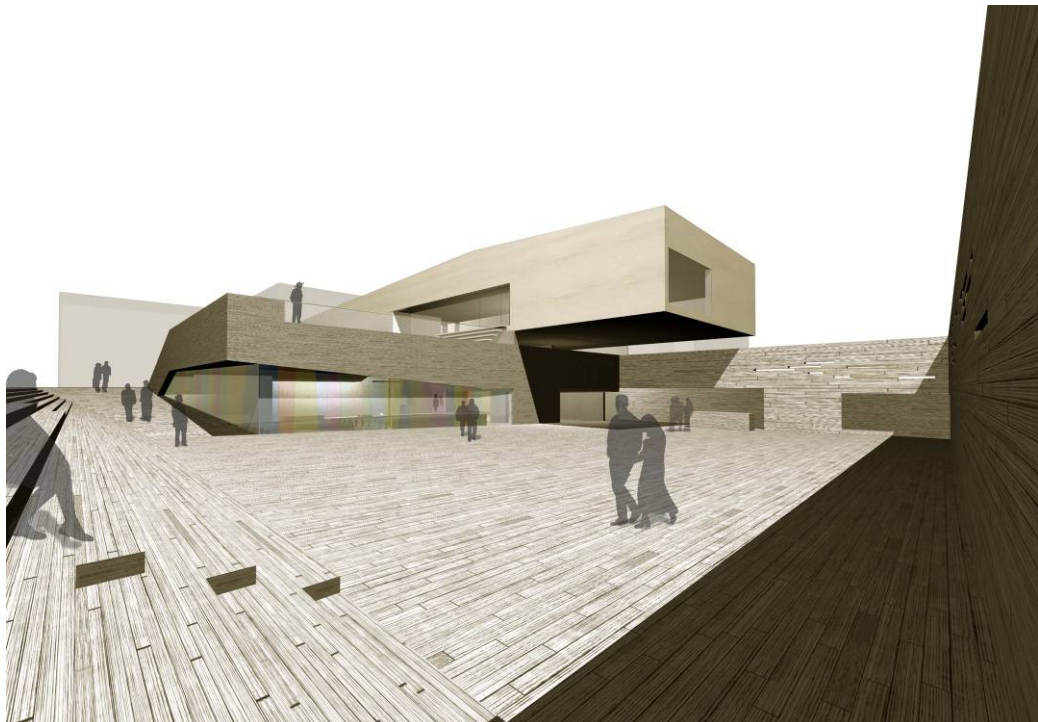
Ein positiv besetzter Ort braucht Atmosphärenträger. Wirkung ist Gleichzeitigkeit.

Das Momentane oder die Inszenierung

Architektonische Projekte werden noch vor dem Bau durch erstellte Zeichnungen, Modelle und neuerlich auch durch Computersimulationen und Animationen präsentiert. Darstellungen solcherart sind für Wettbewerbe und Bauherren wesentlich geworden, doch auch nach der Fertigstellung hängt das Image eines Bauwerks stark von seiner photographischen Abbildung in verschiedenen Publikationen, Architekturbüchern und Zeitschriften ab.

Diese am Computer gezeichnete 3-dimensionale Architekturdarstellung („künstliche“ Photographie) ist ein Wettbewerbsentwurf für ein Pfarrzentrum. Durch Darstellung von Materialität, Schatten und die Andeutung von Menschen wird versucht das Bild zu beleben (Farbe, Himmel als Hintergrund, sowie Vegetation fehlen). Die Herstellung solcher Präsentationsbilder benötigt einen hohen Arbeitsaufwand, viele Stunden werden in Materialzuweisungen, Berechnungen von Lichtquellen investiert. Hat man gute Arbeit geleistet, kann das Bild immer noch sehr kalt und unecht wirken, man muss dieses unfertige Bild „beseelen“. Denn das, was man hier darzustellen versucht, ist nichts weniger als die Atmosphäre. Dieses Bild des Pfarrzentrums mit dem dazugehörigen Platz zeigt gut die räumliche Situation, aber hat es Atmosphäre? Ist Atmosphäre überhaupt darstellbar?

Rendering zu einem Entwurf für den Wettbewerb für das Pfarrzentrum in Bozen/ Südtirol.
Architekten: Feld 72/ Hannes Achammer



Die Aufgabe des Architekten ist, mit dem Bauwerk Stimmungen zu erzeugen oder besser gesagt, das Bauwerk in die Szene zu setzen. „*Wie schaut es aus?*“ - lautet die allererste Frage. Denn Architektur erfüllt nicht nur eine Funktion, sie ist auch ein Kunstwerk und zählt heute wegen ihrer Selbstpräsentation zu den visuellen Künsten. Die Frage meint, wie das Bauwerk *in seiner Umgebung* aussieht oder wie das Geplante sich im Alltag bewährt. Ist ein fertig gestelltes Bauwerk optimal in seiner Umgebung, im ganzheitlichen und umfassenden Geschehen des Alltags eingebettet, wird es anerkannt, es „funktioniert“. Die Darstellungen versuchen gerade die Atmosphäre des Alltäglichen, das Momentane, hervorzuheben. Um eine Stimmung zu erzeugen, inszeniert man das „Bühnenbild“ zum Leben der Menschen. Das „Eingefügtsein“ ist als Inszenierung einer alltäglichen Szenerie zu verstehen, einer „Inszenierung von Gegenwart“⁴⁵. Die Momentaufnahmen auf Computersimulationen und die nachträglichen fotografischen Darstellungen versuchen dieses erfolgreiche „Einfügen“ vorzuweisen.

Eine Stimmung wirkt in Sekundenschnelle. Doch was ist eine Stimmung? Stimmung bedeutet allgemein zusammengefasst eine Form des angenehmen oder unangenehmen Fühlens, sie ist der Ausdruck einer Gefühlslage, des emotionalen Zustandes eines Menschen⁴⁶. In veraltetem Gebrauch findet sich auch das Wort Gemüt oder Gemütsbewegung, Gemütsverfassung. Über das Gegenständliche in Zusammenhang mit Stimmung ist jedoch nirgends die Rede. Einem „leblosen“ Objekt wird das Seelenhafte abgesprochen. Ziel des Architekten bei der Präsentation eines Entwurfes ist jedoch gerade der Gesamteindruck wichtig, er will Stimmung vermitteln. Um ein Raumgefühl oder noch allumfassender eine Atmosphäre eines Bauwerkes präsentieren zu können, reicht die reine Form zu zeigen noch nicht aus: Wie ein Gebäude in seine Umgebung hineinpasst, das Leben innerhalb und außerhalb der Gebäudehülle muss Teil der Inszenierung werden. Die Übersichts-Modelle, wie die 3-D Renderings sind Inszenierungen: Das Künstliche soll mit natürlichen Elementen zum Leben erweckt werden, es braucht: Lichteinfälle, Schatten, blauen Himmel als Hintergrund, Menschen „mitten im Geschehen“, Bäume im Lichtspiel. Es entsteht eine nachgeahmte Fotografie, als künstliche Momentaufnahme. Man versucht die Atmosphäre „einzufrieren“, einen Augenblick aus dem Leben in, um und mit dem neuen Bauwerk. Die Architektur existiert zu dieser Zeit noch nicht (vielleicht wird sie erst gar nicht errichtet).

Die Gestaltung ist die Weise, in der Dinge und Umgebungen präsentiert werden. Um eine ganzheitliche Wirkung zu erreichen, geht es nicht nur um die Gestaltung eines Gegenstandes, sondern immer zugleich auch darum, in welcher Umgebung er präsentiert wird. (Derselbe Gegenstand wirkt in einer anderen Umgebung natürlich auch anders.) Hat ein Bauwerk bei seiner Planungspräsentation Atmosphäre, so ist es mit seiner Umgebung verbunden. Es belebt den durch seine Atmosphäre geschaffenen Ort.

Die Inszenierung des Momentanen ist bei Martin Seel die Inszenierung des Gegenwärtigen, die als solche sich einer vollständigen Erfassung entzieht. Das Gegenwärtige wird angedeutet, man hat dafür keine genaue begriffliche Bestimmung. Inszenierungen des Gegenwärtigen „stellen etwas in einer Fülle von Möglichkeiten des

⁴⁵ Gernot Böhme, ebd., S. 176, 107, 109, 172; siehe auch in: Martin Seel - *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 146, 143 ff.

⁴⁶ Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim: Mannheimer Verlag Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2006.

Wahrnehmens und Verstehens heraus“⁴⁷, und haben die Diffusität einer Situation trotz ihrer Ganzheitlichkeit (wie bei Schmitz). Inszenierungen machen die Gegenwart (mit Gegenwart meint Seel einen Zustand: *unübersehbar, doch offen und unfasslich*⁴⁸) bemerkbar, als räumliches Arrangement von Ereignissen. Auch die wesentliche Aufgabe der Architektur sieht er in dieser Operation von Ereignissen, in denen Raumverhältnisse so arrangiert werden, dass eine spürbare Veränderung des gelebten oder dargestellten Raumes bemerkbar wird. Die „Momentaufnahme“ soll die Absicht des Bauens als die Veränderung der Konstellationen zeigen: Räumlichkeit soll in einem „Spiel von Material und Konstruktion, Bewegung und gleichzeitig Verfestigung erscheinen“⁴⁹.

Nach Böhme produziert Architektur insofern ästhetische Arbeit, indem sie Räume mit Stimmungsqualitäten schafft (die erhebend, bedrückend, gemütlich, hell, kalt, feierlich, abweisend, einladend, familiär usw. sein können). Durch die bewusst erzeugten Stimmungsqualitäten werden den „Produkten“ sinnliche Eigenschaften verliehen, die in der Füllung ihrer synästhetischen Wirkung von Bedeutung sind. Die Inszenierung des Lebens eines Menschen gleicht der Inszenierung⁵⁰ auf einer Bühne. Auch das Wohnen ist als Theater (auf der privaten Bühne⁵¹) vorstellbar, mit demselben Ziel: die Erzeugung von Atmosphären. Auch auf dieser Bühne erzeugt man mit Hilfe von Farben, Licht, Musik, Einsatz von Möbeln (Kulissen) und räumlichen Anordnungen Stimmungen. Man stellt sich selbst zur Darstellung und man wählt die Zuschauer selber aus. Die Bühne ist geschützt, sie gewährleistet eine Privatheit, aber ermöglicht parallel dazu auch eine private Öffentlichkeit. So bietet sich auch die Stadt als Hintergrund zur Inszenierungen dar. Sie bietet mit ihrem atmosphärischen Hintergrund ihren Nutzern die Möglichkeit sich selber in die Szene zu setzen.

Die Gestaltung der eigenen Umgebung, sich selbst in Szene zu setzen (Inszenierung des Atmosphärischen) ist ein elementares Bedürfnis. Auch Waren erfüllen eine atmosphärische Funktion, sie haben einen szenischen Wert und suggerieren in Werbung und Design einen Lebensstil. Atmosphärische Inszenierungen sind ihrer Natur nach ergreifend und von einer unauffälligen Aufdringlichkeit - sie beeinflussen. Durch die Produktion von Atmosphären ist man der Manipulation und Suggestion ausgesetzt. Werbung versucht nicht nur durch optische Mittel Wirkung zu erzielen, sie beschreibt eine Welt mit vorgegebenen Mustern, verkauft Lebensstile statt Waren. Sie „verkauft“ ein positives Lebensgefühl. Der Realitätsbezug wird durch medienvermittelte Imagination ersetzt⁵². Durch Film und Fernsehen, aber auch durch die Allgegenwart von Musik findet eine Vermischung von Information und Werbung statt. Diese Mischung ist nichts anderes als eine Inszenierung, die durch „Erregung der Emotionen und durch das Erzeugen von Begehrlichkeit“⁵³ auf den Menschen wie eine Macht wirkt, die „*American way of life*“⁵⁴ ist eine „moderne Welt“ der Massenkultur der vorgegebenen Muster. Bei der Herstellung von Waren dient der Großteil der geleisteten Arbeit nicht der eigentlichen Herstellung, sondern deren Inszenierung. Gernot Böhme bezeichnet diesen Zustand „ästhetische Ökonomie“⁵⁵ als eine bestimmte

⁴⁷ Martin Seel - *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 146.

⁴⁸ Ebd., S. 146.

⁴⁹ Ebd., S. 146.

⁵⁰ Gernot Böhme - *Anmutungen über das Atmosphärische*, Stuttgart: Edition Tertium, 1998, S. 58.

⁵¹ Dieter Funke - *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006, S. 19.

⁵² Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 45.

⁵³ Ebd., S. 45.

⁵⁴ Ebd., S. 45.

⁵⁵ Ebd., S. 45.

Entwicklungsphase des Kapitalismus, in der sich die fortgeschrittenen westlichen Industrienationen befinden - einen großen Teil der gesamtgesellschaftlichen Arbeit nimmt hier die ästhetische Arbeit ein. Der Gebrauchswert von Waren selbst liegt in ihrer „Verwendung zur Inszenierung - von Menschen, von Öffentlichkeit, von Firmenimage“⁵⁶.

Möbelhäuser präsentieren Wohnen als Kult. Die Regeln und Riten⁵⁷, nach denen dieser Kult funktioniert, wird von denjenigen festgelegt, der die Wohnprodukte verkauft. Wie man „richtig“ zu wohnen hat, wird durch begehbare Wohnwelten gezeigt. Wer am „richtigen“ Leben teilhaben möchte, muss die eingerichtete Wohnlandschaft imitieren. Die in Kaufhäusern angebotenen Möbel funktionieren als „Platzhalter“, sie sind austauschbar. Das Möbelhaus als System ist gekennzeichnet durch seine gezielte Werbung: „*Wohnst du noch oder lebst du schon?*“ (Ikea). Der Wohnkult übernimmt heute Funktionen, die früher die Religion innehatte⁵⁸. Es entsteht ein vielfältiges Angebot durch die Verkleidung weniger Basisprodukte⁵⁹ (Furnier, Profilleiste, Stoff). Über Geschmacksfragen bestimmt nicht der Einzelne, sondern man orientiert sich an vorgegebenen Mustern und an „ästhetischen Schablonen“. Durch ein allumfassendes Angebot wird eine Vollständigkeit der Produktauswahl zum Thema „Wohnen“ erzielt: Schrank, Tisch, Bett, Bild, Vase... bis zum Bettvorleger und Besteck. Das System Möbelhaus bereitet eine Reduzierung des Beitrages *Wohnen* zu einem *Ausfüllen von Leerstellen*⁶⁰. Leerstellen als Symbol eines Klischees. Es folgt eine Überlagerung einer Schablone mit einem billigen Material. Die Schablone wird Schicht für Schicht „angezogen“: mit Furnier, Stoff, Stil, Preis.

Seit einigen Jahren werden die Bilder der für den Verkauf bestimmten Wohnlandschaften auch mit Menschen besiedelt, ähnlich den „Momentaufnahmen“ von den Renderings, um dadurch die Atmosphäre „*ich fühle mich zu Hause wohl*“ zu erzeugen. Die gezielte Werbung suggeriert, dass man durch den Erwerb der Produkte eines mit Sicherheit erreichen kann: Man wird sich „*zu Hause fühlen*“. Das Titelbild des Ikeakatalogs 2008 wirbt mit dem Wohlgefühl des Zuhause-seins und zeigt ein lebensgroß eingerichtetes dreiseitiges „Bühnenbild“. Spuren des Wohnens sind die geordneten Bücher im Regal, die aufgeschlagene Zeitung, eine Kochszene in der Küche, gedeckter Tisch usw. Im Katalog selbst gibt es „echte“ Bewohner, im Möbelhaus kann man das Wohnen für einige Stunden selbst probieren. Außerdem kann man sich in den dort eingerichteten Zimmern, Bädern und Küchen herumbewegen als wäre man zuhause, man kann Schränke und Schubladen öffnen, sich zu Tisch setzen, Betten ausprobieren und zu Weihnachten Kekse backen.

⁵⁶ Ebd., S. 45.

⁵⁷ Dieter Funke - *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006, S. 21.

⁵⁸ Ebd., S. 21.

⁵⁹ Wohnbauentwerfen mit Künstlergruppe Gangart/ Tu -Wien 1996 Achammer- Kiss Noémi gemeinsam mit Hannes Achammer. Thema *Möbelhäuser*.

⁶⁰ Ebd.

Was hat einen Erinnerungswert? Das, was mich beeindruckt. Beeindruckt durch seine Materialität.

IV Material als Atmosphärenträger

Material in der Abhängigkeit der Zeit
Spaltung des Materials. Inneres - und Oberflächendesign
Materie spüren - Der Zauber
Einen Raum sieht man nicht
Charakter
Veränderung. Mangel oder Qualität?
Spuren

Die Un-beständigkeit des Materials bedeutet seine „Gebrechlichkeit“. Gerade in dieser Schwäche liegt die affektive Nähe vom Mensch zum Material, es erinnert an die eigene Vergänglichkeit.

Material in der Abhängigkeit der Zeit



Erneuerung



Verfall

Zeit ist etwas, wodurch sich alle unsere Erlebnisse in eine Ordnung des Zuvor und Danach einfügen. Die Zeit geht vorüber, sie verfließt, man spricht vom „Lauf der Zeit“. Diese Bilder symbolisieren allgemein zwei Zustände des Materials. Man kann sich dieses Wanddetail in seinem „neuen“ Zustand, genauso wie das Lotusblatt beim „Verfall“ vorstellen. Beide sind momentane Phasen einer Entwicklung eines lebenden oder künstlichen Materials. Das jährliche Erwachen der Natur, die unermüdliche Kraft, sich von selbst zu erneuern, berührt den Menschen, doch auch das Verfallende hat die Fähigkeit in uns Gefühle zu wecken. Durch die „durchgemachten“ Veränderungen wird auch das künstliche Material lebendig, es erzählt Geschichten. Die Änderungsfähigkeit der Natur ist uns bewusst, das allmähliche Fortschreiten der Zeit - bedeutet eine Wandlung.

