

# NARRATIVES GEBILDE

*Über die schriftliche Mittelbarkeit architektonischen Raumes*



*Der Titel dieser* **DIPLOMARBEIT** *lautet*

**NARRATIVES GEBILDE,**  
*Über die schriftliche Mittelbarkeit architektonischen Raumes.*

*Diese wird* Ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von

Ivica Brnić  
Univ. Prof. Dr.techn. Dipl.Arch. ETH SIA,

*am* Institut für Architektur und Entwerfen  
253.4 Forschungsbereich für Hochbau und Entwerfen.

*Sie wird* Eingereicht an der Technischen Universität Wien  
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

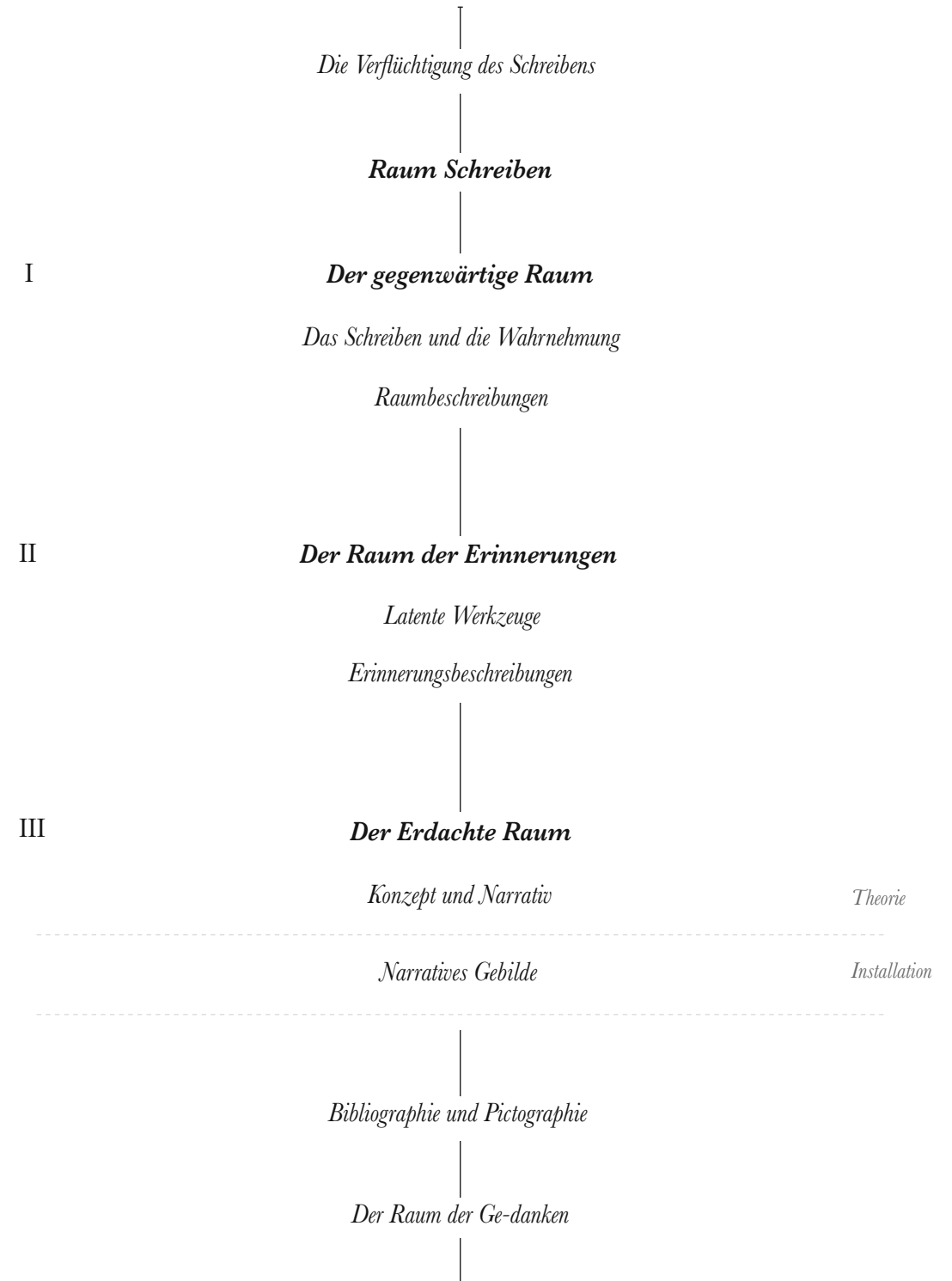
*Ruben Mahler*  
01614837.