Das Gleiche gilt für das Lebendige als auch für das Unbelebte, für das künstlich Geschaffene. Dasselbe steht uns mit seinen vielen Gesichtern gegenüber; die verschiedenen Zustände eines künstlichen Materials sind auch Wandlungen seiner Selbst - die Wirkungen, die in uns Gefühle erwecken, beruhen beim künstlichen wie beim natürlichen auf der Narrativität. Änderung bedeutet: Das Material steht in Relation zu sich selbst, es ist dasselbe, doch durch die zeitliche Änderung erhält es ein „anderes Gesicht“. Es fühlt sich *jetzt* anders an und sieht anders aus, verglichen mit dem, wie es früher ausgesehen hat und im Lauf der Zeit vielleicht aussehen wird. Beim Anblick beider Beispiele weiß man: Es gab und es wird verschiedene „*Jetztte*“ geben. Diese fallen in unserer Vorstellung beim Anblick und bei Berührung ineinander. Beides kann berühren, das „*Frische*“, aber auch das „*Verfallene*“. Das eine verschmutzt und altert, das andere erneuert sich und bleibt sauber. Durch ihre besondere Wesensart schaffen beide abgebildeten Oberflächen etwas zu erzählen, etwas in uns zu bewegen und zu erwecken, sie sind in ihrem „besonderen“ Zustand (weil sie eben auch andere hatten und haben werden) Atmosphärenträger:

„Das Speicherbewusstsein ist seit unvordenklicher Zeit Ursache und Wirkung und so weder unveränderlich - endlos noch ohne Kontinuität oder von folgenloser Vergänglichkeit. Das heißt, dass in ihm seit jeher jeden Augenblick Wirkungen entstehen und Ursachen vergehen. Weil Wirkungen entstehen, vergeht es nicht folgenlos, weil die Ursachen vergehen, besteht es nicht endlos. Weder folgenlos vergänglich noch unverändert - endlos zu sein: das ist das Prinzip des Entstehens in Abhängigkeit.“¹

Alles ändert sich mit der Zeit, ob planerisch beabsichtigt oder nicht: Material und Bauwerk „altern“. Es gibt zwei Möglichkeiten, man kann es entweder in die Planung einbeziehen und diesen „Effekt“ „verwenden“ oder man versucht den Alterungsprozess zu verhindern:

1. Das Material darf altern. Hier bedeutet Veränderung, Alterung und Zerfall oder Verschmutzung etwas Positives - Patina.
2. Das Material ist nur in seinem „neuen Zustand“ vorstellbar. Hier bedeutet Alterung Mangel, das Material oder Produkt ist für ein „Neu - sein“ geschaffen. Hier wird das Naturphänomen des Lotusblattes nachgeahmt, der Oberfläche kann (oder sollte) die Zeit nichts anhaben. Die Berührung, ohne Spuren zu hinterlassen und das Abperlen

¹ Gregor Paul - *Philosophie in Japan*, München: iudicium Verlag, 1993, S. 146.

vom Wassertropfen, deuten auf eine Oberfläche hin, die ein Eindringen in das Materialinnere nicht erlaubt.

Das Lotusblatt steht für die ewige „Frische“, Patina steht für Altern und zeitabhängige Änderung. Nicht nur die elementarsten Bestandteile eines Gebäudes bestehen aus verschiedenen Materialien, wir sind überall bis zum kleinsten Baustein von Materialien umgeben. Daher ist es legitim und wichtig sich auf das Material zu konzentrieren und das Material auf seine Veränderbarkeit und Zusammensetzung zu untersuchen. Was erzählt mir das Material, was berührt mich daran und warum?²

So gibt es zwei Tendenzen der Materialästhetik: Ästhetik der Fehlerlosigkeit und Perfektion, die zeitlos, immer gleich oder ewig (ideell) ist und die Ästhetik der Veränderung in der Zeit. Diese Oberflächen gewinnen beim Altern an Ausstrahlung durch Bewitterung, Berührung und Benützung. Durch die Zeit werden Spuren sichtbar, Patina entsteht.

Dem Wanddetail auf dem Bild sieht man die vergangene Zeit an. Das, was dieses Detail erzählt, ist nicht imitationsfähig. Die freigelegten Materialschichten, woraus eine Mauer besteht, sind sichtbar geworden: Ziegel, Mörtel, Putz, Anstriche. Wenn dieses Detail ästhetisch schön ist, dann deshalb, weil man es nicht einfach so „herstellen“ kann, eine solche Oberfläche entsteht langsam, von „selbst“. Um diese Spuren der Verwitterung und der Abnutzung sichtbar werden zu lassen, braucht es Zeit. Durch das Freilegen wird auch die Konstruktion als Mehrschichtigkeit sichtbar: Die Wand zerfällt in ihre ursprünglichen Bestandteile, der „Kleber“ zwischen den Schichten verschwindet und die Baustoffe? Sie sind bestrebt in ihren „ursprünglichen“ Zustand zurückzukehren.

² Siehe Unterkapitel *Spuren*.

Spaltung des Materials. Inneres - und Oberflächendesign

Was ist innen? Schaut man um sich herum, besteht die Ästhetisierung unserer Realität in erster Linie in einer extensiven Präsentation von Materialität:

„Marmor und Edelstahl noch in den U-Bahnhöfen, Gold, Silber, edle Holztäfelungen in den Restaurants, Kaufhäusern, Flughäfen. Dazu die Farbenpracht der Blumen, die Eleganz der Stoffe, über allem das Geflimmer und das Gleißeln der Spotlights, der Halogenlämpchen, die zwischen Spiegeln und Scheiben und marmorner Fußböden auf und ab, hin und her hüpfen.“³

Hier tritt Materialität heraus und will sich zeigen. Oder besteht Material aus einem Inneren und seiner Oberfläche, aus einer „falschen“ Oberfläche, die nicht das abdeckt was es zeigt - aus einer Verblendung?

An keinem anderen Ausgangsmaterial, als an der Spanplatte⁴ lässt sich die Problematik besser darstellen: Eine Spanplatte ist innen grislich, braun, charakterlos, jedoch äußerlich präsentiert sie sich imponierend als Buche, Eichenholz, aber auch als Marmor oder Metall und dann in vielfältiger Weise glänzend durch dekoratives Resopal. Im Vergleich dazu wird bei Plastik die ästhetische Präsentation durch seine Form und durch seine Farbe bestimmt. Als anästhetisches und durch und durch homogenes Material präsentiert sich Plastik mit dem eigenen und selten mit dem Charakter eines anderen Materials.

Was kann die Spanplatte? Der Unterschied zwischen natürlichem Holz und Holzprodukten zeigt gut die heute angestrebten Ziele der Materialeigenschaften. Hier kann man nachvollziehen, warum es bei vielen Materialien zu einer Spaltung zwischen Innerem und der Oberfläche bei der Anwendung gekommen ist. Aufgrund konstruktiver und bauphysikalischer Erfordernisse, aufgrund von Normierbarkeit, Klassifizierbarkeit und schließlich der Ökonomie wurde das Material in ein homogenes Inneres und eine äußere Oberfläche getrennt. Das Ziel war Fehler auszugleichen, Produkte ohne Qualitätsschwankungen zu schaffen, die es bei natürlichen Baustoffen nicht gibt. An dieser Stelle ist es interessant, einen Blick auf die geschichtliche Entwicklung der Holzwerkstoffe und ihren Vorfertigung zu werfen. Bis vor etwa 150 Jahren war Holz neben Naturstein und Ziegel der dominierende Baustoff. Mit seinen universellen Eigenschaften und den vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten war es das Material, aus dem nahezu alles, von der Behausung mit Möbeln und Gerätschaften bis zu Schiffen und Brücken, hergestellt werden konnte. Mit der Industrialisierung verlor jedoch der Werkstoff Holz in Europa seit Mitte des 19. Jahrhunderts dramatisch an Marktanteilen: Die dem Handwerk entgegengesetzten Anforderungen der Massenproduktion konnte der Baustoff Holz aufgrund seiner Anisotropie und der fehlenden Normierbarkeit nicht genügen. Die Folge war die Verdrängung durch den Stahl im 19. und durch den Stahlbeton seit der Wende ins 20. Jahrhundert. Überall da, wo Materialentscheidungen zugunsten einer einzigen maximierten Eigenschaft getroffen wurden, hatte Holz das Nachsehen. Kommt es hingegen auf die Summe

³ Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 51.

⁴ Ebd., S. 51.

seiner Eigenschaften an, ist Holz durch nichts zu ersetzen, wie bei einem Musikinstrument. Die heutige Holzmassivbauweise ist keine lineare Umsetzung des traditionellen Holz-Blockbaus, sondern sie arbeitet mit Produkten, die das Ausgangsmaterial Holz in ein Industrieprodukt transformieren. Dem naturgewachsenen Holz wird sein Bewegungsdrang durch Zerkleinern genommen, Fehler des Wuchses werden ausgeglichen. Als Ausgangsprodukt werden die Seitenbretter, die im Sägewerk zur genüge anfallen, verwertet.

Hauptforderung ist die Verbesserung der Homogenität, Inhomogenität des Stammes würde die Festigkeiten auf ein Viertel vermindern. Die aus den zerkleinerten und wieder zusammengefügt Holzfasern entstandenen Tafeln sind nun normier- und klassifizierbar und noch dazu billig herstellbar. Durch verschiedene Verbindungsarten wie Verleimen, Vernageln oder Verdübeln lassen sich Schwächen durch geometrisch und statisch definierte Bretter ausgleichen und werden großflächige, homogene Tafeln mit konstanten Eigenschaften erzeugt (die Zugfestigkeit ist fünfmal so groß wie bei fehlerfreiem Holz). Dieses Endprodukt hat nun keine Qualitätsmängel durch Äste oder Schrägfaserigkeit; die im rechten Winkel zueinander erfolgte Verleimung bewirkt ein Absperren (deshalb die Bezeichnung Sperrplatte) der Platte und vermindert das störende „Arbeiten“ des Holzes, wie Quellen und Schwinden. Die homogenisierte, flächige Scheibe mit einer Minimierung der Querschnitte und Maximierung der Dämmung, das perfekte und glatte Produkt Spanplatte - kann nun verkleidet und beschichtet werden durch Furnier, Lack und Laminat.

Die äußere Beschaffenheit hat nichts mit dem zu tun was sich innen drinnen befindet. Das Innere ist nach den vorgeschriebenen konstruktiven und bauphysikalischen Kriterien optimiert. Das gut „funktionierende“ Innere folgt einer Ökonomie, der standardisierten Fertigung, dem niedrigen Materialpreis, der voraussagbaren und daher garantierbaren Qualität. Auf das funktional einwandfreie „billige“ Innere kommt, wegen ästhetischen Kriterien, Verkaufbarkeit und Kundenwünschen als Aufwertung, eine „schöne“ Oberfläche. Das ästhetisch relevante Design wird das Oberflächendesign⁵.

Was ist außen? Gewisse Oberflächen verlieren durch Verschmutzung, Berührung, Benützung an ihrer Ausstrahlung. Um ästhetisch wirksam zu bleiben, müssen sie „sauber“ gehalten werden, sie dürfen nicht verschmutzen. Manche andere gewinnen gerade durch das Anfassen an Ausstrahlung, an der Oberfläche haftet nicht nur der Staub, sondern all das, was das Material modifiziert und daran seine Abdrucke hinterlässt.

Die Forschergruppe um den Biologen und Botaniker Wilhelm Barthlott konnte das Phänomen interpretieren, warum von der Blattoberflächen bestimmter Pflanzen, wie

⁵ Die starke Betonung der Oberfläche ist neben Baumaterialien, Designprodukten, Möbelindustrie auch in der heutigen Warenästhetik zu finden: Die Regale der Supermärkte sind voll gestopft mit Waren, die Sauberkeit, Hygiene, Neuheit, Haltbarkeit, Schönheit versprechen. Ausgepackte Lebensmittelprodukte sind wertlos, ohne Verpackung verlieren auch andere Produkte schnell ihren Wert. Verpackte Lebensmittel auf den Regalen aller Warenhäuser und Lebensmittelketten haben eine Ähnlichkeit zu „beschichteten“ Möbeln, die Verpackung erzählt, lässt nicht das Produkt mit seinem Geruch, Materialbeschaffenheit, Geschmack, überzeugender Form von sich erzählen. Um zu überzeugen, wird hauptsächlich mit zwei Attributen gearbeitet: bunt, viel - beides für die Optik. Doch die Frage lautet: Ist das drinnen, was es nach außen zeigt? Beispiel Packelsuppe: Was hat sie für eine Materialität? Was vermitteln die auf dem Produkt abgebildeten Bilder? Weil das Produkt selbst nichts „Gutes“ zu erzählen hat, wird seine Oberfläche „designt“ und erzählt eine ganz „andere“ Geschichte. Lebensmittel- wie Warenverkauf ist in erster Linie auf das Sehen ausgerichtet - riechen, kosten, schmecken entfällt, Verpackung wird wichtiger, als der Inhalt (eingepackte Lebensmittelprodukte sind luftdicht verschlossen, dadurch auch geruchlos). Das führt zum Verlust der Wahrnehmung mit allen Sinnen. Wie erfährt man jedoch über die Echtheit eines Produktes, wenn es nicht nachgeprüft werden kann durch: Anschauen, Angreifen, Schmecken, Riechen, Hören? Nur Anschauen ist erlaubt, die Optik ist immer viel versprechend - so muss man anstatt zu riechen dem Ablaufdatum trauen.

zum Beispiel Lotus, Wassertropfen abperlen, aber auch Staubteilchen eine minimale Haftung aufweisen und leicht weggespült werden können. Die Blätter sind dank einer speziellen Oberfläche (zu kleine Kontaktflächen für Wechselwirkungen mit Fremtteilchen) gewissermaßen selbstreinigend. Blüte und Blätter solcher Pflanzen können weder von Wasser noch vom Schmutz benetzt werden, sodass sich Tropfen bilden, die nicht an der Oberfläche haften. Der Lotuseffekt⁶ steht für Reinheit: Manche Pflanzenarten, wie Kapuzinerkresse, Kohl, Schilfrohr, Akelei, Tulpe, Frauenmantel und Banane haben eine selbstreinigende biologische Oberfläche, sie bleiben sauber, verschmutzen nicht. Der Lotuseffekt war dank seiner Anschaulichkeit Mitauslöser einer Forschungs- und Entwicklungslawine, die aber nur deshalb so gewaltige Ausmaße annahm, weil schon sehr viele experimentelle Befunde in unterschiedlichsten Forschungszweigen vorlagen, die aber davor noch nicht mit dem übergreifenden, viel versprechenden Titel Nanotechnologie bezeichnet wurden.

Es ist ein faszinierendes, weil paradoxes Phänomen: Das Blatt einer Pflanze ist nicht nur zart, zerbrechlich, lebendig, sondern seine Oberfläche verhält sich wie der härteste Stoff.

Das „Abperlen“⁷ eines Wassertropfens von einer Oberfläche wurde Inbegriff für Lebendigkeit in Zusammenhang mit Frische, Schönheit, ewiger Jugend, Gesundheit, Natürlichkeit usw., wie in der Werbung: Das Abperlen vom Wasser von frischem Obst, von der Haut, von der Lackoberfläche eines Automobils, von geputzten Fliesen, Böden, Glasoberflächen, von der Seite einer Bierdose oder von Autoreifen.

Selbstverständlich versucht man auch technisch den oben beschriebenen Effekt zu nutzen; ähnliche Oberflächenstrukturen lassen sich künstlich nachbilden. Ist bei einem gewissen Produkt Altern nicht beabsichtigt, so kann man sich mit dem Anbringen eines anderen Stoffes an die Oberfläche (als harte und kratzfeste Versiegelung) helfen. Neben Haltbarmachen und Konservieren mit ästhetisch und funktional aufwertenden Schichten ist Nanotechnologie eine unsichtbare Möglichkeit der Versiegelung. Die zusätzlich angebrachte Oberfläche, sei es Furnier, Lack, Anstrich oder eine wasserabweisende Schutzschicht, steht jedoch oft mit dem eigenen Charakter des Materials im Gegensatz. Die künstlich nachgebildeten Oberflächen sind als Versiegelungen zu betrachten, es ist ein „in Kontakt treten“ mit der Umwelt unerwünscht.

Der Alterungsprozess bei Verwitterung zum Beispiel ist stark abhängig von der Intensität der UV-Strahlung des Sonnenlichtes und der Beaufschlagung von Regenwasser. Je stärker eine Oberfläche mit Wasser benetzt wird, desto schneller verwittert sie. Zum Erhalt der Natürlichkeit von frisch verarbeiteten Materialien sind superhydrophobe Oberflächen nachhaltig wasserabweisend. Im Gegensatz zu Ölen,

⁶ Der Botaniker Wilhelm Barthlott an der Universität Heidelberg in den siebziger Jahren stellte fest, dass manche Pflanzen im Herbarium häufig schmutzig waren, wogegen Individuen anderer Arten während vieler Jahre stets sauber blieben. Er untersuchte dieses Phänomen genauer und beschrieb dessen physiko- chemische Grundlagen: Die Ursache des Lotuseffekts liegt in einer besonderen Oberflächenstruktur, welche so geringe Adhäsionskräfte erzeugt, dass schon bei Flüssigkeiten mit geringer Oberflächenspannung die Kohäsionskräfte innerhalb der Flüssigkeit die Adhäsionskräfte überwiegen und es zu keiner Benetzung kommt. Die Epidermis der Lotuspflanze bildet etwa fünf bis zehn Mikrometer hohe und zehn bis fünfzehn Mikrometer voneinander entfernte Noppen, denen eine Cuticula aufgelagert ist. Die Adhäsion zwischen Blattoberfläche und Wassertropfen ist dabei so gering, dass das Wasser leicht abperlt und aufliegende Schmutzpartikel - die ebenfalls nur eine kleine Kontaktfläche besitzen - werden dadurch mitgerissen und weggespült. Im Jahr 1995 wurde das Patentierungsverfahren durchgeführt und erste Kooperationsverträge mit der Industrie abgeschlossen. Eingeführt wurde der Begriff *Lotus-Effect* 1997 in einem Fachartikel in der Zeitschrift *Planta*. Der Name *Lotus-Effect* wurde von Barthlott 1998 als Marke registriert. In: Wilhelm Barthlott; Zdenek Cerman; Anne Kathrin Stosch - *Der Lotus-Effekt: Selbstreinigende Oberflächen und ihre Übertragung in die Technik. Biologie in unserer Zeit*, 2004, S. 290–296. Online-Veröffentlichung (www.onlinezyklopaedie.de/1/lo/lotuseffekt.html)

⁷ Der Lotus gilt im Buddhismus als heilige Pflanze, da das „Abperlen“ von allen Unreinheiten und Sorgen zur Leidaufhebung führt.

Wachsen, etc. ist die Nanoprägnierung stabil gegen UV-Strahlen, Hitze und Kälte. So bleiben zum Beispiel Holz-, Lack- und Farboberflächen nachhaltig wasserabweisend und auf lange Zeit optisch unverändert. Jegliche Veränderungen würden als „unsauber“ interpretiert werden, solche Produkte wollen „Neu-sein“ - an ihrer Oberfläche soll nichts haften bleiben, selbstverständlich auch kein Staub.

Der Staub, als Symbol für das Nichtige⁸, wird unterschätzt als ein lästiger, und unerheblicher Bestandteil der Atmosphäre. Er sammelt sich täglich auf der Strasse, in Räumen, auf unseren Möbeln, auf dem Schreibtisch und auf den Büchern. Er bildet eine zusätzliche lose Schicht (als Schmutz) an der Oberfläche zu den durch Modifikationen entstandenen, mit dem Material verwachsenen Spuren.

Was ist überhaupt Staub? Er ist ein Sammelbegriff für sehr kleine Partikel, ein Gemisch aus kleinsten Bestandteilen. Nach dem Arzt, Magier und Philosoph Paracelsus (1493 - 1541) ist auch der Mensch (nach Himmel, Erde, Tieren und Pflanzen) aus Schmutz, Pulver und Staub geschaffen worden oder nach Isidor von Sevilla (560 - 636 n. Chr.): „Staub ist das, was vom Wind bewegt werden kann“.

Die ersten Mikroskopieversuche im 17. und 18. Jahrhundert führten zur großen Begeisterung für das Winzige. Diese Begeisterung teilt auch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), als Zeitgenosse der ersten Mikroskopieversuche. In seiner *Monadologie* ist jedes noch so kleine Materialteilchen belebt wie „ein Garten voller Pflanzen und ein Teich voller Fische“⁹. Die Tatsache, dass in kleinsten Stäubchen Welten enthalten sind lässt ihn zu der Auffassung gelangen, dass kein kompaktes Ding im Alltag eine stabile Oberfläche besitzt. Jedes Ding, das man sehen kann, besteht eigentlich aus einem „Schwarm“, von dem in jedem Augenblick feine Teilchen hinweg fliegen und zu dem sich in jedem Augenblick auch neue Teilchen hinabsetzen können.

Seit der Entwicklung neuer Analysemethoden durch die Erfindung der Rastertunnelmikroskopie wurde es möglich den Staub mit einer bis dahin nicht denkbaren Präzision zu untersuchen, zu charakterisieren und dadurch seine Bewegungen genau zu verfolgen. Aus nur wenigen Milligramm Staub lässt sich zum Beispiel viel über den Zustand unserer Umwelt herauslesen. Die winzigen Partikel, denen sich die Staubforscher widmen, ähneln sich archäologischen Fundstücken, sind jedoch in ihrer Größenordnung einfach um einiges kleiner. Der angelagerte Staub ist also nicht nur störender Schmutz, der überall entsteht, er berichtet über beachtenswerte Geschichten, die nicht nur über den Zustand der Umwelt handeln, sondern auch über ökologische Zusammenhänge, kosmische Ereignisse oder auch über „kleine“ Welten unserer Vergangenheit¹⁰.

Einen staubfreien Raum gibt es nicht, Staub ist überall. Er markiert die äußerste Grenze dessen, was gerade noch wahrnehmbar ist. Er hat mit dem Auge keine klar erkennbare Gestalt. Obwohl überall anwesend, lässt er sich kaum ertasten und erhebt sich beim leisesten Luftzug und segelt davon. Er ist das labilste, unklarste und in gewisser Weise niedrigste materielle Sein, ein Gemisch von ungewisser Herkunft (auch Schmutz besteht in erster Linie aus Staub). Seine Anwesenheit ist jedoch allerorten auffallend, so ist die grundsätzlichste Form der Stofflichkeit - auch einer Stadt - ihr Schmutz.¹¹

⁸ Im Christentum galt der Staub als Erinnerung an die Nichtigkeit allen irdischen Daseins: Mensch und Tier sind vom Staub entstanden, zum Staub kehren sie wieder zurück.

⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz - *Monadologie*, Stuttgart: Reclam, 1994, § 67, S. 29.

¹⁰ Jens Soentgen; Knut Völzke - *Staub - Spiegel der Umwelt*, in: *Stoffgeschichten/ 1*, Knut Völzke (Hrsg.), München: Oekom Verlag, 2006, S. 97 ff.

¹¹ Jürgen Hasse - *Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte*, Wien: Passagenverlag, 2000, S. 37.

Um der Selbstherrlichkeit des modernen Städtebaus etwas entgegenzusetzen, empfiehlt Hasse die städtischen Lücken, Brachen und Ruinen als Landschaftszonen zu betrachten, die sich selbst überlassen, wieder Natur werden würden.

Siehe auch *Die Aura und Der Schmutz der Städte* in: Ivan Illich - *H2O und die Wasser des Vergessens*, Reinbek: Rowolt, 1987, S. 83 ff.

Bei verstaubter Kunst ist die Arbeit der Restauratoren heikel. Wischen sie den Staub weg, halten sie ein Werk künstlich neu, lassen sie ihn hingegen darauf liegen, setzen sie das Kunstwerk dem Verfall aus. So bekommt Staub ein doppeltes Gesicht, als Schmutz zerstört er das Original, als Patina veredelt er alte Werke. Die Erkenntnis dabei: Man kann das Altern nur verlangsamen doch niemals aufhalten.

Man sehnt sich nach einem Ort, wo all die Sinne Wohlbefinden signalisieren. Licht und Farbe für die Augen, Klänge für das Ohr, vertraute Düfte, Berührung der uns umgebenden Materialien - als vertrautes Gefühl der Sicherheit.

Das Holzkugel-Gleichnis erklärt diese Sicherheit: Man hat eine seit Jahrtausenden gespeicherte Wahrnehmung von Relationen. Wenn man eine Holzkugel von einer gewissen Größe sieht, so hat man im selben Augenblick auch eine Vorstellung von ihrem Gewicht, auch von ihrem Klang, wenn sie auf einem bestimmten Material auf dem Boden fällt, sogar davon, wie sie dann weiterrollt. „Stimmt“ etwas mit dieser Kugel nicht, - ist die Kugel hohl oder mit Blei gefüllt, wird sofort unser Misstrauen geweckt, wenn man sie hebt, oder wenn die Kugel sich in Bezug mit anderen Materialien anders verhält, als gewohnt. Nur wenn das Gewicht unserer Vorstellung entspricht, hat man ein Gefühl der Sicherheit - so liegt sie gut in der Hand. Zieht man zum Beispiel eine Vollholz-Schublade aus, gleitet sie solide, mit dem richtigen Gewicht, mit dem richtigen Klang. Das, was dem Auge versprochen wird, sieht die Hand, als erfüllt.¹²

¹² Team 7 - *Prägt der Geist die Umwelt? Rationales Fühlen und emotionales Denken beim Wohnen*. Wien: Natürlich Wohnen GmbH, Katalog 2001.

Materialität ist die Erscheinungsform des Materials bei einem distanzierten Wahrnehmen.

Materie spüren - Der Zauber

„Atmosphären herstellen heißt beschwören und bezaubern. Durch gewisse dingliche Arrangements wird die Wirkmacht seelischer Kräfte herbeigerufen und bewusst eingesetzt, um andere Menschen ohne ihr Wissen, auch gegen ihren Willen zu beeinflussen.“¹³

Böhme vergleicht die Erzeugung von Atmosphären durch die verschiedenen Charaktere der Materialien mit Magie. Magie ist eigentlich ein Begriff der Religionswissenschaft und Ethnologie und bezeichnet magische Handlungen beziehungsweise Mittel, mit denen Macht über Menschen, über Tiere und über die Natur gewonnen werden soll. Magie ist rätselhaft und unverständlich aber auch gefährlich und heimtückisch, weil sie uns gegen unseren Willen steuert. Sie löst Wirkungen durch Zeichen aus, ähnlich einer Beschwörung mit Fernwirkung und ist deshalb rätselhaft, weil Ursache und Wirkung nicht von gleicher Art sind. Die Wirkung von Materialien in der Inszenierung unserer Lebenswelt ist auch mit einer Art Zauber vergleichbar. Die reine Materialästhetik setzt voraus, dass man mit der Materie nicht „handgemein“¹⁴ wird, sie nicht berührt. Die erzeugte Atmosphäre würde durch das Berühren ihre Wirkung verlieren, würde ihrer „Wirkung beraubt“¹⁵ wenn man sie durch Anfassen verifizieren würde auf das, was sie verspricht, was sie verheißt, - man könnte enttäuscht werden.

Die atmosphärische Wirkung ist unbewusst, unmittelbar und zieht uns sofort in ihren Bann, sie wirkt nur durch die Erscheinungsform der Materie, also durch den bloßen Schein. Das Feststellen und Nachprüfen von Materialqualitäten an den Oberflächen geschieht erst nachträglich, durch ein Nähertreten (Berühren, Beklopfen). Das Identifizieren des Ursprungs des Materials kann jedoch irritierend sein, das Verifizieren durch Anfassen lässt die kurz davor erzeugte Fern-Wirkung zusammenbrechen: Ist nicht das drinnen, was es nach außen zeigt?

Materialität wird nicht nur mit dem Material selbst inszeniert, sondern auch mit Verblendungen. Hier ist das Sein des Stoffes mit dem Schein der Oberfläche ersetzt.

Böhme unterscheidet drei Beziehungen zum Material: die wahrnehmende, die mediale und die arbeitende Beziehung.

In der arbeitenden Beziehung wird die Materie als Werkstoff verstanden. Wenn wir ein Material angreifen, haben wir es mit seinen Eigenschaften zu tun. Die uns umgebenden Dinge sind durch eine Vielzahl materieller Eigenschaften erfahrbare, sie haben eine

¹³ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 29.

¹⁴ Ebd., S. 161.

¹⁵ Ebd., S. 161.

Gestalt, eine Masse, eine Oberflächentextur, Elastizität, Farbe, einen Klang, einen eigenen Geruch und Geschmack. All diese materiellen Eigenschaften ermöglichen bestimmte Handlungen mit gewissen Produkten und schließen andere aus, sie ermöglichen sinnlichen Genuss und körperliches Leiden, sie können einen Stuhl unbequem, einen Stoff klebrig, einen Griff kalt, ein Glas zerbrechlich, eine Oberfläche unbeliebt, eine Flüssigkeit wohlschmeckend machen. Die Materialität der Dinge sorgt im Prozess des Umgangs mit ihnen für eine spezifische Qualität der Erfahrung.

In der wahrnehmenden Beziehung zur Materie tritt die Materialität in den Vordergrund, man hat hier nicht mit der Materie als Werkstoff, sondern mit ihrer Erscheinungsform zu tun. Hier wirken Materialienzusammenstellungen mit ihrer Physiognomie, mit ihren synästhetischen Charakteren auf uns. Die wahrnehmende Beziehung, als eine distanzierte Wahrnehmung muss sich erst entwickeln. Vor der bearbeitenden und wahrnehmenden Beziehung zum Material gibt es in der frühkindlichen Entwicklung eine dominantere Materialbeziehung, die Böhme als die mediale Beziehung zum Material bezeichnet. Die Tatsache, dass wir „*Körper mit Körpern*“¹⁶ sind und „*leiblich in Medien leben*“¹⁷ ist die Grundlage dafür, dass wir die Materie am eigenen Leibe erfahren können. So erfährt man an und in dem eigenen Leib die reiche Palette von Eigenschaften und Qualitäten wie Empfindungen: Wärme und Kühle, Trockenheit und Feuchtigkeit, Weichheit oder Härte. Es kann mit einem „*Spüren*“ bezeichnet werden, aber es meint nicht ein äußeres Berühren und Abtasten einer Materialqualität, sondern ein „*sich - spüren*“. Am eigenen Leib zu spüren heißt, dass unser Körper zugleich das Medium und Organ des Spürens ist. Wir haben sofort eine Vorstellung davon (weil wir in unserer Selbsterfahrung darüber Bescheid wissen), was weich, warm, kühl, rau, glatt, feucht und fest ist. Das „*leibliche sich-spüren*“¹⁸ kann als Fundament für jede Materialwahrnehmung genommen werden.

Die erzeugte Atmosphäre verliert durch Nachprüfen - bei der Verifizierung von dem, was das Material verspricht - ihre Wirkung. Die Tatsache, dass uns etwas in unserer leiblichen Befindlichkeit bestimmt (das wir mit Distanz betrachten und mit dem wir keinen leiblichen Kontakt haben), ist nur durch unsere Erfahrungen aus der Kindheit möglich. Die wahrnehmende und die distanzierte Zugangsweise entwickeln sich erst später, und sie enthalten hintergründig alle unseren früheren Erfahrungen zum Material.

Zusammengefasst:

-Mediale Beziehung: Die Materialqualität wird am eigenen Leib empfunden.

-Arbeitende Beziehung: Materie wird als Werkstoff erfahren.

-Wahrnehmende Beziehung: Distanzierte Wahrnehmung, es wird die Erscheinungsform des Materials wahrgenommen.

Der vom Material gewonnener Eindruck muss also nicht durch nähere Untersuchung des Materials durch angreifen passieren, ein Wissen um das Material ist da! Dieses Wissen stammt aus der Kindheit, als man Materie am eigenen Leib, als man Material als Werkstoff erfahren hat. Es gibt keine distanzierte Zugangsweise zu Material und Materialität ohne die frühkindlichen Erfahrungen. Auch wenn wir etwas mit einem Abstand dazu betrachten, enthält diese distanzierte Zugangsweise unsere Erfahrungen, als hintergründige Erinnerung: „eine tiefgreifende atmosphärische Wirkung von Materialität beruht offenbar... auf dem Wecken dieser Erinnerungen“¹⁹.

¹⁶ Ebd., S. 162.

¹⁷ Ebd., S. 162.

¹⁸ Ebd., S. 162.

¹⁹ Ebd., S. 162.

Sehen Kinder die Welt anders? Denn sie betreiben das Spielen mit einer Ernsthaftigkeit, zu der Erwachsene kaum mehr fähig sind. Sie können sich stundenlang Details widmen, die in ihrem Spiel äußerste Wichtigkeit erlangen. Kinder haben die Einbildungskraft, ihre Neugierde ist es, die es ihnen ermöglicht, die Welt in ihrer Schönheit und Vielfalt zu entdecken. Sie sind in einem hohen Maß damit beschäftigt, Zusammenhänge zu erkennen, um so die unterschiedlichsten Elemente²⁰ für das eigene Spiel benutzen zu können und sie so kennen zu lernen. Die frühkindliche Prägung²¹ bestimmt nicht nur über spätere Interessen, Gewohnheiten, Eigenschaften und Neigungen im Erwachsenenalter, sondern weckt eine gewisse Sensibilität gegenüber der Umwelt. (Die Wirkung von „harten“ und künstlichen Materialien ist weniger bedeutend, an solchen Oberflächen ereignen sich keine Überraschungen.) Materialien ohne Prägungswirkung tragen zu einer allgemeinen Verschlechterung eines Wohnumfeldes durch den fehlenden psychischen und emotionalen Appell bei. Der Reizcharakter „harter“ und künstlicher Konstruktivmaterialien wie Beton, Metall, Glas, Plexiglas, Resopal wirkt psychisch kalt und anregungslos, bei ihrer übermäßigen Verwendung kommt neben einer emotionalen Verarmung die ungünstige (wenn auch nicht immer optische) akustische und thermische Reflexionswirkung dazu²².

²⁰ Ein Wissen aus der Kindheit ist da: man weiß genau, wie verschiedene Materialien schmecken und sich anfühlen: z.B. Erde, Ziegel, Stein, Metall, Holz, Regen, Schnee oder ein Kugelschreiber. Peter Kubelka - Radiosendung: *Der verlorene Gaumen*, Diagonal Ö1, August 1989; Auch Maria Montessori setzt Materialerfahrung in der frühen Kindheit an erste Stelle.

²¹ Piperek Max - *Umweltpsychohygiene, Wohn- und Baupsychologie*, Wien: Jupiterverlag, 1975, S. 64.

²² Ebd., S. 89.

Dazu fällt mir ein beschämendes Erlebnis aus meiner Kindheit in Zusammenhang mit einem Museumsbesuch ein, als ich um eine zur Wand gestellten Skulptur herumgehen wollte, (hatte nicht die Absicht sie zu berühren) um ihre dreidimensionale Form zu erfassen. Die Aufpasserin wies mich scharf zurecht. Mein Vater kam mir zur Hilfe und um die vorgefallene Situation zu retten, schlug er mir vor, ich solle doch die Dame fragen - „ob sie wohl von vorne genauso ausschaue, wie von hinten?“

Einen Raum sieht man nicht

Architektur wahrnehmen ist (auch) ein Spüren, nicht (nur) Sehen. Man will darin sein, mit allen Sinnen erleben, in Kontakt treten, sich mit dem Material begegnen. Raum wird genuin erfahren durch leibliche Anwesenheit.

Heute gibt es viele Möglichkeiten der Telekommunikation, auch die Verwendung von virtuellen Räumen nimmt kontinuierlich zu. Zwischenmenschliche Kommunikation kann auch ohne die unmittelbare Nähe des Gesprächspartners abgewickelt werden - im Netz. Man ist überall erreichbar, für viele Berufe ist es nicht von Bedeutung, wo die Person, die ihre berufliche Tätigkeit ausübt, sich wirklich befindet. Die soziale Existenz ist durch die technische Vernetzung mit Hilfe von Handy und Internet soweit bestimmt, dass auch eine „Existenz ohne Körper“ möglich geworden ist. Raumerfahrungen können in virtuellen Räumen gemacht und Befindlichkeiten durch Simulationen erzeugt werden.

Böhme betont, dass das Bedürfnis der leiblichen Anwesenheit²³ sich dennoch nicht auf diese Art von Wirklichkeit, sondern auf eine „Greifbarkeit“ vom Dinglichen richtet. Man will be-greifen, aber auch berührt werden - von Orten, Gegenständen und Menschen. Man sucht die Realität, man will spüren und betasten. Am Phänomen, dass trotz der Vielzahl an virtuellen Räumen das Reisen zu den tatsächlichen Schauplätzen stark zunimmt, zeigt beispielhaft die Suche nach dem Realen, als Greifbaren. Kein Konsument begnügt sich mit einem virtuellen Bild, man will an Ort und Stelle gewesen sein. Man will etwas erfahren, indem man es am eigenen Leib spürt, man will Eindrücke sammeln aber auch Spuren hinterlassen. Am Ziel der Reise einmal angelangt, versuchen viele Urlauber etwas mitzunehmen oder auch von sich zu „hinterlassen“. Wirklich da zu sein, heißt die Erfahrung des Widerstandes der Dinge, die Sehenswürdigkeiten durch den Widerstand der eigenen Körperlichkeit zu erleben - man will die aufgesuchten Gegenstände und Bauten anfassen (beklopfen, bekratzen). Leibliche Anwesenheit zu spüren, bedeutet zugleich auch die eigene Lebendigkeit und Vitalität zu spüren. Die Erfahrung der eigener Körperlichkeit erfährt man im Raum dadurch, dass man in und um ihn herumgeht. Die mit dem „Be-gehen“ verbundene Mühe und Anstrengung, als Erfahrung eigener Körperlichkeit, erweckt erst das Gefühl des Befindens. Der spezifische Sinn für das *Darin-sein* ist der Sinn der Befindlichkeit²⁴.

²³ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 114, 125.

²⁴ Ebd., S. 90, 114, 125.

Man will das, was man sieht durch anfassen auch kontrollieren. Nicht nur das Kind will sich durch Annähern, Herumgehen und schließlich durch die Berührung Gewissheit verschaffen. Man überlässt sich nicht dem Sehen allein. Man ist geneigt anzufassen, man ist in einem vertraulichen Umgang mit den Gegenständen.²⁵ Erlebnisse, die das Gefühl des tatsächlichen Besitzens in uns hervorrufen, beruhen meistens auf haptischen Erfahrungen, die man auch auf die Stadt erstrecken kann, wenn diese ihren Bewohnern „gehören“ soll. Die Architekten Bloomer und Moore²⁶ weisen in *Architektur für den „Einprägsamen Ort“* darauf hin, dass es nicht von Interesse ist, in welchem Maße die Formen der Gebäude den Stadtbewohnern auffallen oder sie beeindruckten, im Gegenteil, die Bedeutungen und Empfindungen der Bauten werden sogar abgewertet, wenn man sie nicht in „Besitz nehmen“ kann. Es gibt für den Bewohner keinen grundlegenden Unterschied zwischen der Innenwelt einer Stadt und der Innenwelt eines Hauses. Beide müssen neben dem „im Besitz sein“ auch das Gefühl des Begrenzt- und Zentriert-seins mittels gut erkennbaren Zentren und Orientierungspunkten vermitteln, jedoch auch intime Bereiche und alle Abstufungen zwischen Privatem und Öffentlichem aufweisen.