## KURZFASSUNG

Der Inhalt dieser Seiten und ihr Hauptthema sind derselbe. Text und der Akt des Schreibens werden in den Mittelpunkt der folgenden Überlegungen zur Architektur gestellt, um eine Definition der Begriffe Ort und Raum zu erreichen. Das zwischen diesen Begriffen und das des Schreibens aufgespannte Forschungsfeld ist ein komplexes und außerordentlich vielfältiges. Daher war es von Anfang an nicht die Absicht dieses Themenfeld abschließend darzustellen und eine eindeutige Theorie darüber zu formulieren, wie man Raum schreibt. Vielmehr wird versucht verschiedene Perspektiven zu untersuchen, indem theoretische Forschung und unredigierte Schriften über Räume, die von Kolleg:innen gesammelt wurden, gegenübergestellt werden. Mit dieser Herangehensweise wird die Dualität, die tief im Akt des Schreibens verwurzelt ist, die dialektische Beziehung zwischen Autor:innen und Leser:innen, in den Vordergrund gerückt und eine heterogene Sammlung von Texten generiert, die zeigen, wie tief das Selbst in die Räume, die es bewohnt, eingeschrieben ist und wie tief diese Räume in das Selbst eingeschrieben sind. Dabei werden inhärente Potentiale dieses Aktes im Hinblick auf die Wahrnehmung, Verarbeitung und Modulation von architektonischen Räumen ausgelotet. Schließlich finden diese Überlegungen ihre dreidimensionale Übersetzung in eine Installation, welche die Idee des Lesens und Schreibens aus ihrer flachen und weißen Begrenzung herausführt. Die Installation besteht aus einem wachs- gegossenen Tisch, vier gravierten Stühlen und Geräten zum Lesen einer fortlaufenden Textzeile.

## ABSTRACT

The content of these pages and their main theme are the same. Text and the act of writing are placed at the centre of the following reflections on architecture in order to achieve a definition of the concepts of place and space. The field of research spanned between these terms and that of writing is a complex and extraordinarily diverse one. Therefore, it was not the intention from the outset to present this thematic field conclusively and to formulate an unambiguous theory on how to write space. Rather, it attempts to explore different perspectives by juxtaposing theoretical research and unedited writings about space collected from peers and colleagues. This approach highlights the duality deeply rooted in the act of writing, the dialectical relationship between the author and the reader, and generates a heterogeneous collection of texts that reveal how deeply the self is inscribed in the spaces it inhabits and how deeply these spaces are inscribed in the self. In doing so, inherent potentials of this act are explored with regard to the perception, processing and modulation of architectural spaces. Finally, these reflections find their three-dimensional translation into an installation that takes the idea of reading and writing out of its flat and white confines. The installation consists of a table cast in wax, four engraved chairs and devices for reading a continuous line of text.





Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar  
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

## DIE VERFLÜCHTIGUNG DES SCHREIBENS

*Beschäftigt man sich mit der Geschichte des Schreibens merkt man früh genug, dass mit dem Schreiben nicht nur ein Akt entsteht, welcher Kultur verbreitet, aus spezifische Riten besteht und formal erforschbar ist. Die Geschichte des Schreibens ist nicht ausschließlich als die Entstehung der ersten Keilschriften, Ideogrammen und Alphabeten zu verstehen, viel mehr als eine Genese des uns bis heute gängigen Denkverhaltens. Vor den ersten Alphabeten, vor mehr als dreitausend Jahren, nutzte man mündlich überlieferte Geschichten, Mythen, um die meist unerklärbaren Phänomene der Welt zu übermitteln. Mythen waren Geschichten, welche stark symbolbehaftet waren und auf fundamentale Fragen der Existenz eingingen. Diese gaben jedoch nie direkt eine Antwort, der symbolhafte und fabelhafte Charakter dieser Geschichten bedarf immer einer Entschlüsselung. Die damalige Welt war also bewohnt von übernatürlichen Wesen, die zu uns Menschen in einer bestimmten Beziehung standen. Durch ihre Überlieferung wurde die Welt der Sinneseindrücke nicht nur Vermittelt, sondern versucht zu strukturieren und zu erklären. Mythen konnte man vor der Entstehung der Schrift nicht aufschreiben, sie wurden mündlich überliefert, allerdings Bilder davon wurden gefertigt. Man könnte folgern, dass die Menschheit vor der Geburt der Schrift ehrfürchtig im Bann dieser Weltbilder lebte, was zum Teil auch stimmen mag, viel wichtiger ist aber der angeborene Wille, sich die Welt als selbstständige Individuen eigen machen zu wollen. Dies ging vor der Entstehung der Schrift nur durch das symbolische Bild und definiert somit die Gestalt der besagten Mythen.*