Die einfachste Art den Raum zu erfahren „versichert“ also die Bewegung im Raum. Das Sehen selbst ist kein Sinn für das *Darin-sein*, sondern eher ein Sinn, der Unterschiede setzt und Distanzen schafft. Erst die Elemente des Sehens, die Bewegung enthalten, wie wechselnde Perspektiven und wechselnde Fixierungen können den Eindruck von Räumlichkeit vermitteln. Das binokulare Sehen kann um Hindernisse herum sehen, das perspektivische Sehen mit einem Auge nicht.²⁷ So offenbart sich Architektur durch ein „Abgehen“ von Raumabfolgen.

Inwieweit der Mensch bewusst alle seine Sinne benützt, oder ob einige Sinne auf Kosten der anderen bevorzugt werden, kann nicht genau gesagt werden. Unsere Berufswelt heute und die modernen Lebensumstände sorgen offensichtlich dafür, dass bestimmte Sinne stärker beansprucht und gefördert werden als andere. Das Sehen gewinnt in einer Landschaft von Bedienungstasten, Bildschirme, Werbetafeln und Straßenschilder, die uns mit visuellem Reiz überfluten, unverkennbar an Übergewicht. Das Hören gegenüber dem Sehen hat in dem Maße an Bedeutung verloren, indem wir unser Leben überwiegend in abgeschlossenen Räumen verbringen. Es ist gleichgültig, ob wir uns in Hallen, Räumen oder Fahrzeugen aufhalten, die Orientierung im Raum ist die Domäne unserer Sehorgane geworden. Unser Geruchssinn meldet sich nur dann, wenn er etwas Außerordentliches wahrnimmt. Das zeigt, dass unsere Sinne auch dann arbeiten, wenn wir bewusst nichts davon merken, sonst könnte das Außerordentliche nicht eingefangen werden. Der Geschmacks- und Geruchssinn werden deshalb nicht mehr als lebenserhaltende Sinne angesehen, weil Frischhaltetechniken und Konservierungsmittel ihre Aufgaben übernommen haben. Die Art und Weise unseres Denkens, unsere Vorstellungen und unser Empfinden lässt sich als eine Gesamtheit auffassen, die gleichzeitig auf der Gesamtheit aller Wahrnehmungen beruht, auch wenn in unserem Bewusstsein nicht alle Sinne gleichrangig vertreten sind. Farbe, Gestalt, Geruch, Geschmack, Geräusch und Berührung sind Formen der Begegnung. Ein Gegenstand in diesem Sinne ist nicht einfach nur ein Gegenstand, sondern gleichzeitig immer auch eine

²⁵ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 102.

²⁶ Kent C. Bloomer, Charles W. Moore - *Architektur für den „Einprägsamen Ort“*. Überlegungen zu Körper, Erinnerungen und Bauen, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980, S. 71.

²⁷ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 109 ff.

„sinnlich vermittelte Wirklichkeit, die uns in einem bestimmten Augenblick, hier und jetzt, in einem von Subjekt und Objekt gemeinsam bewohnten Raum begegnet“²⁸.

Nach dem finnischen Architekten Juhani Pallasmaa gibt es grundlegende Unterschiede zwischen einer Architektur für das Auge und haptischer Architektur²⁹. Modernes Bewusstsein hat im Laufe der Zeit dazu geführt, dass von allen menschlichen Sinnen dem Sehsinn die größte Bedeutung zugesprochen wird. Nach Pallasmaa sind viele Aspekte der heutigen (ihm zufolge „kränkelnden“ Architektur) darauf zurückzuführen, dass unsere Kultur ein zu großes Gewicht auf das Sehen legt. Eine Kultur, die auf Kontrolle und Schnelligkeit aufbaut, bevorzugt eine Architektur des Auges - eine Architektur mit sofortigen Bildern und einem Eindruck aus der Ferne. Haptische Architektur hingegen fördert die Langsamkeit und Intimität. Es ist eine Architektur, die erst Schritt für Schritt als Bilder des Körpers und der Haut erfasst und verstanden wird. Die Architektur des Auges trennt ab und kontrolliert, während die haptische Architektur ineinander greifen lässt und verbindet. Taktile Sensibilität ersetzt entfremdende visuelle Bilder durch erhöhte Materialität, Nähe und Intimität.

Wir sind uns in der Regel nicht bewusst, dass das Sehvermögen automatisch auch das Element der Berührung in sich trägt. Wenn wir schauen, berühren unsere Augen das Objekt. Sehen ist ein Berühren - bevor das Objekt wirklich gesehen wird, hat man es bereits berührt. Berührung ist das Unbewusste des Sehens. Nach Pallasmaa bestimmt diese versteckte Tast-Erfahrung, wie das Objekt mit den Sinnen wahrgenommen wird: Sie sendet Nachrichten aus, die eine Einladung sein können oder eine Zurückweisung, sie signalisiert Höflichkeit oder Feindseligkeit.

Als Folge der Machtübernahme des Auges über die anderen Sinneswelten hat sich die Architektur in eine Kunstform des sofortigen visuellen Bildes verwandelt. Anstatt existentielle Mikrokosmen zu erschaffen, die Welt zu verkörpern, will die Architektur durch das Projizieren von Netzhautbildern sofort überzeugen. Völlig glatte Oberflächen und Materialien, uniforme Beleuchtung und die Eliminierung von mikroklimatischen Unterschieden tragen noch zusätzlich zu einer „ermüdenden und einschläfernden“ Gleichheit des Erlebens bei. Die Tendenz der Technologie, Umweltbedingungen zu standardisieren und sie somit vollkommen vorhersehbar zu machen, führen zu einer schwerwiegenden Verarmung der Sinne:

„Unsere Gebäude haben ihre Undurchsichtigkeit und Tiefe verloren, laden nicht mehr dazu ein, sie mit allen Sinnen zu entdecken, bergen kein Geheimnis mehr und keinen Schatten.“³⁰

Laut Pallasmaa ist jedes wichtige Architektur Erlebnis auf ein Erlebnis mit mehreren Sinnen, auf eine Sinnesvielfalt zurückzuführen; die Eigenschaften von Materie, Raum und Proportion werden mit dem Auge, dem Ohr, der Nase, der Haut, der Zunge, dem Skelett und den Muskeln gemessen. Auch das Auge arbeitet mit den anderen Sinnen zusammen. Alle Sinne - inklusive Sehvermögen - sind Erweiterungen des Tastsinns: Bei den Sinnen handelt es sich um Spezialisierungen der Haut, wodurch jede Sinneserfahrung

²⁸ Michael Hauskeller - *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 196.

²⁹ Juhani Pallasmaa - *Haptik und Zeit. Die Hegemonie des Sehens und der Netzhaut-Architektur* (Manuskript)/ Vortrag für "National Congress of the South African Institute of Architects", 31. August 2000.

³⁰ Ebd.

mit Taktilität zu tun hat.³¹ Die Haut ist das erste Kommunikationsmittel des Menschen und gilt auch als effizientester Schutz. Selbst die durchsichtige Hornhaut des Auges wird von einer modifizierten Haut überzogen. Unsere Augen, Ohren, die Nase und der Mund gehen alle auf den Tastsinn zurück, es ist der Tastsinn gewesen, der sich schließlich zu den anderen Sinnen entwickelt hat. Schon seit langem wird der Tastsinn als „die Mutter aller Sinne“³² bezeichnet. Berührung ist jene Sinneswahrnehmung, die unsere Erfahrungen in der Welt mit uns selbst in Einklang bringt. Sogar visuelle Wahrnehmungen werden in der haptischen Kontinuität des Selbst vereint und integriert. Es ist unser Körper, der sich daran erinnert, wer er ist, und wo er sich auf der Welt befindet. Die Aufgabe der Architektur wäre demnach, sichtbar zu machen, „wie die Welt uns berührt“³³. Der klare Hang heutiger Architektur zum Auge gibt Anlass dazu, nach einer haptischen Architektur zu streben.

Auch der belgische Architekturtheoretiker Marc Crunelle erkennt eine kritische Überbetonung des Visuellen und Gegenständlichen. Auch für ihn ist Raum ein Lebensmedium, das sich nicht rein auf Visualität beschränken lässt. Wo man sich befindet, ist viel integrativer und spezifischer, kann nicht allein topologisch, als reine Ortsbestimmung verstanden werden. Das Wo bezieht sich auf den Charakter des Raumes. Die Idee der leiblich wahrgenommenen Atmosphäre beschreibt einen neuen Aspekt des architektonischen Gestaltens:

„Architektur: das sind die Gebäude. Raum: das ist die von Wänden umgebende Leere. Und genau hier liegt das Missverständnis, denn der Raum ist nicht Leere, sondern ein wirkliches, von Mauern umschlossenes ‘Lebens-Mittel’, ein die Sinne stimulierendes Lebensmedium. Das sind vor allem Licht und Schatten, Proportionen und Farben, Perspektiven und Dekors, aber auch Töne, die widerhallen, Oberflächen, die wir mit unseren Füßen betreten, Texturen, die wir berühren, Temperaturen, die uns Wohlbehagen vermitteln und Düfte, die uns umhüllen und betören - alles Dinge oder „Sensationen“, die, zusammengenommen, die Wirkung zu einem von uns als homogene „Umgebung“ wahrgenommenen Ganzen verstärken.“³⁴

Wie bewegt man sich im Raum? Erleichtert die Optik die „erste“ Orientierung? Im Stadtraum, wie auch innerhalb von einem Gebäude - die Erkennungsmerkmale, wie die Gestaltung der Orientierungshilfen wie Schilder, Zeichen, Stiegenhäuser, farbige Wegführungen sind in erster Linie auf das Sehen ausgerichtet. Die Anpassung und die Bewegungen unserer Körper innerhalb und um die Bauten herum sind jedoch in einem starken Maße von unserem haptischen Sinn beeinflusst. Sie sind beeinflusst von den

³¹ Dieser Zugang der Vormachtstellung des Tastsinnes stützt sich auf medizinische Beweise: die Haut ist der älteste und empfindlichste Organ. In: Ashley Montagu - *Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen* Stuttgart: Klett-Cotta, 1987. Montagu erkennt eine größere Veränderung im Bewusstsein der westlichen Welt: Die Menschen beginnen, ihre vernachlässigten Sinne wiederzuentdecken. Dies ist eine längst fällige Rebellion gegen einen durch die Technisierung unserer Welt bedingten schmerzhaften Verlust unserer Sinneserfahrungen.

³² Juhani Pallasmaa - *Haptik und Zeit. Die Hegemonie des Sehens und der Netzhaut-Architektur* (Manuskript), Vortrag für "National Congress of the South African Institute of Architects", 31. August 2000.

³³ Aussage von Maurice Merleau-Ponty über die Bilder von Paul Cézanne, in: Maurice Merleau-Ponty - *Der Zweifel Cézannes*. In: Was ist ein Bild? Gottfried Boehm, K. Stierle (Hrsg.) München: Fink, 1995, S. 42.

³⁴ Marc Crunelle - *Geruchssinn und Architektur*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.). *Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank* (Schriftenreihe Forum/Bd. 5). Göttingen, 1995, S. 171 f. In: Werner Bischof - „Grenzenlose Räume“- Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und städtischem Geruch, in: *From Outer Space: Architekturtheorie außerhalb der Disziplin/* Jg. 10, Heft 2 (September 2006) Frankfurt am Main, S. 5.

taktilen Qualitäten der Oberflächen und Begrenzungen, denen man begegnet. Glatte, weiche, saubere Oberflächen laden zur engen Berührung ein, während raue Materialien, wie unbehandelter Beton oder grober Putz oder auch staubige Oberflächen unsere Bewegungsvorhaben modifizieren können. Eine raue Oberfläche zieht ein vorsichtigeres Bewegen nach sich, im Abstand von den Ecken oder durch die Flure. Auch Veränderungen in der Materialbeschaffenheit und der Oberfläche können auf bestimmte Geschehnisse Hinweise sein, das hat eine Verlangsamung oder Beschleunigung des Schrittempos zur Folge. Sich verändernde Oberflächen ergeben wechselnde Berührungserlebnisse bis zu einer ganzen Bewegungschoreographie. Von einem statischen (wo setzte ich mich hin, wo lehne ich mich an, wo kann ich mich einkuscheln) bis zu einem dynamischen Anpassen (wo und wie bewege ich mich) ist die Architektur eine Bühne zum Bewegen. Unser Körper befindet sich also bewusst oder unbewusst in einem ständigen Dialog mit den uns umgebenden Bauten.³⁵ Taktilität und in Dialog treten beinhaltet nicht nur die Materialwerte, wie Textur, Dicke, Härte, Elastizität sondern dazu gehört die sich ändernde Temperatur, Feuchtigkeit, wie durch unsere Interaktion wie Berührung, Bewegung und Gangart ausgelöster akustische Klang.

Leider stehen Formen mehr in Blickpunkt unserer Aufmerksamkeit als der Raum und die genannte Bewegung als Interaktion darin (eine spitze Tischkante wird nach mehreren blauen Flecken gehasst und gemieden, „echte“ oder besonders weiche Oberflächen geliebt und gestreichelt).

Jede Architektur kann als ein möglicher Bewegungsanreiz funktionieren – direkt oder in der Vorstellung. Ein Gebäude ist ein Impuls zum Handeln, wie eine Bühne für Bewegen und Wechselwirkungen - es ist ein „Gesprächspartner für den Körper“³⁶. Die haptischen Wechselwirkungen mit der Form unseres Körpers zu den gebauten Formen kann beim einfachen Spiel aus der Kindheit leicht nachvollzogen werden: Das Muster und die Beschaffenheit bestimmter Gehsteigsplatten haben die Fähigkeit, uns auf ein Spiel gegen das Fugenraster mit unserem Körper einzuladen und dabei auf jede oder auf bestimmte Platten zu springen.

Schon so banale Muster, wie die eben genannten Fugen im Gehsteig, aber auch Lattenzäune können in uns komplexe haptische Reaktionen hervorrufen. Wenn man mit einem Stock entlang eines Latten- oder Drahtzaunes zieht, entsteht durch die regelmäßige Anordnung der Latten als Ergebnis Musik, ein rhythmischer Ton, der auf die Geschwindigkeit des Gehens und auf die Schrittlänge reagiert und sich anpasst. Man spielt bei solchen Spielen mit seinen Ausmaßen gegen die Beschaffenheit der Umgebung. Der Aufbau des Rasters bestimmt die Stabilität und Schnelligkeit der Bewegungen oder den erzeugten Klang. Das physische Muster lädt zur Interaktion ein. Den Reiz eines solchen simplen Tanzes mit den fast willkürlichen und spontanen Bewegungen haben wir alle schon erfahren, diesen Tanz haben wir alle schon getanzt.

Es gibt jedoch Bauten, gegen die man sich in einem rhythmischen Geschehen nicht messen kann. Man kann sich auch keine Anteilnahme vorstellen, das Gebäude gibt oder bietet keinen Bewegungsanreiz: Die Antwort des Körpers auf solchen Bauten beschränkt sich nur mehr auf das distanzierte Bestaunen. Ihr Potential, uns in den Bereich eines ähnlichen Bewegungs- oder Lautspiels zu locken, ist gleich null.³⁷

Würde man den Raum als leer betrachten, wäre Bewegung ein vom Wesen des Raumes absolut unabhängiger Bereich. Tänzer sprechen jedoch von einem kinästhetischen³⁸

³⁵ Kent C. Bloomer, Charles W. Moore - *Architektur für den „Einprägsamen Ort“*. Überlegungen zu Körper, Erinnerungen und Bauen, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1980, S. 87.

³⁶ Ebd., S. 75.

³⁷ Ebd., S. 77.

³⁸ Die Fähigkeit, die Lage und Bewegungsrichtung von Körperteilen zueinander und in Bezug zur Umwelt zu kontrollieren und zu steuern heißt: Kinästhesie. „Kinästhesie“ kommt aus dem Griechischen und setzt sich aus den Wörtern „Bewegung“

„Erfühlen“ des Raumes³⁹: Raum ist ein imaginäres Gebilde, das jeder Tänzer für sich selbst schafft. Es wird unterschieden zwischen dem Raum - *topos* - wie er in der Realität, sprich geographisch und messbar existiert, und dem subjektiven Raum - *space* - der für jede Person individuell verschieden und direkt mit ihrer persönlichen Geschichte verbunden ist⁴⁰. Ein wichtiger Aspekt, der das Raumempfinden wesentlich beeinflusst, ist hier die Erwartung. Man schaut nicht einfach in den Raum, man projiziert bereits in den Raum. Tänzer vor einer Tanzaufführung zum Beispiel tanzen bereits im Kopf über die leere Bühne. Es ist ein Tanz der Erwartungen. Sie energetisieren und formen bereits den Raum, bevor die Aufführung beginnt.

(*kinesis*) und „Sinneswahrnehmung“ (*aisthesis*) zusammen und beschäftigt sich mit der menschlichen Bewegung speziell im medizinischen, psychologischen und pädagogischen Bereich. Die kinästhetische Wahrnehmung ist eine Komponente der haptischen Wahrnehmung, durch die eine Bewegungsempfindung und das Erkennen der Bewegungsrichtung ermöglicht werden. Kinesiologie entscheidet über Gesundheit, Krankheit, Emotionen, Psyche und Wohlbefinden, als Lehre der natürlichsten Sache der Welt - der Bewegung.

³⁹ Unser Raumverständnis ist geprägt durch unsere Erfahrungen (und somit Sichtweisen). Wir nehmen den Raum rund um uns subjektiv wahr. Unser subjektiver Raum (Kinesphäre) wird laut Godard bereits in den ersten drei Lebensmonaten wesentlich geprägt. Ein weiterer Aspekt von Raum ist im Rahmen eines soziologischen und geographischen Kontexts zu sehen. Es macht einen großen Unterschied, ob man in Japan oder im mittleren Westen der USA geboren wurde - die Beziehung zu Raum wird völlig unterschiedlich sein. Jede Kultur hat eine für sie einzigartige Weise, den Raum zu nutzen. In Japan ist der geographische Raum sehr klein, der subjektive Raum kann aber riesengroß sein, wenn etwa Menschen völlig dicht gedrängt stehen und trotzdem eine riesige Kinesphäre haben. Im mittleren Westen der USA kann es hingegen genau umgekehrt sein: ein riesengroßer geographischer Raum, aber wenig Kinesphäre. Auch die geographischen Gegebenheiten beeinflussen, wie eine Person den Raum empfindet. Wenn man jemanden vor einen hohen Berg stellt, so wird der Körper darauf reagieren; die Größe dieser Person wird sich verändern. Der Platz, an dem wir sind, gibt unserem Körper eine neue Dimension. In der Stadt geht man anders als auf dem Land. Wer es gewohnt ist, bergauf und bergab zu gehen, hat eine völlig andere Gangart als jemand, der im Flachland lebt. „Wenn du etwas im Körper einer Person veränderst, so wird sich ihre Wahrnehmung von Raum verändern.“ „Mein Körper wird durch die Art und Weise beeinflusst, wie ich meinen imaginären Raum schaffe.“ Auf der Bühne können durch Dekor und Licht die Perspektiven und damit auch die Erwartungen und der Raum verändert werden. Das wirkt sich sowohl auf die Tänzer als auch auf die Zuschauer aus, wobei sich Letztere in einem ganz anderen Raum befinden. Man lernt, indem man seine Erwartungen zurückschraubt. Auf diese Weise gibt man dem Raum die Möglichkeit, sich zu entfalten. Wenn man zu viele Erwartungen hat, ist der Raum bereits voll. Seine Theorie genannt "Tonic Function" beschäftigt sich damit, auf welche Art und Weise unsere Einstellung zu Raum und Gewicht unsere Wahrnehmung und Bewegung beeinflusst. Wir können uns z.B. nur dann effektiv strecken, wenn wir unsere Wahrnehmung auf den Boden und den Himmel richten, sprich die Verbindung zwischen Boden und Raum herstellen. In: Godard, Hubert - Interview mit Caryn McHose: *I'm in the space and the space is in me. (Ich bin im Raum und der Raum ist in mir.)* Workshop über Wahrnehmung und Bewegung in British Columbia, Kanada, August 2003.