*Die Entstehung der ersten Keilschriften in Mesopotamien setzte eine Wendepunkt, ein neuer Mechanismus entstand, um die Umwelt zu Fassen. Mit dem allmählichen Aufkommen des Schreibens wurden die soeben genannten Bilder nach und nach beschrieben. Das Wort „schreiben“, stammt aus dem Lateinischen „scribere“ und aus dem griechischen „graphein“, welche jeweils „ritzen“ und „graben“ bedeuten. Diese Gesten, welche man in Stein und Ton schuf, entsprechen der Art und Weise wie begonnen wurde in den besagten Mythen und Geschehen zu „graben“, was entstand war die erste Art der Kritik. Wenn man sich also mit der Geschichte des Schreibens auseinandersetzt, beschäftigt man sich maßgeblich mit der Geschichte der Kritik. Es*

*handelt sich hierbei um eine aggressive Geste, ein Zerreißen der Bilder, und ein neues Ordnen der daraus entstehenden Fetzen in eine lineare, zeilenförmige Struktur. Ein grundlegendes Merkmal dieser ist es folglich ikonoklastisch zu sein. Die ersten Schriften hatten noch eine deutlich erkennbare Nähe zu den Bildern, man denke an die Hieroglyphen im alten Ägypten, doch nach und nach entfernten sich die Schriftzeichen von ihrer bildlichen Bedeutung. Eine solche Entwicklung ist klar in dem Buchstaben „A“ zu verfolgen. Was als Hieroglyph ein Ochsenkopf war, wurde von den Phöniziern stark stilisiert zum „Aleph (𐤀)“. Dieses Zeichen ist stark verwandt mit dem hebräischen „Aleph (א)“ und mit dem arabischen „Alif (ا)“. Die Griechen übernahmen das phönizische Alphabet, drehten das schon stark stilisierte Zeichen um 90 Grad und machten daraus das „Alpha (Α)“, was nun für den Lautwert [a] eingesetzt wurde. Das Zeichen ist zwar rückführbar zu seiner bildlichen Urform, der Buchstabe bedeutet aber nicht mehr das Bild, bildliche Schrift wurde zu Lautschrift. Man kann sich kaum vorstellen, was für eine enorme Umstellung im Denken dies in der menschlichen Kollektivität bewirkte. Das Ordnen der Fetzen, die aus dem mythischen Bildern ausgegraben wurden, in linienförmige Zeilen transportierte das vorgeschichtliche Denken in ein geschichtliches über. Die Geschichte, wie wir sie als Gesellschaft zu verstehen vermögen, das zeitliche Ordnen von Geschehen entlang des Zeitstrahls ist demnach eine Erscheinung, welche nur nach der Schrift hätte passieren können. Das Bewusstsein, sich innerhalb einer Geschichte zu befinden entstand aus der linearisierenden Rationalität der Schrift. So sehr sich jedoch die Schrift gegen dem Mythos wendet, Sprache und Mythos verfolgen das selbe Ziel, so schrieb Ernst Cassirer über Humboldt „Was Humboldt von der Sprache sagt, daß der Mensch sie zwischen sich und die innerlich und äußerlich auf ihn einwirkende Natur stelle, - daß er sich mit einer Welt von Lauten umgebe, um die Welt von Gegenständen in sich aufzunehmen und zu bearbeiten: das gilt genau ebenso von den Gebilden der mythischen und ästhetischen Phantasie.“<sup>66</sup>*

*Das Schreiben ist folglich eine aggressive, analytische und ordnende Geste, aber auch eine in-formierende Geste. Sie prägt eine Information in ein Ma-*

Cassirer, 1925, S. 30f.