⁴⁰ Ebd.

Charakter

Im Bereich der Stoffästhetik versteht man unter Charakter⁴¹ jene Qualitäten eines Materials, durch die es auf jemanden, der mit ihm umgeht, einen bestimmten Eindruck ausübt. Materialität präsentiert sich nach Böhme in drei Dimensionen⁴²: synästhetische Charaktere, gesellschaftliche Charaktere und Physiognomie.

Um einen Eindruck von einem Material zu gewinnen, muss man es nicht unbedingt näher untersuchen, auch nicht besonders mit ihm umgehen, mit dem Hintergrundwissen kann die Anwesenheit von bestimmten Materialien aus der Umgebung auch distanziert wahrgenommen werden. Die mit der direkten Materialerfahrung zusammenhängende Einschätzung macht ein atmosphärisches Spüren auch aus der Entfernung möglich. Die Charaktere werden daran „gemessen“, wie man sich in ihrer Anwesenheit fühlt. Grobe Charakterisierungen eines Materials sind: kalt, warm, feucht, trocken, hell, dunkel, hart, glatt, sanft, feucht, weich oder rau. Ausdrücke aus dem Tastbereich können in den Bereich vom Klang übertragen werden - als metaphorische Ausdrucksweisen. So kann ein Gegenstand etwa personifiziert aufdringlich oder zurückhaltend sein, eine Stimme hoch, scharf, rau, samtig oder anschmiegsam, oder eine Farbe kalt oder warm. Solche „gemischte“ und „zusammengesetzte“ Bezeichnungen können ohne Schwierigkeiten verstanden werden, sie treffen bezeichnend einen bestimmten Charakterzug. Charaktere, die mehrere Sinnesbereiche betreffen, sind die synästhetischen Charaktere⁴³ eines Materials.

Was geschieht, wenn man jedoch ab- oder unabsichtlich näher kommt und das Material berührt? Nach Hauskeller beruht der Erscheinungscharakter nicht nur auf der distanzierten Sichtbarkeit, sondern auch auf einer Vorwegnahme der Berührung⁴⁴. Die Hand kommt den Gegenständen näher als das Auge und dringt tiefer in sie ein, auch wenn sie sich scheinbar nur an der Oberfläche bewegt. Der Boden für ein Bühnenbild muss nicht aus Marmor sein, sich auch nicht für die unmittelbare Berührung so anfühlen, solange er nur so aussieht. Doch ein weicher Plüschsessel, in dem man sich gerade niederlassen wollte und der sich beim hinsetzen als unnachgiebige Plastiknachbildung zu erkennen gibt, zerstört die Atmosphäre, ohne dass sich das optische Bild verändert hätte. Der ganze Raum um den Stuhl herum bekommt mit einem mal ein anderes Gepräge, das was vorher zum Aufenthalt eingeladen hatte, wird plötzlich steril und abweisend. Je nach dem, wie Materialien eingesetzt sind, kann eine „unbeabsichtigte“ oder prüfende Geste die Atmosphäre „verschwinden lassen“. Durch die Berührung selbst bleiben der Erscheinungscharakter des Raumes und damit der atmosphärische Eindruck unverändert, insofern die durch das Anschauen an die Berührung gestellten Erwartungen erfüllt werden. Materialcharaktere wirken optisch,

⁴¹ Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 54.

⁴² Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 159.

⁴³ Durch Anfassen spürt man nicht die eigentliche Temperatur eines Materials, sondern seine Wärmeleitfähigkeit. Wenn haptische Qualitäten eines Gegenstandes ohne konkrete Berührung atmosphärisch spürbar sind, dann haben Kälte und Wärme nichts mit der Materialspezifität zu tun. Sie bezeichnen im atmosphärischen Spüren den vom Material ausgestrahlten atmosphärisch-synästhetischen Charakter. Kälte wird zum Beispiel ausgestrahlt durch glatte, glasige Oberflächen oder blaue Farbe, Wärme durch Holzcharakter, Mattheit oder Gelb- und Rottöne.

⁴⁴ Michael Hauskeller - *Atmosphären erleben*. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung, Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 160.

bevor sie durch die Berührung verifiziert werden, aber auch nur solange, wie sie nicht falsifiziert werden.⁴⁵

Materialien haben gesellschaftliche Charaktere, wenn sie eine Atmosphäre ausstrahlen, die zu einer bestimmten Lebensform gehört. Diese können sein: elegant, vornehm, rustikal, reich, arm, heute auch „trendig“ und „cool“ usw. Es sind grobe Charakterisierungen, sie unterliegen alle einem kulturellen Wandel und der Mode. Je nach kulturellem Zusammenhang kann schwarz oder weiß eine Trauerfarbe sein, grau eine Modefarbe - es gibt keine Garantie dafür, dass etwas, was zu einer bestimmten Zeit zum Charakter der Eleganz beigetragen hat, heute auch dasselbe bedeutet.

Der Charakter ist also die Qualität der Materialien, die von ihnen als reine Erscheinungsform ausgeht. Wenn man zum Beispiel Holz in der atmosphärischen Gestaltung eines Raumes braucht, um Wärme, Gemütlichkeit oder Gedeihenheit zu erreichen, so muss man auch den Oberflächen einen Holzcharakter geben. Das heißt nicht, dass sie wie Holz aussehen müssen, aber auch das. Doch wie sieht Holz aus? Oder Marmor?

Eines der wichtigsten Merkmale des Holzes wie des Marmors ist jeweils seine Maserung. Sie ist seine charakteristische „Zeichnung“. Böhme nennt die „spezifische Weise, in der etwas aus sich heraustritt“⁴⁶ die Handschrift. Sie ist ein wichtiges Element vom Charakter, sie ist die Weise, durch die sich Materialien zeigen, die die „Natur in Mannigfaltigkeit vorspielt“⁴⁷, wie die Maserung des Holzes oder die Körnung und Marmorierung eines Gesteins. Diese Materialeigenschaft als Erkennungsmerkmal, liegt irgendwo zwischen dem Unregelmäßigen und Regelmäßigen, als eine typische Form von Unregelmäßigkeit.

Die Wiederholung der Variation innerhalb einer Form oder Art ist das Individuelle oder Gewachsene. Gewachsene Strukturen sind untereinander ähnlich, jedoch nie gleich. Unter dem Gewachsenen fallen alle Gebilde der Umwelt⁴⁸, die organisch entstanden sind, wie Naturformen, Schöpfungen des Handwerks und der Kunst - im Gegensatz zu künstlich-technisch hergestellten Produkten. Ihre Formen sind einmalig, unkonstruierbar und aus diesem Grund wertmäßig erhaben über das Künstliche und Konstruierte⁴⁹. Produkte mit Handschrift zu erzeugen, ist in der industriellen Produktion noch nicht gelungen:

⁴⁵ Gegenstände und Orte werden auf ihre „Echtheit und Bequemlichkeit“ ausprobiert. Wo fühle ich mich wohl? Warum in diesem Sessel, warum in diesem Raum? Stimmt der spezifische Geruch/ Härte/ Muster/ Klang/ Textur Temperatur usw. nicht - verliert die erzeugte Atmosphäre durch das Nachprüfen ihre Wirkung. Oberflächen sind täuschend ähnlich herstellbar - durch Verifizieren oder aber durch die Zeit tritt der „wahre“ Inhalt zutage. Was ist echt, was ist unecht? Ein Ikea-Tisch mit Kratzer am Furnier ist wertlos und nicht reparierbar; ein alter Holztisch hingegen verliert nicht durch einen Schönheitsfehler von seinem Wert. Nähertreten und Berühren darf keine Enttäuschung mit sich bringen. „Unechtes“ Material bedeutet, dass ein Produkt nicht das ist, was es verspricht. Die Beschaffenheit des Bodens zum Beispiel klärt sich schon durch unsere Schritte, wir erhalten Informationen schon mit geschlossenen Augen rein durch seine Temperatur oder Klang. Aus was besteht es? Holz, Stein, Ziegel, Estrich, Laminat?...

⁴⁶ Böhme, Gernot - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 158.

⁴⁷ Ebd., S. 158.

⁴⁸ In: Piperek Max - *Umweltpsychohygiene, Wohn- und Baupsychologie*, Wien: Jupiterverlag, 1975, S. 55 ff.: Der Zusammenhang mit der Natur und damit mit „gewachsenen“ Formen ist die nachweisbar älteste und wichtigste Quelle eines harmonischen seelischen und geistigen Wachstums, zur seelischen Harmonie ist der Kontakt mit gewachsenen Gebilden daher von großer Bedeutung: Nehmen Eigenschaften, wie kühle Geometrizität und monotone Öde durch die technische Schablone zu, umso mehr schwindet der psychische Appell und damit auch der Wohn-Wert. Der psychische Appell hat eine komplexe Zusammensetzung, er umfasst Teilbedürfnisse die das Emotionale betreffen, wie Stil und Ästhetik, Vielfalt, gewachsene Form, Farbigkeit, Behaglichkeit und persönliche Note, ist ein „angesprochenwerden der Psyche in ihrer Gesamtheit und Tiefe“. „Das Blatt eines Baumes, eine Mücke oder eine winzige Zelle unseres Körpers - wir können sie mit allen Maschinen dieser Erde, mit aller Wissenschaft und allem Reichtum nicht wiederherstellen, falls wir sie zerstören. Solche Naturerlebnisse sind mit undurchschaubaren Geheimnissen des Lebens verbunden“. Ebd., S. 80.

⁴⁹ Ebd., S. 57.

„es ist menschlicher Kreativität bisher immer nur das eine oder das andere möglich gewesen, das Regelmäßige: von Platons idealen Körpern bis zu den Symmetrien der Tapetengestaltung, das Unregelmäßige: vom spontanen Einfall bis zur *peinture automatique* - mit einer Ausnahme - der Handschrift.“⁵⁰

Das erklärt die ästhetische Überlegenheit traditioneller Materialien (sie dominieren in der heutigen Materialästhetik), wie es die Oberflächen moderner Werkstoffe zeigen - Verblendungen sind oft ihre Imitate:

„Und so haben wir Elektronikgeräte mit Holzmaserung, Schreibmaschinen in Marmordesign, ICE - Züge in Weiß, Gold und Silber, Postämter in Marmor, Kaufhäuser wie Schlösser“⁵¹,

der Erscheinungswert der Produkte dominiert. In Böhmes *Architektur und Atmosphäre* am ausführlichsten behandeltes Architekturbeispiel ist der Vergleich zweier Buchläden⁵² im Hinblick auf ihre inszenierte Materialität. Beide sind in Konstanz, nur wenige hundert Meter voneinander entfernt:

„Der eine, das *Bücherschiff*, über Stufen und eine enge Eingangstür erreichbar, macht den Eindruck, als sei er in ein Wohnhaus hineingepresst: Man geht durch Stuben, die winklig und über Treppen unklar miteinander zusammenhängen. Die Gliederung wird in Wahrheit nicht durch Wände gebildet, sondern durch Balken, durch Fachwerk, dessen Zwischenräume nicht durch Ziegel und Mörtel, sondern durch Bücher gefüllt sind. Die Balken sind es, die die Atmosphäre dieser Buchhandlung prägen. Gelblich braunes, eher weiches Holz das mit dem warmen Licht der Glühlampen korrespondiert. Das Holz wirkt vernutzt, unregelmäßig, behauen, alt, aber nicht altlich, vielmehr „gereift“. Die Atmosphäre verlockt zum Verweilen, zum Stöbern, man fühlt sich nicht beobachtet und könnte selbst dazugehören. Im Sommer soll man im Hinterhof dieser Buchhandlung auch Tee trinken können.

Die andere, die Buchhandlung *Gess*: Ebenerdiger Eingang, zwischen den Grabbelkisten davor rutscht man gleichsam durch die Glastür hindurch, nämlich auf einem schräg durch den ganzen Laden sich hinziehendes „Laufband“, genauer genommen durch eine Marmorpassage. Ihr folgend kommt man an den Stapeln der Sonderangebote und Bestseller und der Kasse vorbei, um sich dann schnell in den an den Wänden deutlich bezeichneten Departements zu finden. Im hinteren Teil erweitert sich der Laden, erhält ein zweites Stockwerk, deutlich markiert und zur Visite annonciert durch eine stählerne Bühne, die den Marmorpfad in der Schräge schneidet. Glas, Marmor, Edelstahl und mit elegantem Grau bekleidete Metallflächen bestimmen hier die Atmosphäre. Der Besuch, fühlt man, muss schnell und entschieden sein, es geht um Information, und die erhält man.“⁵³

⁵⁰ Gernot Böhme - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 158.

⁵¹ Ebd., S. 158.

⁵² Ebd., S. 152.

⁵³ Ebd., S. 152 ff.

Es werden hier zwei verschiedene Welten beschrieben. Die Raumorganisation, vor allem die eingesetzten Materialien, ziehen verschiedene Kundenkreise an. Da beide Buchhandlungen funktional gesehen dasselbe Angebot haben, dürfen sie in ihrer ästhetischen Erscheinung einander nicht gleichen. Sie konkurrieren miteinander in ihrem Design und unterscheiden sich voneinander in ihrer Atmosphäre: Die erste Buchhandlung erzeugt sie mit rustikalem Holz und warmem Licht, die andere mit Stahl, Glas, Chrom und kühler Neonbeleuchtung. Hier zeigen sich gut die am Anfang meines Kapitels aufgestellten Tendenzen der Materialästhetik. Beide Buchläden haben Atmosphäre - nicht nur das „Alte“, auch das „Neue“, nicht nur das Konservative, auch das Progressive.

Erst bei einem genaueren Hinschauen wird die bewusste Inszenierung von Materialien und damit die bewusste Erzeugung von Atmosphären deutlich. Weder bei der ersten Buchhandlung haben die Balken eine tragende Funktion, noch bei der anderen muss die Brücke aus Stahl etwas miteinander verbinden. Fachwerk wie Stahllarchitektur sind geschaffen für die reine Ästhetik, für den Schein, sie sind zweckfrei. Ihre Funktion besteht allein darin, sich selbst zu präsentieren, sie stehen für ihre Materialität: das Fachwerk für Holz, die Brücke für Stahl. Ihre funktionale Entlastung befreit sie zur reinen Erscheinung - statisch und funktional gesehen sind sie als Gestaltungselemente unnötig.

Die Materialgerechtigkeit hat früher die Materialien in die Unauffälligkeit gedrängt, weil sie einer bestimmten Funktion entsprechen sollten. Der neue Sinn für Materialität verlangt gerade das Gegenteil. Im heutigen Design wie Architektur soll Materialität sich zeigen und soll zur Gestaltung der Lebensatmosphären beitragen. Doch damit, wie bei der Spaltung des Materials bereits gezeigt wurde⁵⁴, treten Materie (Werkstoffe, woraus die Dinge bestehen) und Materialität auseinander. Die Materie als Werkstoff definiert sich nicht durch seinen Charakter, sondern durch das Funktionale: erfüllt Bearbeitungs-, Beanspruchungs- und ökonomische Kriterien. Auf der anderen Seite verselbständigt sich der Charakter. Holz, Stahl, Marmor als Charaktere bezeichnen nicht mehr Werkstoffe, sondern Erscheinungsqualitäten.

Dennoch ist der reine Ausdruck oder die Physiognomik auch ohne Näheres über das innere Wesen (eines Menschen) oder Gegenstandes zu wissen, denkbar⁵⁵. Ähnlich dem schauspielerischen Handwerk, bedeutet Physiognomik nicht die Beziehung der äußeren Anzeichen mit dem inneren Wesen, vielmehr die Beziehung von äußeren Merkmalen und ihrer atmosphärischen Wirkung. Demnach ist die Physiognomie (eines Menschen) oder eines Gegenstandes nicht als ein äußeres Zeichen seiner verborgenen Innerlichkeit zu verstehen, sondern es ist der Ausdruck seiner leiblichen Anwesenheit. Sie erschließt den Charakter der Atmosphäre, der von einem Gegenstand (oder einem Menschen) ausgeht.

Das Lichteinfall-Prisma ist ein gutes Beispiel um damit einen imaginären Besitz oder einen Raumanspruch, der vom Charakter oder der Physiognomik eines Gegenstandes ausgeht, zu veranschaulichen. Der Architekt Ian Turnovsky spricht in *Die Poetik eines Mauervorsprungs*⁵⁶ über einen Raumanspruch von Möbelstücken wie Schränken und Kommoden. Hausfassaden ähnlich haben auch Möbel zwei Arten von „Außenwänden“, sie haben Fassaden und Seitenwände. Schrankfassaden brauchen zwar kein Licht, besetzen aber genauso wie die Hausfassaden den Raum des eigenen Volumens und

⁵⁴ Siehe Unterkapitel *Spaltung des Materials. Inneres und Oberflächendesign*, S. 60.

⁵⁵ Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 124.

⁵⁶ Ian Turnovsky - *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft, 1997, S. 87.

dazu den Raum, in den sie schauen. Ein Möbelstück hat einen Ausdruck und genauso, wie ein Mensch mit dem Kegel seines Blickes vom öffentlichen Raum einen Stück okkupiert, beansprucht auch ein Schrank jenen Raum, der notwendig ist, um an ihm vorbeizugehen und seine Türen zu öffnen, um ihn zu benützen. Seitenwände bei Schränken wie bei Häusern sind anbaubar, also blind. Das „Schauen“ und den „Raum kontrollieren“ führt aber auch zu schwierigen Situationen: Ein Schrank mit seiner Seitenwand zum „Gesicht“ oder „Ausblick“ von einem anderen Möbelstück gegenübergestellt, beschneidet dessen Ausblick und somit auch dessen Raumanspruch. Diese Art von Ausrichtung kommt in der Wirklichkeit oft vor, wirklich störend wirkt es allerdings nur in einem Entwurf. Blinde Seitenwände sind mit einem Profil vergleichbar, Fassaden sind „schauende“ Wände, wie Gesichter:

„In die gleiche Situation kommt man selbst z.B. in der Straßenbahn - dort, wo den in der Fahrtrichtung angebrachten Sitzen quergestellte Sitze vorgelagert sind: frontal starrt man jemandes Profil an“.⁵⁷

⁵⁷ Ebd., S. 88.

Das Sehvermögen platziert uns in das Hier und Jetzt, wohingegen uns haptische Erfahrungen ein Zeitkontinuum erleben lassen.

„Die Patina ist die sichtbare Oberfläche einer zeitlichen Tiefe.“⁵⁸ Doch Veränderung als Alterung wird nicht immer als schön empfunden. Altert etwas schön oder hässlich?



Veränderung. Mangel oder Qualität?

„Das Anorganische, rein Stoffliche strahlt von sich aus keine Atmosphäre aus, wohl aber, wenn es ins Gebilde geformt ist - und nirgend stärker als dort, wo der Stoff begeistert, vom Seelischen durchwohnt ist, wie im Kunstwerk.“⁵⁹

⁵⁸ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 438.

⁵⁹ Hubert Tellenbach - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968, S. 47.

Mit der Zeit wird Kupfer grün, Ölgemälde dunkeln, Fresken verblassen. Doch auch am Gestein gibt es sichtbare Spuren der Zeit, Sandstein krümelt, Granit splittert und Marmor bricht. Kurz gesagt, alles „altert“. Staub und Schmutz sind eine „harmlose“ Erscheinung, sie liegen meistens nur lose auf und können weggewischt werden. Die meisten zeitlichen Veränderungen jedoch sind bleibend. Die unvermeidlichen Prozesse des Alterns, des Verwitterns und der Abnutzung werden im Allgemeinen nicht als bewusste und positive Elemente gesehen, weder in der Architektur noch im Design. Die Architektur des modernen Zeitalters strebt danach, sich in eine Wolke zeitloser Jugend und ewiger Gegenwart zu hüllen. Die beiden Ideale Perfektion und Vollständigkeit entfernen das architektonische Objekt noch stärker von der Wirklichkeit der Zeit und von den Spuren des Gebrauchs. Unsere Gebäude sind verletzlich geworden, so der finnische Architekt Pallasmaa⁶⁰: verletzlich gegenüber den Auswirkungen der Zeit, „der Rache der Zeit“. Zeit und Gebrauch zerstören sie, anstatt sie mit positiven Eigenschaften wie Würde und Autorität zu versehen.

Die äußere Hülle oder Fassade ist täglich wechselnden Witterungseinflüssen ausgesetzt, doch gerade sie prägt augenfällig das Erscheinungsbild oder Gesicht jedes Gebäudes⁶¹. Die früher zum Allgemeinwissen zählende Tatsache, dass alle der Witterung ausgesetzten Fassaden altern, ist heute jedoch in Vergessenheit geraten. Die neue Grundhaltung der Verbraucher verlangt immer häufiger nach ästhetisch anspruchsvollen, „ewig haltbaren“ und unterhaltsfreien Fassadenverkleidungen, Bodenbelägen, Oberflächen und Anstrichen... Doch auch „neue“ Materialien, wie Holzwerkstoffe, Kunststoffe, Membrane und Glas verändern ihre Oberfläche im Laufe der Jahre - sie sind lebendig, doch werden sie schöner? Altert so eine Fassade in Würde oder wirkt sie bereits nach kurzer Zeit unansehnlich?

Durch „ungeeignete“ Materialwahl wird oft aus einem anfänglich stolz präsentierten Vorzeigeobjekt ein ästhetischer Sozialfall oder ein ewiger Mythos, der mit den immer gleich bleibenden Bildern aus der Anfangszeit hochgehalten wird. Nicht nur der Witterung ausgesetzte Materialien zeigen Veränderungen in ihrer Materialstruktur, sondern auch die behandelten oder „geschützten“ Materialien mit Anstrich, Imprägnierung und Korrosionsschutz. Je nach Himmelsrichtungen verfärben sich z.B. unbehandelte Holzfassaden unterschiedlich: Nord- und Westfassaden vergrauen, ost- und südseitige Fassaden verfärben sich eher braun. Verfärbungen mögen wir als schön oder hässlich empfinden, sie sind keine Schäden. Sie sind natürliche Veränderungen, wodurch weder die eigentliche Konstruktion noch die Funktionstüchtigkeit beeinträchtigt werden: Mängel beeinträchtigen nur das Erscheinungsbild des Bauteils, hingegen Schäden die Dauerhaftigkeit und die Funktionstüchtigkeit. Sie können zu irreversiblen negativen Veränderungen bis zur Zerstörung eines Bauteils führen.

Ist „Altern“ planerisch beabsichtigt, so kann man die damit verbundenen Änderungen „verwenden“ und in den Entwurf einbeziehen. Ist hingegen das Aussehen und Beschaffenheit des Materials nur in seinem „neuen Zustand“ vorstellbar, bedeutet Alterung Mangel. Solchen Oberflächen sollte die Zeit nichts anhaben, solche Objekte sind für ein „Neu-sein“ geschaffen. Sind die eingetretenen Veränderungen „erwünscht“, spricht man von Patina, sie wird in dem Fall als sinnliches Phänomen verstanden und empfunden und ist gleichsam „Mitträger“ der Atmosphäre.

⁶⁰ Juhani Pallasmaa - *Haptik und Zeit. Die Hegemonie des Sehens und der Netzhaut-Architektur*. (Manuskript)/ Vortrag für "National Congress of the South African Institute of Architects", 31. August 2000.

⁶¹ Thomas Baggenstos; Christian Cerliani - *Holzplattenbau*, Zürich: Baufachverlag Lignum, 2000, S. 16-23.

Woraus besteht die heutige Fassade? Der Großteil der Neubauten besteht heute aus Beton. Die eigentliche „Baumasse“ zeigt sich dennoch in der heutigen Bauweise immer weniger, außer bei Sichtbeton, doch der Prozentsatz ist im Vergleich vernachlässigbar. Die für Verkaufswaren charakteristische optische „Verkleidung“ gibt es auch in der Architektur: Betrachtet man die Grundzüge heutiger Bauweisen, besteht demnach eine Außenwand nach ästhetischen und wärmetechnischen Kriterien grundlegend aus einer wasserabweisenden, äußeren Schicht (wie Farbanstrich, Putz, Platten-, Stein- und Holzverkleidung usw.) und einem Inneren. Das Innere ist die eigentliche Baumasse, die die Konstruktion in sich trägt. Diese wird aus Beton, Ziegel, Leichtbetonsteinen, Stahl oder Holzwerkstoffen aufgebaut, um nur einige Beispiele zu nennen, doch sie ist verkleidet und dadurch „unsichtbar“. Wärmedämmung, Putzträger, Dampfbremse und Elektroinstallationen verschwinden im Regelfall hinter Verblendungen, abgehängten Decken oder im Fußbodenbereich, auch sie bleiben verborgen. Im Gebäudeinneren ist die gängigste Variante - um glatte, gleichmäßige und fehlerfreie aber auch billig herstellbare Innenwände zu erzeugen - die Rigipsplatte. Das ist die innere „Verpackung“, dazu kommen in Toiletten, Bädern und Küchen glatte und leicht abwaschbare Fliesen in allen Variationen. Bei allen diesen verkleideten Oberflächen ist „Alterung“ unerwünscht.



Durch die „Erosion“ der Verwitterung von Außen und durch die Abnutzung von Innen wird das architektonische Image eines Gebäudes, das „Neu-sein“ will, geschwächt. Die Erosion trägt die verschiedenen Schichten von Nützlichkeit, rationaler Logik und Detailausformungen ab und drängt das Bauwerk ins Reich des Nutzlosen, der Nostalgie und Melancholie, sagt Pallasmaa. Das „zeigen“ der Materialität durch Erosion bei der oben beschriebenen funktionalen Mehrschichtigkeit wird als ästhetisch nicht ansprechend empfunden. Man hat eine Vorstellung davon, wie Holz, Ziegel, Steinmauerwerk oder mittlerweile ein Plattenbau aus Beton altert, wie hingegen „Mehrschicht-Fassaden“ auf die Zeit reagieren werden und welche ästhetische Mängel oder Schäden dabei auftauchen, wird sich erst in Zukunft zeigen.

Warum berührt uns eine alte Ruine? „Ruine“ bedeutet eine Freilegung des tatsächlichen Aufbaus, die einen Einblick in ihre Konstruktion bietet. Außerdem erhält sie durch die Sprache des Materials eine erhöhte Intimität und Verletzlichkeit.⁶² Der Einblick lässt die freigelegten Materialien „sprechen“:

Stein erinnert an seine fernen geologischen Ursprünge, an seine Widerstandsfähigkeit und an seine ihm innewohnende Symbolik von Dauerhaftigkeit; Ziegel ruft Erde und Feuer ins Bewusstsein, Schwerkraft und zeitlose Bautradition; Bronze spiegelt die extreme Hitze bei ihrer Entstehung wieder, die alten Prozesse des Gießens lassen sich an ihrer Oberfläche ablesen. Holz spricht von zwei Existenzen und Zeitskalen - einem ersten Leben als wachsender Baum, und einem zweiten als Schöpfung aus sorgsamer Menschenhand durch einen Zimmermann oder Tischler. Die Entstehungs - aber auch die Herstellungsgeschichte ist eine Übereinanderschichtung der verschiedenen Zustände desselben Materials. Durch mehrere Sinne - Anblick, Berührung, Geruch - lässt das Material seine Geschichten entfalten. Doch Verkleidungen sind dafür da, um zu verbergen: Die „neue Ruine“- wie auf dem Bild zu sehen - wirkt erschreckend, weil ihre Materialschichten sichtbar werden: Außen verfallender Styropor, innen zeigt sich der Kleber hinter Rigips, Fliesen und Spannteppich.

⁶² „Die Arroganz der Perfektion wird durch humanisierende Verletzlichkeit ersetzt“. Aus genau diesem Grund verwenden Künstler, Photographen, Filmemacher und Theaterdirektoren gerne Bilder von erodierter und verlassener Architektur, denn sie beschwört eine feine, gefühlvolle Atmosphäre herauf. In: Juhani Pallasmaa - *Haptik und Zeit. Die Hegemonie des Sehens und der Netzhaut-Architektur*. (Manuskript)/ Vortrag für "National Congress of the South African Institute of Architects", 31. August 2000.

Auch das Material ist „sensibel“ und hat die Fähigkeit, je nach Gestaltung und Verwendung uns einen Bewegungsanreiz, ein Impuls zum Handeln zu geben, uns zu Interaktion einzuladen.

Spuren

„Das Interesse am patinierten Objekt, am Garten, am Park, wurzelt im Erinnerungswert, der sich in Spuren des Alters sinnfällig verrät.“⁶³

Patina, auf italienisch „*Firnis*“, ist allgemein eine durch Einwirkung von Chemikalien oder Bestandteilen der Luft entstehende Schicht auf Metallen; im engeren Sinn bedeutet sie den hellen, graugrünen, seidig glänzenden Belag auf Kupfer und seinen Legierungen. Sie ist eine durch Alterung oder durch künstliche Alterung⁶⁴ entstandene Oberfläche mit Struktur und Farbe, eine Schicht, die aus den Verwitterungsprodukten der Oberfläche, Sedimentation von Schwebeteilchen der Luft (Staub, Aerosolen) sowie den chemischen Reaktionsprodukten dieser Stoffe entsteht. Der Belag wird vom Material selbst angesetzt⁶⁵, an der Oberfläche wird die zwischen Materie und Umgebung innewohnende Wechselbeziehung sichtbar.

Im Kunstbereich und bei der Restaurierung wird Patina zur *Originalsubstanz* gezählt, sie dokumentiert die Geschichte eines Objektes aber auch den Erhaltungszustand. Ihre Untersuchung kann Aufschluss über Alter und Echtheit geben. Von dem Konzept des „erstrahlt in neuem Glanz“ hat sich die Denkmalpflege distanziert, trotzdem ist eine Reinigung eines Kunstobjekts im Rahmen der Restaurierung erforderlich. Inwiefern Patina erhalten werden soll, ist bei jedem Objekt ausdrücklich abzuwägen. Sie betont das Alter einer Oberfläche und kann als künstlerisches Ausdrucksmittel genutzt werden, um einem Objekt das harte „Neue“ zu nehmen, oder in der Fälschung, um das Neue zu vertuschen. In der zeitgenössischen Kunst wird sie oft zur Unterstreichung der künstlerischen Wirkung einer Skulptur herangezogen: sie gewinnt an Plastizität, die Oberfläche wirkt lebendiger. Künstliches „patinieren“ ist ein Prozess, indem Oberflächen mit einer Farbschicht oder Lasur überzogen und mit verschiedenen Techniken, wie Kratzen, Bürsten, Polieren, etc. weiterbearbeitet werden. Tiefen werden mit einer dunkleren Farbgebung betont, während die Höhen durch eine helle Farbgebung hervorgehoben werden. Das Patinieren eines Replikats zu betrügerischen Zwecken, etwa um ihren Wert zu steigern, macht sie zur Fälschung.

⁶³ Cordula Loidl-Reisch - *Zum Verhältnis von Verwilderung und Gestaltung*. In: *Wildwuchs. Vom Wert dessen, was von selbst ist. Eine Anthologie des Ungeplanten*. Wien: Herausgegeben von der MA-22 Umweltschutz anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens, 2003, S. 114.

⁶⁴ Natürliche Patina bestand früher vorwiegend aus basischen Kupfercarbonaten (gebildet mit dem Kohlendioxid der Luft), heute aus basischen Kupfersulfaten (gebildet mit dem Schwefeldioxid der Luft). Bei imitierter Patina wird eine Grünfärbung durch Auftragen löslicher Kupfersalze hervorgebracht, durch Ammoniumsalze, Essigsäure, feuchtem Kohlendioxid oder Pflanzensäften erzeugt (häufig bei Kopien oder Fälschungen von Kunstwerken). Für die Herstellung der künstlichen Patina werden insbesondere folgende Materialien verwendet: Öllasur, Acryl, Wachs, Spirituslasur und Farbpigmente, patinieren als „künstliche Alterung“ ist auch in Bühnenbau, Kostümbildnerei und im Modellbau üblich.

⁶⁵ Beim Metall bildet nur eine lückenlose Patina-Schicht eine Barriere gegen einen weiteren Zerfall. In Großstädten sind zahlreiche historische Metallmonumente vom Zerfall bedroht, weil die zunehmende Umweltverschmutzung die schützende Patina verändert und die grüne Schicht nur unregelmäßig und löchrig wachsen lässt. Es entstehen schwarze Flecken, die aggressive Schwermetalle, Flugasche und Gipspartikeln enthalten und die Korrosion beschleunigen. Schreitet die Korrosion fort, wird das Metall allmählich zerstört.

Wie an der Haut eines Gebäudes das Klima, hinterlassen beim Wohnen auch Menschen ihre Spuren. Wohnen bedeutet auch ein „in-Kontakt-treten“ mit Gebrauchsgegenständen. Durch unsere Handlungen verändern unsere Gebrauchsgegenstände ihr Gesicht, damit verändert sich für uns auch das Gebäude selbst und der Ort rundherum. Schränke, Kästen wie Schubladen waren und sind beim Wohnen für die Aufbewahrung von Gegenständen die kleinste funktionale Einheit. Auch diese Miniaturräume „leben“, sie nutzen sich nicht nur ab, sie werden „patiniert“. Patina deutet auf eine innewohnende Entwicklung oder Änderung der Materie hin. Möbelstücke, die mit den Bewegungsabläufen beim Wohnen zusammenwachsen, bekommen unabhängig von ihrem ästhetischen Wert einen Erinnerungswert. Das Gebrauchen - wie Berühren, Öffnen und Schließen - speichert die Geschichte des Umgangs mit ihnen. Selbst, wenn an Böden, Wänden und Gegenständen unsere Handlungen nicht sichtbar sind, so gibt es sie automatisch an „im Prinzip an der Oberfläche jedes Zuhandenen“⁶⁶.



Ein Türstock „wächst“ durch die Markierungen mit den Kindern mit.

Nach Bachelard tritt die Funktion des Öffnens in den Vordergrund - unsere Vorstellungskraft schaltet sich ein und berichtet, welche Hände eine Schublade geöffnet und in ihr ihre Schätze oder Lieblingsgegenstände aufbewahrt haben könnten⁶⁷. Selbst die Erinnerung an eine bestimmte Zeit, an eine Lebensart oder Atmosphäre, ohne jemals etwas selbst berührt zu haben oder dort gewesen zu sein, verleiht den Gegenständen Patina: einem altmodischem Weinglas, einem Kleid aus den 70-ern,

⁶⁶ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 440.

⁶⁷ Gaston Bachelard - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003, S. 96. „Im Kästchen sind unvergessliche Dinge, unvergesslich für uns, aber auch für jene, denen wir unsere Schätze schenken werden. Die Vergangenheit, die Gegenwart, eine Zukunft sind darin zusammengeballt. Und so wird das Kästchen zum Gedächtnis des Unvordenklichen.“ Ebd., S. 99.

einer abgenutzter Tischplatte, einem abgewetzten Löffel. Erinnerungsgegenstände verknüpfen sich mit Geschichten, die dann weitere Geschichten nach sich ziehen, bis das Erinnerungsbild lebendig wird und so nahe rückt, dass man die Erscheinung der auftauchenden Bilder richtig berühren und fühlen kann:

„Das Subjekt selbst steht in der Welt und in der Zeit, als leibliches Wesen muss es selber berühren und atmen - sein Dasein ist folglich noch eine Schicht in der Ge - schichte der Patina, noch ein Hauch in der Atmosphäre des Ortes.“⁶⁸

In dem Essay *Lob des Schattens* verwendet Tanizaki den Ausdruck „Alterspatina“⁶⁹. Die Hinwendung zur Tradition reflektiert die Spannung mit dem Vordringen westlicher Zivilisation nach Japan. Er versucht verborgene Vorgaben und aller Kultur zugrunde liegende Wahrnehmungsweisen mit einer sensualistischen Empfindlichkeit aufzuspüren. Bei Alterspatina handelt es sich um den Glanz, der auf den Schweiß und Schmutz der Hände zurückzuführen ist. Das japanische Wort „*nare*“ steht für Abgegriffensein, in China gibt es den „Handglanz“ - beide Begriffe meinen jenen Glanz, der an einer bestimmten Stelle, der von Menschenhand über eine längere Zeit angefasst wird, entsteht. Durch die Benützung und Anfassen wird ein Gegenstand an manchen Stellen glatt, der Schweiß und der Schmutz der Hände dringen in das Material ein.

Zwischen Ost und West gibt es tendenzielle Unterschiede. Während der Westen den Schmutz zu entfernen und radikal aufzudecken versucht ist, wird er von Ostasiaten als Element der Unreinlichkeit und mangelnder Hygiene als „*Raffinement*“ des guten Geschmacks geschätzt, sorgfältig konserviert und ästhetisiert:

„Es ist unser Schicksal, dass wir nun einmal Dinge mit Spuren von Menschenhänden, Lampenruß, Wind und Regen lieben oder auch daran erinnernde Farbtönungen und Lichtwirkungen. Und wenn wir in solchen Gebäuden, mitten unter solchen Gerätschaften wohnen, dann besänftigt sich unser Herz und beruhigen sich unsere Nerven in seltsamer Weise.“⁷⁰

Christopher Alexander weist auf dieselbe Problematik, wie Tanizaki hin. Auf rationale Weise spürt er in *Eine Muster-Sprache* jenen Qualitäten der gebauten Umwelt nach, die vielfach als irrational angesehen werden. Seine insgesamt 253 Muster sind Antworten auf Entwurfsprobleme, verwendbar als Checkliste beim Entwerfen. Sie sind Ergebnisse der vorangegangenen Argumente und Gedankengänge, bestehend aus einer Problemstellung, Erörterung mit Illustration und Lösung. Die Möglichkeit der Nutzer ihre „Spuren zu hinterlassen“ im Außen- wie im Wohnbereich, hängt in erster Linie von den verwendeten Baustoffen ab: Makellose, harte und glatte Oberflächen wirken nicht nur psychologisch fremd, sie fühlen sich beim Anlehnen oder Berühren tatsächlich unangenehm an - für den Bewohner wird es schwierig dazu einen Bezug herzustellen. Gerade in der modernen Bautechnik werden zunehmend Materialien verwendet, die harte und glatte Innenwände schaffen. Der Grund dafür ist einerseits die

⁶⁸ Madalina Diaconu - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 442.