terial ein und ist demnach durchaus auch dreidimensional zu denken. Es wurde einerseits vor der Entstehung graphischer Pläne beschrieben, wie man ein architektonisches Werk zu erbauen hatte. Schrift wurde also benutzt um Dreidimensionales zu bezwecken. Was diese Argumentation andererseits auch zulässt, ist es das Schreiben nicht nur als das Aufbringen von Zeichen auf Papier zu verstehen. Die konzeptuelle Flexibilität der Schrift erlaubt diese auf ein stofflicheres Niveau auszuweiten. Es bedarf nicht ausschließlich eines Blattes und eines Stiftes um zu Schreiben, Schrift entsteht im Grunde genommen überall, wo ein Kontrast auf einem Medium eingefügt wird. Skulptur selbst könnte insofern als eine dreidimensionale Art des Schreibens verstanden werden.

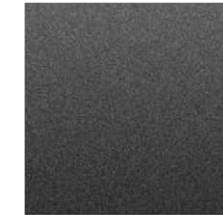
In dieser Hinsicht weckt das Verhalten des Schreibens zu seinem notwendigen Werkzeug Interesse. Man könnte die gesamte Entwicklung dieses Phänomens nur anhand der von uns Menschen verwendeten Arbeitsmittel um Schrift herzustellen verfolgen. So ist es wohl technologisch bedingt, dass die ersten Schriften durch Verdrängung von Material durch Graben, Ritzen und Furchen entstanden sind, jedoch nicht unwichtiger ist die Tatsache, dass gerade diese starken Gesten das Loslösen von der Mythen- bzw. Bilderwelt erleichtert haben, man möge ja denken, dass eine Revolution, wie es damals eine war, nicht ohne Anwendung eines gewissen Maßes an Kraft vollbracht werden konnte. Was jedoch in Folge dessen geschah ist ein Verfeinern dieses Prozesses. Das Medium, auf dem geschrieben wurde entwickelte sich zum Papier, es wurde der „perfekte“ Untergrund geschaffen, frei von groben Unreinheiten, um die Schrift, die nun nicht mehr subtraktiv, sondern wenn auch in kleinsten Mengen additiv wurde, zu beherbergen. Erst auf Rollen, dann in gebundenen Formaten wurde das Schreiben zu einem Handwerk. Dieser Akt begleitete die Menschheit in ihrer Geschichtlichkeit. Nicht jedem war es gestattet, das Entziffern dieser Zeichen, das Lesen, zu erlernen. So wurde das Schreiben als Machtinstrument genutzt, denn wie schon angeführt, geht die Kritik Hand in Hand mit diesem Akt und demzufolge drohte, jegliches Machtverhältnis in Frage zu stellen. Das akribische Vervielfältigen einiger gewählter Bänder wurde den Mönchen und Nonnen in den Skriptorien der

Kloster überlassen, die Geschwindigkeit dieser und folglich das Verbreiten von Schriften an das einfache Volk waren sehr gering. Erst im 15. Jahrhundert geschah es in Europa, in Asien schon deutlich früher, jedoch gelten diese Entwicklungen als unabhängig von einander, dass es zum ersten Durchbruch kam. Ein Goldschmied namens Johannes Gutenberg erfand ein Werkzeug, welches mit der selben Wucht wie die ersten Keilschriften die Weltgeschichte beeinflusste. Die von ihm erfundene Druckpresse beschleunigte die Produktion von Schriften enorm, machte sie für viele zugänglich. Mit der Transformation von einem Artikel für die Elite zu einem Massenartikel wurde auch eine große Welle an Alphabetisierung in Gange gesetzt. Der Grundstein für die moderne Wissensgesellschaft war gelegt und die Denkart, die sich damit verbreitete war die des Typus. Typen sind Modelle, die „das Universale hinter allem Charakteristischen und Individuellen“\* bedeuten. Das „Typische“ ist das, was der ganzen Gattung des Betrachteten gemeinsam ist. Mit dem Aufkommen des typisierenden Gedanken entwickelte sich bald eine Haltung, die das Charakteristische als zweitrangig sah. Man schrieb nicht mehr Monate an einem Buch, verzierte es mit illustrierten Initialen, das alles wurde verworfen. Vielmehr adaptierte man den Typus in der Schrift, um möglichst schnell und effizient die größtmögliche Anzahl von Kopien drucken zu können. Das Rennen zur stetigen Verbesserung der Maschinen fing an und mit ihr kam rasch die Industrielle Revolution, die nicht ausschließlich, jedoch sehr wohl auch vom Buchdruck eingeleitet worden ist. Ein neues Gedankenmodell verbreitete sich somit, eines was Fortschritt, Typisierung und dadurch Klassifizierung dem Menschen gegenüberstellte und was sich bis in die Postindustrielle Gesellschaft weitergezogen hat.