⁶⁹ Jun'ichiro Tanizaki - *Lob des Schattens*, Zürich: Manesse Verlag, 1993, S. 22.

⁷⁰ Ebd., S. 23; Ein anderes Beispiel von japanischem geschmacklichem Raffinement ist bei Tanizaki der Abort. Siehe auch bei Gernot Böhme die Ästhetik und Physiognomie eines Operationssaals. In: Gernot Böhme - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 142.

maschinelle Herstellung der heute verwendeten Materialien, andererseits hängt es mit dem Bemühen zusammen, Gebäude sauber zu halten und vor einer Abnutzung zu schützen. Am Beispiel von Gips und Zement⁷¹ werden weiche und harte Materialien miteinander verglichen. Ist eine Wand durch ihre Beschaffenheit weich, greift sie sich warm an, erleichtert eine Befestigung von Hacken und Nägeln, kann leicht ausgebessert werden und schafft einen angenehmen Klang. Ist die Wand hingegen hart, erzielt sie damit genau die gegenteiligen Eigenschaften: Kalt und rau beim Angreifen, zu hart, um einen Nagel leicht einschlagen zu können. Durch die geringe Schallabsorption hat sie eine hohe Schallreflexion (was einen hohen Klang erzeugt), außerdem ist es im Falle einer Rissbildung schwierig mit dem ursprünglichen Verputz eine Einheit wieder herzustellen. Viele Muster verlangen Wege, Terrassen und Stellen, an denen die Freiflächen um ein Gebäude mit der Erde verbunden sein müssen. „Asphalt- und Betonbeläge im Freien sind leicht abwaschbar, dienen aber weder den Menschen, noch den Wegen, noch dem Regenwasser und den Pflanzen.“⁷² Fühlt man hingegen unter den Füßen direkt die Erde, ist es egal, ob ein Weg oder Bodenbelag aus Ziegel, Pflastersteinen oder einem wasserdurchlässigen, gefestigten Belag ausgebildet ist, wichtig ist, dass diese künstlich geschaffene Oberfläche sich mit der Erde mitbewegen und eine beziehungsreiche, ungleichmäßige Form annehmen kann. An den Verschleiß von Menschenfüßen und durch die Bewegung der Erde entstandenen leichten Unebenheiten lässt sich die Geschichte eines Weges ablesen. Auf solchen Belägen „lässt sich gut gehen, sie sind gut für die Pflanzen, gut für den Lauf der Zeit, gut für den Regen“⁷³. Auch hier gilt: Auf harten Oberflächen lässt sich der Lauf der Zeit nicht ablesen, auch keine Verbindung zu seiner Umgebung eingehen.⁷⁴

Ein Haus kann sinnlich sein in seiner Anlage: durch sein Licht, seinen Klang, die haptischen Qualitäten seiner Materialien. Es kann aber auch sinnlich sein in der Art des Lebens, das man darin führt.⁷⁵ Architekten, wie Bernard Rudofsky und Adolf Loos waren von unmittelbaren Qualitäten des Lebens in gebauten Räumen geradezu besessen. Diese Qualitäten lassen sich auf Empfindungen zurückführen: Gewisse Details schaffen eine Vertrautheit, wie eine Gartenecke, eine Pergola, eine Badewanne, ein Innenhof und bieten besondere Orte, an denen man sich wohl fühlen kann. „Nichts ist der Natur fremder, als eine Reißchiene“⁷⁶, doch gerade die Zeichen oder Spuren, die ein Mensch in der Natur hinterlässt, berühren sein Herz mehr, als großartige offene Landschaften, die keine intime Erfahrung bieten können, so Rudofsky. Nur in einem *hortus conclusus* - geschlossenem Garten kann man die Berührung mit den natürlichen Elementen wie Sonne, Licht, Luft, Wasser genießen und dabei an einem privaten Ort bleiben⁷⁷. Er beharrt darauf, dass ein Haus ohne bewohnbaren Raum unter freiem Himmel nicht vollständig ist. Der Wohnraum im Freien löst die Grenze zwischen Innen und Außen, nach griechischem und römischem Vorbild (Atriumhaus), auf.

Die Architektur der Geometrie versucht den Fluss der Zeit zu stoppen. Haptische und „vielsinnige“ Architektur lässt hingegen Zeit am Material „aufscheinen“, statt dagegen anzukämpfen, konkretisiert sie ihren Lauf und macht sie dadurch annehmbar. Statt beeindrucken zu wollen, beschwört sie Häuslichkeit und Bequemlichkeit herauf und

⁷¹ *Weiche Innenwände*, in: Christopher Alexander; Sara Ishikawa; Murray Silverstein - *Eine Muster-Sprache*, Wien: Löcker Verlag, Hermann Czech (Hrsg.), (1977) 1995, S. 1184.

⁷² *Fugen im Pflaster*, Ebd., S. 1228.

⁷³ Ebd., S. 1228.

⁷⁴ *Weichgebrannte Fliesen und Ziegel*, Ebd., S. 1230.

⁷⁵ Andrea Guarneri Bocco - *Das Leben eine Reise. Lessons vom Bernard Rudofsky*, Basel: Birkhäuser Verlag, 2007, S. 145.

⁷⁶ Aus diesem Grund waren Rudofskys Räume rechtwinkelig. Strenge ist mit Sinnlichkeit völlig kompatibel.

Organisch ist das Leben, Architektur ist anorganisch. Ebd., S. 144.

⁷⁷ Ebd., S. 149.

nicht so sehr Bewunderung und Ehrfurcht. Nach dem finnischen Architekten Pallasmaa rufen Materialität und fragile Form Erinnerungen an ein Gefühl von Demut und Dauer wach. Diese Architektur des Erlebens lässt sich nicht vom Konzept führen, sie wächst von innen heraus, was auch am Entwurfsprozess deutlich wird. Der übliche Design-Prozess geht von einem leitenden begrifflichen Bild aus und vertieft sich dann bis ins kleinste Detail. Haptische Architektur entwickelt sich aus einer realen erlebten Situation und führt dann erst zur architektonischen Form. Als Zeichnung können solche Gebäude mitunter vage, fragmentarisch und unvollständig wirken, da „ihr“ Design einzig und allein auf Qualitäten abzielt, die erst durch das tatsächliche Erleben der Situation entstehen, es handelt sich um eine Architektur von sinnlichem Realismus im Gegensatz zu begrifflichem Idealismus. Sie wird als Sequenz menschlicher Situationen und Begegnungen gesehen, denn wahrhaftige architektonische Erlebnisse sind nie statisch, sie haben immer etwas mit Bewegung zu tun. So ist das visuelle Bild einer Tür noch kein architektonisches Bild, während das Eintreten oder Herausgehen durch eine Tür ein architektonisches Erlebnis ist. In ähnlicher Weise ist ein Fensterrahmen an sich noch keine architektonische Einheit. Durch ihn hindurchzublicken oder einfallendes Sonnenlicht sind jedoch wahre architektonische Begegnungen. Gleichmaßen Dunkelheit und Tiefe wie Schatten sind Eigenschaften, die zur Entdeckung von Geheimnissen einladen und Atmosphäre schaffen.

Mit der Materie von der näheren Umgebung des Wohnumfeldes kommt man in körperlichen Kontakt - Wohnen ist in der Materie sein, darauf stehen, gehen, auf ihr sitzen, sie anziehen, sie essen. Durch „wiederholte lokale Berührung“⁷⁸ durch die Leiblichkeit des Subjekts, hinterlässt das Material Spuren in uns sowie wir auch am Material unsere Spuren hinterlassen, nach Merleau-Ponty werde ich dort, wo ich berühre, auch berührt⁷⁹. Auch das Material weist eine Sensibilität auf: Durch die Interaktivität mit dem Menschen als Prozess des Zusammenlebens reagiert der Stoff auf die Handlungen. Diese Spuren holen Vergangenes zurück, sie sammeln die zeitlichen Momente, speichern und retten sie vor dem Vergessen, fasst Madalina Diaconu im *Tasten Riechen Schmecken*⁸⁰ zusammen. Spuren geben Input, um zugeschüttete Erinnerungen wieder aufleben zu lassen, machen den Start zu einer Zeitreise möglich, öffnen Raum für Phantasie. Materialität, Erosion, Vergänglichkeit, wie Gebrauchs- und Verbrauchspuren sind *positive* Zeiterfahrungen - sie werden als Werte durch haptische Architektur rehabilitiert.

Der letzte Aspekt ist die Qualität der historischen Tiefe: Alt sein und *Zusammengewachsen-sein* sind Qualitäten, die gespürt werden.

Eine originalgetreue Rekonstruktion bedeutet die Wiederherstellung des alten Zustandes: Doch wenn etwas mit seiner Umgebung schon zusammengewachsen ist, so kann dessen Wiederherstellung auch kontraproduktiv sein. Ein solcher Eingriff kann leicht einen „desillusionierenden“ Effekt haben: Wie das Glätten einer vorher unebenen Wand, das Reinigen der Steinoberflächen einer Kirche, die Entfernung von Efeuranken von einem alten Turm oder das Wegschaffen von „Unkraut“ aus einem historischen Garten. Man spürt nicht unbedingt (streng genommen) durch dasjenige historische Zeichen die

⁷⁸ Diaconu, Madalina - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 439.

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty - *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter, 1966. Dieses Verständnis des Leibes als ein *Empfindend-Empfundenes* bezeichnet Merleau-Ponty als eine „Art reflexion“ des Leibes. Ebd. S. 118. „Das Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist [...]. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. [...] eine [...] Verbundenheit dessen, der sieht, mit dem, was er sieht, dessen, der berührt, mit dem, was er berührt [...] ein „Sich“ also, das den Dingen verhaftet ist, [...]“ In: Maurice Merleau-Ponty - *Das Auge und der Geist*, (deutsch von Hans-Werner Arndt), Reinbek bei Hamburg, 1984, S. 16.

⁸⁰ Diaconu, Madalina - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005, S. 439, S. 440.

historische „Tiefe“, die auf die Entstehungszeit hindeutet, sondern durch das „*Verwachsen -sein*“.

Das Café Museum⁸¹ war ein typisches Wiener Stammcafé. Im Café Museum hat man sich zuhause gefühlt - es war trotz arroganten Kellnern und verrauchten Wänden eine architektonische Persönlichkeit: Abgewohnt von seinen Stammgästen, fast schon „gründig“, doch „echt“. Die aufgeschlitzten, klebrigen Sessel aus dunkelrotem Lederimitat wurden über die Jahrzehnte vom Stammpublikum „zurechtgesessen“, neben Schach- und Billardspielern gab es Pflanzenkrüppel an den Fensterbänken und so viele Zeitungen, dass man hätte Tage dort verbringen können. Doch seit 2003 ist es anders: Nach der Wiederherstellung vor mittlerweile 5 Jahren in den geplanten Originalzustand nach Adolf Loos ging die „verrauchte“ frühere Caféhausatmosphäre verloren. Es war der erste größere Auftrag für Loos als junger Architekt. Das Café war zu seiner Zeit nackt und kahl und nur mit dem Nötigsten ausgestattet. Das ungewohnt karge hat ihm den Beinamen Café „Nihilismus“ beigetragen. Damals war das Publikum mehr Plüsch und Schnickschnack gewohnt, und gerade so wirkt es heute in seinem neuen „Glanz“ wieder. Die zuständigen Architekten haben sich um den Originalzustand bemüht, als Vorlage für den Umbau wurden nicht nur alte Fotos genommen, man hat auch die unzähligen Plakat- und Farbschichten von den Mauern gekratzt und drunter auch das „Original“ der heutigen Tapete gefunden. Die ehemaligen Gaslampen wurden als Elektrolampen nachgebaut, die Sessel sind wie damals, die Spiegel hängen dort, wo Loos sie hingehängt hat, alles ist möglichst sorgfältig nach Plänen von Loos wiederhergestellt worden. Es ist gar alles, wie damals vorhanden: Die originalen, grüngestreiften Tapeten, die Thonetsessel, die runden Kaffeehaustische und Kristallspiegel, auch viel poliertes Messing (nur die Kellnerinnen mit weißen Spitzenschürzchen fehlen). Doch es nützt alles nichts - die frühere Stimmung des Café Museums ist nicht mehr da. Architektur ist nicht nur Form und Material - den Geist, der Loos dem Café zu seiner Entstehungszeit eingehaucht hat, kann man nicht wieder auferstehen lassen. Bevor es rückgebaut wurde, war es keine Loos - Architektur mehr, es ist immer wieder umgebaut worden, schon 1930 zum ersten Mal. Es ist also keine Loos-Schändung, sondern eine Loos-Fälschung - er wäre wahrscheinlich der erste gewesen, der dagegen protestiert hätte. Das Wiederherstellen auf den Originalzustand brachte in diesem Fall Unzufriedenheit. Die vergangene Zeit, die die Atmosphäre hier entstehen ließ, ist samt gealtertem Bestand und Gebrauchsspuren ausgelöscht. Es wirkt heute, wie eine „An - Biederung“ an eine Zeit, die sich touristisch gut vermarkten lässt unter dem Motto: „Wien um die Jahrhundertwende“. Doch die Jahrhundertwende liegt über hundert Jahre hinter uns; die Messingleisten dagegen sind nagelneu. Besucht man das Café Museum heute, sitzt man in einem Raum, der nur so tut, als ob er etwas „echtes“ wäre, es passt hier etwas nicht zusammen. So widersprüchlich es auch klingt, doch nicht einmal die Melange schmeckt - wie einst.

⁸¹Ute Woltron - Radiosendung: *Adolf Loos*, Diagonal Ö1, März 2008.

Anhang

3 Architekturbeispiele von:

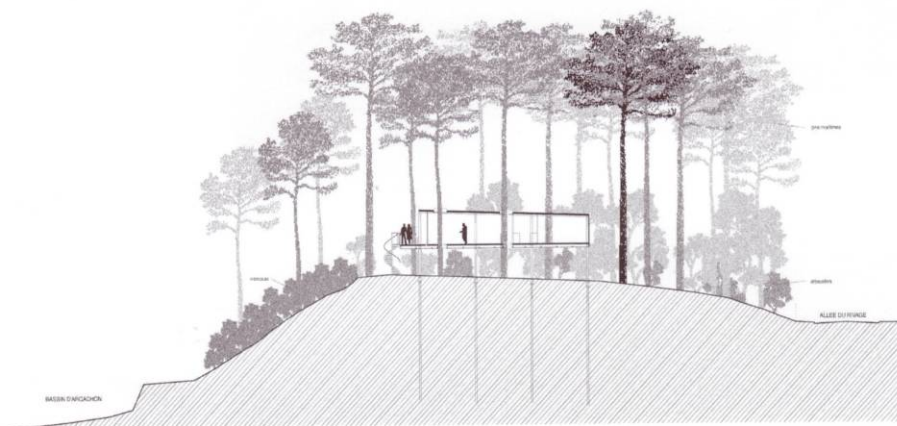
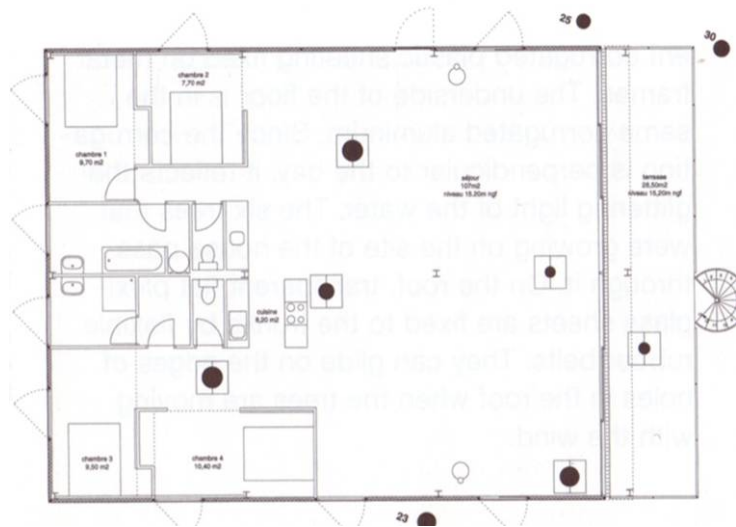
1 Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal

2 Alison und Peter Smithson

3 Peter Zumthor



1 Dieses Gebäude wurde 1998 vom französischen Architektenpaar Lacaton & Vassal, in Lege, Cap Ferret, gebaut. Das Gebäude befindet sich nahe Bordeaux – es ist eine der letzten unbebauten Landschaften in diesem Gebiet an der Atlantikküste. Der Wunsch der Bauherren war, ein Gebäude zu errichten, das die Qualitäten der Landschaft und ihrer Vegetation nicht beeinträchtigt. Um die Dichte des kleinen Waldes zu wahren, wurde kein einziger Baum gefällt. 12 Pfeiler, die den Boden nur punktuell berühren, heben das Gebäude in Richtung Baumkronen. Schiebewände aus Plexiglas öffnen die Sicht auf das Wasser, die Fassade ist gänzlich (auch im Inneren sichtbar) aus Wellblech. Die Materialität zeigt sich in ihrer Einfachheit: Wellblech, am Boden Estrich, einfache Möblierung. Aus „Respekt“ vor den 30 Meter hohen Pinien durchstoßen sechs von ihnen den Gebäudekörper. Eine flexible Gummiisolierung ermöglicht ihnen das Mitbewegen im Wind innerhalb der Perforierung des Daches. Das Gebäude ist in seiner Umgebung durch natürliche Elemente „gut“ verortet. Den Ort, definiert durch die Elemente der Natur, gab es schon vor der Errichtung des Hauses, die Landschaft bleibt durch den Bau unberührt. Die Zeit ist „sichtbar“, lebt beim Anblick der Pinien, die durch das Gebäude wachsen, auf - die Bäume strahlen sie im Inneren aus. Hier wird die Zeit thematisiert, ein Baum von dieser Größe kann nur über einen längeren Zeitraum entstehen - die Relation zwischen Neuem und Gewachsenem bestimmt den atmosphärischen Charakter dieses Wohnraumes.





2 Die Architekten Alison und Peter Smithson suchten Parallelen zwischen natürlichen und gebauten Strukturen. Der „Upper Lawn“ Pavillon entstand Anfang der 60-er Jahre, zwischen 1959-61 und steht in der Nähe von Fonthill, Wiltshire in Südengland. Der Pavillon ist mit der bestehenden Außenmauer (die den Hof begrenzt) zusammengewachsen und bildet das Tor zum Haus und Garten. Die Anordnung enthält „echte“ vorgefundene, vom Alter geprägte und mit Patina überzogene Teile, die mit neuen gegenwärtig genutzten Elementen zu einem Ensemble zusammengefügt sind: Die Bodenplatte des ehemaligen Hauses wird zu einem gepflasterten Außenbereich, der Kamin des abgebrochenen Hauses bildet die Mitte, Teile der alten Mauer, die mit Fenster versehen waren, bleiben bestehen und fallen in den Außenbereich (inszenierte Position). Diese Elemente zeugen von einem lustvollen Umgang mit dem Vorgefundenen. Der Effekt der Irritation beruht auf dem Zusammenbringen von vertrauter Form und Funktion mit einem ungewohnten Ort, daraus resultiert eine (oft bei Ruinen auftretende) eigenartige Intimität und Geborgenheit. Konstruktiv besteht der

Pavillon aus einer Holzstruktur, die einerseits auf der bestehenden Mauer aufliegt, auf der anderen Seite auf zwei zierlichen Betonstützen. Holz, Beton, gemauerter Bruchstein prägen den Charakter der Räume. Im Laufe der Zeit, mit dem Wachstum der Pflanzen, dem Ausbleichen des Holzes, Altwerden des Aluminiums verringert sich der Effekt der Fremdheit. Das Altern des Gebäudes wurde in der Konzeption bereits einbezogen. Die in der Anfangszeit schrill wirkenden Materialien fügen sich ein, verbinden sich mit der Schwere und Ruhe der Steinmauer, das Gebäude geht ganz in der Landschaft auf. Ein künstliches Element ist auch der tiefe Brunnenschacht, der nur an der Oberfläche sichtbar ist, doch durch die Thematisierung seiner Dimension (sehr tief) geistig präsent ist. (Die Smithsons experimentierten auch mit ephemeren, künstlichen Elementen - sie sollen das Naturhafte rundherum umso mehr betonen.)

Die rudimentäre Ausstattung im Inneren des Pavillons folgt einer Kombination von Camping und „*Select and Arrange*“-Technik. Durch diese Verbindung wird eine poetische Wirkung erzeugt, die sich am Ort des Waschbeckens zu einer hohen Intensität verdichtet. Die in den letzten Jahren bis ins Innere des Raumes hineingewachsene Efeuranken verstärken die Poesie dieser Stelle. Als ungeplantes Element sorgen sie für die Vorstellung einer möglichen Kommunikation zwischen abgeschlossenem Zimmer und der Natur außerhalb. Ihr langsames Wachstum in der Zeitspanne zwischen Frühling und Herbst aufeinander folgender Jahre zieht im Zeitraffer vorüber. (Das Tagebuch der Smithsons war ihren Gartenpflanzen gewidmet.) Dieses einfache Bad möchte man sofort bewohnen, den Wasserhahn aufdrehen, die aufgehängte Bürste benutzen, mit der Hand nach dem Handtuch reichen und sich auf dem Stuhl gemütlich machen. Es übt eine starke Anziehungskraft durch seine Einfachheit aus, der Naturstein „ladet ein“ ihn anzufassen. Man würde es sich hier gern bequem machen, auch wenn man meinen könnte, der Schemel ist zu klein und nachdem sich die trennende Tür geöffnet hat, der Wände entlang streichend das ganze Haus mit der Hand kennen zu lernen.



Fotos von Georg Aerni aus Bruno Krucker - *Komplexe Gewöhnlichkeit*, Zürich: gta Verlag, 2002.

*"Mir gefällt die Vorstellung, mit einem Haus zum atmosphärischen Reichtum eines Ortes beizutragen, an den sich ein Passant oder Bewohner gerne erinnert."*⁸²



Peter Zumthor: Therme Vals, Graubünden, Schweiz/ Fotos: Margherita Spiluttini.

3 Die von Peter Zumthor 1996 eröffnete Therme Vals in Graubünden wurde in kürzester Zeit zu einer Ikone der schweizerischen und internationalen Architektur - sie wird bereits zwei Jahre nach ihrer Eröffnung unter Denkmalschutz gestellt.⁸³ Die Therme ist eine Reduktion auf das Wesentliche. Man bewegt sich nicht in einer üblichen Wellnesslandschaft, sondern man erlebt das Elementare des Wassers, der unterschiedlichen Temperaturen, der verschieden großen Becken und Räume. Das Gebäude ist verwachsen mit der Geschichte und den Materialien des Ortes. Der Gneis und Quarzit der Außen- und Innenfassade stammen aus der näheren Umgebung (zwei Kilometer von der Therme). Die Wände sind aus geschichteten dünnen Steinplatten zusammengefügt, es gibt hier keine „Mehrschichtigkeit“ mehrerer Materialien oder Verkleidungen. Quarzit findet sich überall und in allen Bearbeitungsformen wieder: gespalten, gefräst, geschliffen, poliert, gebrochen. Beim Eingang betritt man einen Stollen mit schwarzen Wänden, Gneis am Boden, eine silberne Decke - man hat den Eindruck, ins Erdinnere vorzudringen. In der Korridorwand speien fünf Röhren das 30

⁸² Andreas Schiendorfer - Interview mit Peter Zumthor: *Ich bin ein Autoren-Architekt*, Online Publikation: *Die Therme Vals*.

Grad warme Valser Wasser in eine Bodenvertiefung, der Besucher wird mit einem Rauschen empfangen. Das fließende Wasser wird an der Wand sichtbar, malt ein sich änderndes Gemälde.

„Dieses Bad ist die Erfindung der Sinnlichkeit“ - lautet der Werbeslogan. Das Konzept von Zumthor setzt statt dem landesüblichen Sport- oder Plantschbad konsequent auf das sinnliche Erleben von Wasser, Stein und Licht. In die Bäder dringt kaum Sonnenlicht ein, sie muten wie Nischen in einer Höhle an, erst drei raumhohe, mächtige Fenster bieten freie Sicht auf das Tal. Die Scheiben aus Beton der Hallendecke stoßen nicht bündig aneinander und bilden dadurch Spalten. Durch diese fällt mit einem sich ständig verändernden Winkel das Sonnenlicht ein. Der Besucher bewegt sich durch eine Welt aus Stein und Wasser, die höchstens durch Messinggeländer, Glastüren oder Fenster unterbrochen wird. Doch die Strenge in Form und Ästhetik tut der Sinnlichkeit keinen Abbruch. Vielmehr kann die Ruhe der Bergwelt in diesen Räumen Einzug halten; sie laden ein zur Stille - und damit zur Erholung von Körper und Geist: Der Berg rundherum hat Zeit. Der Badegast auch.

Nach den Garderoben (Bänke aus schwarzem Leder, Spinde aus Mahagoni) betritt man das Bad von einer erhöhten Galerie - wie von einer Bühne, die einen Überblick erlaubt. Geschlossene Mauerpfeiler tragen die Deckenplatten, die durch schmale, blaue Lichtschlitze voneinander getrennt sind, es wird mit Licht gezaubert.

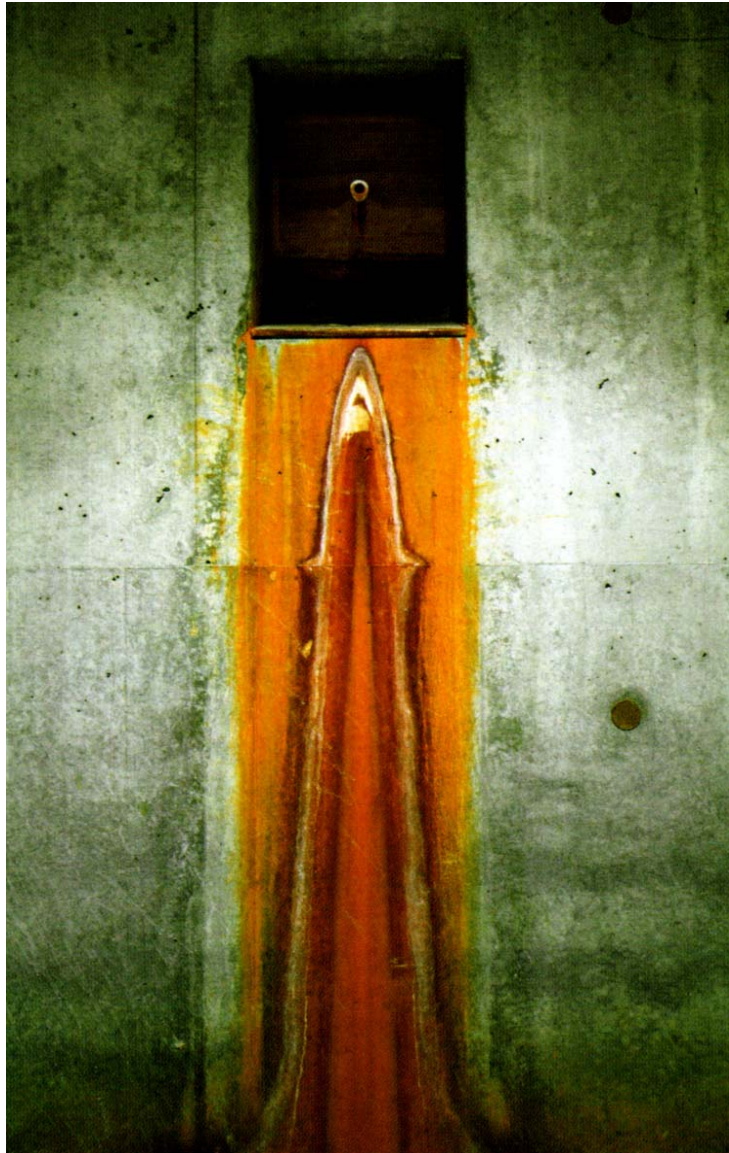
Es ist ein Bad der herabgesetzten Geschwindigkeit und des „*Sich- fahren- lassens*“. Im Gegensatz dazu steht der straff organisierte, funktionale Grundriss.

Zumthors Bauten fügen sich sehr gut in die Landschaft ein, fast so, als gehörten sie dahin. Er spricht über eine Empfindsamkeit in der Findungsphase:

„Man muss einfach Orte gern haben. Das setzt voraus, dass der Ort, nachdem dort gebaut wurde, zwar anders, aber sicher nicht schlechter aussieht als vorher“⁸⁴.

Denn unabhängig davon, um welches Bauwerk es sich handelt - wenn jemandem ein Raum gefällt - dann *spürt* man das, man denkt es nicht. Architektur ist eine sinnliche Kunst - man nimmt sie mit den Sinnen wahr.

⁸⁴ Ebd.



Bibliographie

- Assmann, Aleida - *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 1999.
- Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Silverstein, Murray - *Eine Muster-Sprache*, Hermann Czech (Hrsg.), Wien: Löcker Verlag, (1977) 1995.
- Guarneri Bocco, Andrea - *Das Leben eine Reise. Lessons von Bernard Rudofsky*, Basel: Birkhäuser Verlag, 2007.
- Bachelard, Gaston - *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, (1987) 2003.
- Bachelard, Gaston - *Die Psychoanalyse des Feuers*, München: Hanser Verlag, (1949) 1985.
- Baggenstos, Thomas; Cerliani, Christian - *Holzplattenbau*, Zürich: Baufachverlag Lignum, 2000.
- Barthlott, Wilhelm; Cerman, Zdenek; Stosch, Anne Kathrin - *Der Lotus-Effekt: Selbstreinigende Oberflächen und ihre Übertragung in die Technik. Biologie in unserer Zeit*, 2004, S. 290-296. Online-Veröffentlichung (www.onlinezyklopaedie.de/l/lo/lotuseffekt.html)
- Bischof, Werner - „Grenzenlose Räume“ - Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und städtischem Geruch in: *From Outer Space: Architekturtheorie außerhalb der Disziplin/* Jg. 10, Heft 2 (September 2006) Frankfurt am Main Online-Veröffentlichung (www.tu-cottbus.de/Theo/wolke/deu/Themen/052/Bischoff/bischoff.htm)
- Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W. - *Architektur für den "Einprägsamen Ort". Überlegungen zu Körper, Erinnerungen und Bauen*, Stuttgart: Deutsche Verlags- Anstalt, 1980.
- Bollnow, Otto Friedrich - *Mensch und Raum*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- Bollnow, Otto Friedrich - *Der Mensch und der Raum* in: *Zeitschrift Universitas*, 18. Jg.1963, S. 499-514. Online-Veröffentlichung (www.otto-friedrich-Bollnow.de/doc/MenschundRaum.pdf)
- Bosco, Henri; Vulpius, Günther - *Das Erbe der Malicroix*, Baden-Baden: Holle Verlag, 1955.
- Böhme, Gernot - *Anmutungen über das Atmosphärische*, Stuttgart: Edition Tertium, 1998.
- Böhme, Gernot - *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- Böhme, Gernot - *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Böhme, Gernot - *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.
- Böhme, Hartmut - *Gefühle*, in: *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, Wulf Christoph (Hrsg.), Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1996, S. 525-548.
- Crunelle, Marc - *Das Riechen. Von Nasen, Düften und Gestank* (Schriftenreihe Forum/ Bd. 5) *Geruchssinn und Architektur* in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hrsg.), Göttingen, 1995.
- Czech, Hermann - *Eine Strategie für das Unplanbare* in: *Wildwuchs. Vom Wert dessen, was von selbst ist. Eine Anthologie des Ungeplanten*, Herausgegeben von der MA-22 Umweltschutz anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens, Wien, 2003.
- Diaconu, Madalina - *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005.
- Diaconu, Madalina - *Hautstadt. Eine Dermatologie des urbanen Raums*. (Manuskript)/ Vortragsreihe: Tast Duft Wien. Universität für angewandte Kunst, 31. Mai 2008
- Endell, August - *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart: Strecker und Schröder, 1908.
- Flagge, Ingeborg - *Architektur und Wahrnehmung* in: *Jahrbuch Licht und Architektur*, Flagge, Ingeborg (Hrsg.), Darmstadt, 2003. Online-Veröffentlichung (www.tu-cottbus.de/Theo/wolke/deu/Themen/052/Bischoff/bischoff.htm)
- Funke, Dieter - *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2006.
- Geiger, Anette; Hennecke, Stephanie; Kempf, Christin - *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*, Christin Kempf (Hrsg.), Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2006.

- Godard, Hubert - *I'm in the space and the space is in me. (Ich bin im Raum und der Raum ist in mir.)*, Interview mit Caryn McHose. Workshop über Wahrnehmung und Bewegung in British Columbia, Kanada, August 2003.
- Gregor, Paul - *Philosophie in Japan*, München: iudicium Verlag, 1993.
- Hartmann, Andreas - *Der Esser und seine Ahnen*, in: Hodgson, Hagen; Toyka Rolf, Petra - *Der Architekt, der Koch und der gute Geschmack*, Basel: Birkhäuser Verlag AG, 2007.
- Hasse, Jürgen - *Changierende Stadtleiber in: Urban Bodies/ Jg. 7, Heft 1, September 2002*, Frankfurt am Main. Online-Veröffentlichung (www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/021/Hasse/Hasse.htm)
- Hasse, Jürgen - *Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte*, Wien: Passagenverlag, 2000.
- Hauskeller, Michael - *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- Heidegger, Martin - *Vorträge und Aufsätze*, Gesamtausgabe Band 7: *Bauen, Wohnen, Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, (1951) 2000.
- Hodgson, Hagen; Toyka Rolf, Petra - *Der Architekt, der Koch und der gute Geschmack*, Basel: Birkhäuser Verlag AG, 2007.
- Illich, Ivan - *H2O und die Wasser des Vergessens*, Reinbek: Rowolt, 1987.
- Jung, Carl Gustav - *Seelenprobleme der Gegenwart*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, (1931) 1973.
- Kozijanic, Robert - *Der Geist eines Ortes. Kleine Kulturgeschichte des Genius Loci*. Online-Veröffentlichung (<http://www.geocities.com/sallustiusde/Genius.htm>)
- Kubelka, Peter - Radiosendung: *Der verlorene Gaumen*, Diagonal Ö1, August 1989
- Lauinger, Heinrich - *Goethes Schweizer Reisen 1779 und 1797*, Berlin: Frieling Verlag, 1995.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm - *Monadologie*, Stuttgart: Reclam, 1994.
- Loidl-Reisch, Cordula - *Zum Verhältnis von Verwilderung und Gestaltung in: Wildwuchs. Vom Wert dessen, was von selbst ist. Eine Anthologie des Ungeplanten*. Herausgegeben von der MA-22 Umweltschutz anlässlich ihres 30-jährigen Bestehens, Wien, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice - *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: Walter de Gruyter, 1966.
- Merleau-Ponty, Maurice - *Der Zweifel Cézannes in: Was ist ein Bild? Gottfried Boehm (Hrsg.)*, München: Fink, 1995.
- Minkowski, Eugène - *Espace, intimité, habitat in: Situation. Beiträge zur Psychologie und Psychopathologie*, (Hrsg.) von J. H. van den Berg, F. J. J. Buytendijk; M. J. Langeveld; J. Linschoten, Utrecht-Antwerpen, 1954.
- Mitscherlich, Alexander - *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- Norberg-Schulz, Christian - *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- Pallasmaa, Juhani - *Haptik und Zeit. Die Hegemonie des Sehens und der Netzhaut-Architektur*. (Manuskript)/ Vortrag für "National Congress of the South African Institute of Architects", 31. August 2000.
- Piperek, Max - *Umweltpsychohygiene, Wohn- und Baupsychologie*, Wien: Jupiterverlag, 1975.
- Psenner, Angelika - *Wahrnehmung im urbanen öffentlichen Raum*, Wien: Turia+Kant Verlag, 2004.
- Proust, Marcel - *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Band I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (1953) 1983.
- Seel, Martin - *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Seel, Martin - *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Schmitz, Hermann - *Der Gefühlsraum. System der Philosophie*. III, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969.
- Schmitz, Hermann - *Der leibliche Raum. System der Philosophie*. III, Teil 1, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1967.

- Schmitz, Hermann - *Das Göttliche und der Raum. System der Philosophie*. III, Teil 4, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, (1977), 1995.
- Straus, Erwin - *Vom Sinn der Sinne*, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1956.
- Schivelbusch, Wolfgang - *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH, 1989.
- Soentgen, Jens - *Die verdeckte Wirklichkeit*, Bonn: Bouvier Verlag, 1998
- Soentgen, Jens; Völzke, Knut - *Staub - Spiegel der Umwelt*, in: *Stoffgeschichten*. Band 1, Knut Völzke (Hrsg.), München: Oekom Verlag, 2006.
- Tanizaki, Jun'ichiro - *Lob des Schattens*, Zürich: Manesse Verlag, 1993.
- Tellenbach, Hubert - *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968.
- Tuan, Yi-Fu - *From Cosmos to Landscape*, in: *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, New York: Columbia Univ. Press, 1990.
- Turnovsky, Jan - *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft, 1997.
- Zumthor, Peter - *Atmosphären*, Detmold: FSB Franz Schneider Brakel GmbH + Co (Hrsg.), 2004.
- Zumthor, Peter - *Ich bin ein Autoren-Architekt*, Interview mit Schiendorfer, Andreas. Online Publikation: Die Therme Vals.
(emagazine.credit-suisse.com/index.cfm?fuseaction=OpenArticle&aoid=38895)
- Woltron, Ute - Radiosendung: *Adolf Loos*, Diagonal Ö1, März 2008.