Im Sinne dieser Arbeit, welche sich in eine Gegenwart situiert, in der eine Inflation des Bildes herrscht, ist der Entstehungsprozess des Schreibens hoch interessant. Man könnte anmuten, die Gesellschaft würde sich nun, nach mehr als dreitausend Jahren Entwicklung zurück zu dem Bild wenden, dies ist jedoch nicht gänzlich der Fall. Hinter der modernen Bildüberschwemmung verbirgt sich etwas anderes. Diese modernen Bilder sind nun nicht mehr analog. Sie bestehen aus tausenden winzigen Lichtpunkten und besitzen etwas

*textliches als Wurzel, einen Code. Diese Codierung ist der wahre Horizont, zu dem die Technik schon länger gedrungen ist und zu dem die Gesellschaft sich zu umstellen beginnt. Solche Codes besitzen eine gänzlich unterschiedliche Syntax als das Geschriebene, nutzen wohl Zeichen und Zeichenfolgen, welche aus der uns bekannten Schrift stammen, jedoch in einer unterschiedlich kausalen Beziehung zueinander. Wie die Schrift sich zwischen Tigris und Euphrat aus Bildern entwickelte und lange noch formale Ähnlichkeit mit ihnen besaß, so nutzt der Code die uns bekannten Zeichen um sich zu verbreiten. Durchaus legitim ist nun die Neugier, wie sich dies auf die Menschheit auswirken wird. Die Anzeichen dafür, dass es nun wieder zu einer paradigmatischen Umstellung unseres Denkverhaltens kommen wird sind viele. Das Verbinden von syntaktisch korrekten Zeichen in sinnstiftende Worte und Sätze wird ausgelagert werden können. Das Schreiben wie man es bisher kennengelernt hat wird sich verändern.*

*Man ist regelrecht dazu verleitet sich Szenarien der kompletten Ausradierung auszumalen, die durchaus denkbar sind, jedoch unwahrscheinlich. Mit der Automatisierung des Schreibens wird sich der Fokus vom Akt selbst hin zur Idee wenden. Algorithmen können nun für uns schreiben, wir aber müssen ihnen einen Input geben, damit sie es tun. Die anfängliche Idee, das Konzept, die von den Computern nicht aus enormen Mengen an Daten zusammenstückelbaren persönlichen Erfahrungen, welche den Menschen mit seiner Innerlichkeit und dem Außen in Berührung setzen sind nicht ersetzbar. In einer Zeit in der die Welt für den Menschen deutlich erklärbarer ist als in der Antike, wird die Schrift nicht in Vergessenheit geraten, da die Erfahrungen des Einzelnen doch so viele und unterschiedliche sein können. Es ist weniger die Rede von einem Untergang des Schreibens, viel mehr von einem Auftauchen des Individuums hinter dem Text. Das Charakteristische, was von dem Typischen verdrängt worden ist, könnte doch wieder zum Vorschein kommen.*



## Raum Schreiben





## RAUM SCHREIBEN

Widmet man sich einem Entwurf, arbeitet man hin zu einem Ziel. Ob dieses Ziel ein gebauter Raum sein mag, oder ein Bild eines zu bauenden Raumes, verrichtet man Arbeit, welche in eine Richtung strebt, mit dem Gedanken irgendwann an einem Punkt anzukommen, an dem diese als vollendet gilt. Unter Methodik versteht man hier die Art und Weise, wie man den Weg hin zu diesem Ziel artikuliert: gerade aus, durch Umwege, oder quer durch den Wald. Indem die Methodik also den Weg zu einem Ziel definiert, hat sie enorme Auswirkung auf das Ergebnis. Sich der Methodik bewusst zu sein ist folglich ein äußerst wichtiger Aspekt um einen Entwurf in eine bestimmte Richtung zu lenken. Nun sehe ich zweierlei Möglichkeiten damit umzugehen: eine Methodik gezieht zu wählen, um etwas Bewusst zu vollbringen, was bedeuten würde man besitzt ein gewisses Vertrauen durch bereits Erprobtes, dass diese Methodik den Weg zum beabsichtigten Ziel erleichtern wird. Oder, und hier liegt mein Interesse, man lässt der Studie der Methodik mehr Raum, ohne mit dieser etwas spezifisches bezwecken zu wollen. Durchaus darf es Vermutungen geben wohin der Weg führen wird, was jedoch wichtig scheint und was sich mehrmals im Laufe meiner Arbeit als produktiv erwiesen hat, ist es sich gewissermaßen loszulassen, die Gedanken treiben zu lassen im Strom dieser Suche nach einem Ziel. In der tiefen Beschäftigung damit, was das Gehen des Weges ausmacht, lässt man den Weg selbst und nicht seine Vollendung zum Ziel werden. In einer Arbeit wie dieser, die in einem deutlich freieren Raum entsteht als jegliche Arbeit in der Praxis, ist es meiner Meinung nach umso wichtiger sich eines Denkens zu befreien, welches ein fertiges Objekt als Ziel vor sich hat, das Entwerfen selbst, der Prozess als architektonische Spekulation rücken in den Mittelpunkt, ein Ziel als solches wird ausgeklammert um innerhalb dieser Texte die Freiheit zu erhalten eine eigenständige Haltung zu entwickeln. Dies resul-

*once a pen sets foot on paper.*

tiert deutlich leichter im Gehen eines Weges als im Verfolgen eines Endes. Das Vertrauen in das schrittweise Aufbauen, in das Aneinanderreihen von Satzgliedern, Paragraphen und Kapiteln um ein zusammenhängendes Ganzes zu schaffen ist zentral. Das Konzept im herkömmlichen, entwerferischen Sinne gibt es hier weniger, viel mehr wird die Methodik zum Konzept und der Autor wird selbst zum aktiven Betrachter, was diese hervorbringen wird. In dieser Auffassung ist dies eine theoretische Arbeit. Eine Arbeit die sich mit dem Betrachten (theōria) des Effektes einer Annahme befasst.

In der Konzeption dieser Arbeit stand stets die Frage im Mittelpunkt, wie das Schreiben und der Raum in Verbindung zu bringen sind. Es ist undenkbar, dass ein Akt, der in uns als Menschheit so tief verankert ist, nicht dazu genutzt werden kann Raum zu konzipieren. Diese Seiten handeln von einer Suche nach einem Bindeglied und von der Erforschung, wie dieser in einem architektonischen Entwurf zum Einsatz kommen kann. Es wird nun klar wie im Rahmen dieser Suche eine eindeutige Definition des Raumbegriffes erfolgen muss, um die darauf aufbauenden Überlegungen standfest zu machen und den korrekten Einsatz von Begrifflichkeiten wie die des Raumes und die des Ortes zu garantieren. Es sind genau diese zwie Worte, Ort und Raum, welche eine zentrale Rolle in den architektonischen Diskurs einnehmen, jedoch kaum eine klare Definition besitzen. Raum und Ort sind mehrdeutige Begrifflichkeiten, solche die jeder Mensch und jede architekturenschaffende Person anders belegen. Für die einen geht es bei Raum um die architektonisch definierte Leere, andere meinen damit die Hülle und wiederum andere etwas, was mit Erfahrung und Wahrnehmung zu tun hat. An dieser Stelle wird nun versucht diese Worte im Rahmen meines Architekturdenkens zu erklären. Michel de Certeaus Überlegungen dazu sind wegweisend. „ *A place (lieu) is the order (...) in accord with which elements are*

*The uncertain search one undertakes,*

*distributed in relationships of coexistence.*“\* Dies bedeutet, dass die Elemente, die einen Ort ausmachen ihre feste Position besitzen, wie Holzfiguren auf einem Schachbrett. Kommen zwei Figuren auf dem selben Feld, muss eine nachgeben, es käme zu einem Konflikt. Ein Ort ist demzufolge statisch. Eine Anordnung die durch Kausalität oder Zufall entsteht, eine Fotografie eines Momentes gefroren in der Zeit. Orte können jedoch verräumlicht werden. Diese Transformation findet statt, sobald Vektoren der Richtung, der Geschwindigkeit und der Zeit ins Spiel kommen. „*Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities.*“\* Raum ist dieser Definition zufolge eine äußerst lebendige Angelegenheit, die sich nicht limitieren lässt auf die Leere, die von einer Architektur begrenzt ist. Raum besitzt eine sehr ausgeprägte phänomenologische Komponente, die des Erlebten oder des Erlebenden, ist beeinflusst von Bewegung und von der Zeit, welche in späteren Kapiteln thematisiert wird. Gewiss scheint es mir behaupten zu können, dass Räume und grammatikalische Partizipien auf ähnlicher Weise funktionieren, ein Verb zum Adjektiv machen, eine Erfahrung also mit einer Form

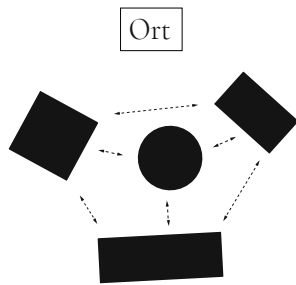
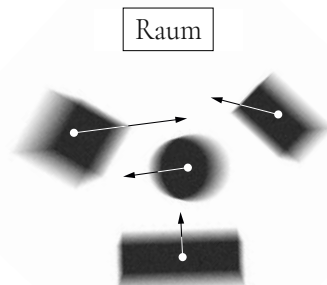


Abb. 1 Ort und Raum



im Einklang bringen. Geschichten schaffen demzufolge Räume. Sie tun sich in dem viel leichter als Bilder, ihnen fehlt nämlich die Ebene des Erlebnisses, der Erfahrung, die einen Ort zum Raum machen. Das Schreiben ist von diesen Faktoren untrennbar.

Wie ein Platz als Ort, als Leere, zum Raum gemacht wird, von den Menschen die ihn kreuzen, an ihm verweilen oder im Schatten Unterhaltungen führen, so werden Texte als Orte in denen Zeichen in einer bestimmten Anordnung zueinander stehen von den Lesenden verräumlicht. Von der objektivsten Raumbeschreibung bis zum Märchen, transportieren Texte die Erfahrung der Verfasser:innen in die Erfahrung der Leser:innen. Ein Austausch findet statt, die dynamische Voraussetzung die Michel de Certeau für den Raum als sochen vorausieht ist somit geschaffen. Die dialogische Natur die das Geschriebene ausmacht ist, wie man in der Architektur oft zu sagen pflegt, raumbildend. Sie ist ein Medium zwischen zwei Personen (Autor:in und Leser:in) zwischen einer und mehreren Personen (Autor:in und die Lesenden) und eines was aus den erzählten Orten Räume macht.

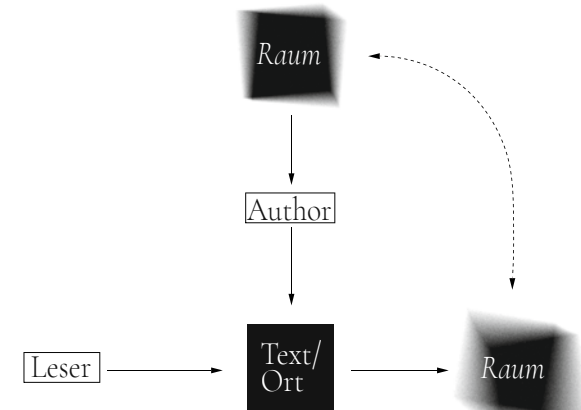


Abb. 2 Autor und Leser

Drei Arten von Räumen werden in folgenden Überlegungen näher präsentiert. Es handelt sich hierbei um den gegenwärtigen Raum, den Raum der Erinnerungen und den erdachten Raum. Diese unterscheiden sich primär durch ihren Abstraktionsgrad. Ist man im gegenwärtigen Raum in der Lage die Sinne aktiv einzusetzen um diesen zu erfassen, so wird dies bei Räumen in unserem Gedächtnis schwieriger, bis hin zu unmöglich. Verarbeitet man dann vergangene Sinneseindrücke zu neuen Zusammensetzungen ist man schließlich in der Lage neue Räume zu erdenken. Diese Dreiteilung ist insofern interessant, da sie dem Vorgang, den man bei einem Entwurf durchgeht, entspricht. Aus einer Ausgangslage (Objekt) wird durch die Entwerfenden (Subjekt) etwas Neues geschaffen (Projekt). Hierbei soll die soeben genannte dialogische Eigenschaft des Schreibens mitgetragen werden. Zu den thematisierten Räumen wurden jeweils Texte in Auftrag gegeben. Proband:innen wurden in unterschiedlichste Räume begleitet und wurden aufgefordert diese zu beschreiben. So wurden barocke Kirchen, steinerne Treppen, die sich entlang einer Steinmauer nach unten hin bis zum Meer wenden, aber auch alte Schuppen in ländlicher Umgebung und Innenhöfe in Wien aus den unmittelbar gewonnenen Sinneseindrücken schriftlich aufgenommen. In späterer Folge wurden die selben Menschen aufgefordert Räume aus ihren Erinnerungen zu beschreiben, welche durch die zeitliche und räumliche Distanz zu den Beschreibenden nicht mehr konkret berührbar sind. Angestrebt ist hierbei keine quantitativ empirische Forschung, sondern das Schaffen einer Bibliothek, welche trotz ihres limitierten Umfangs dennoch unterschiedlichste Berührungspunkte und Ansätze vorweist, wie Raum und der Akt des Schreibens ineinander überführbar sind. Diese Texte bilden eine Art Primärliteratur, aus der geschöpft werden kann, um die aufgestellten Thesen zu den jeweiligen Raum zu unterstreichen. Der Autor wird zum Leser.

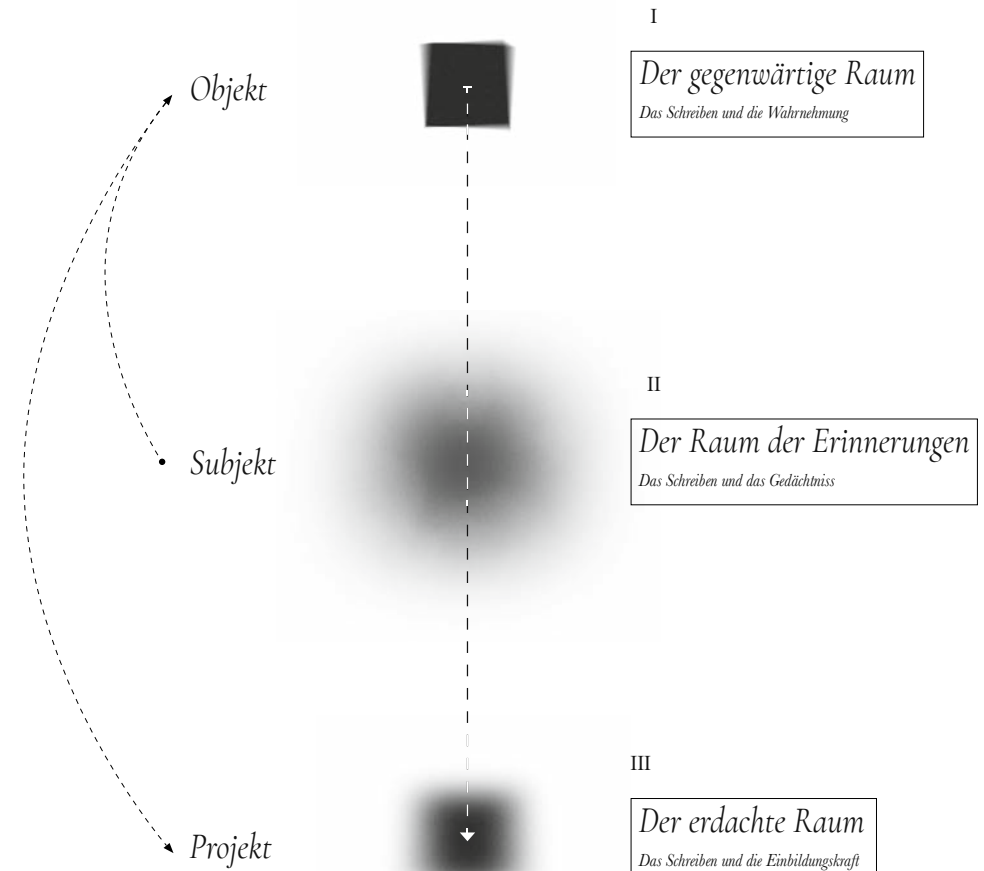
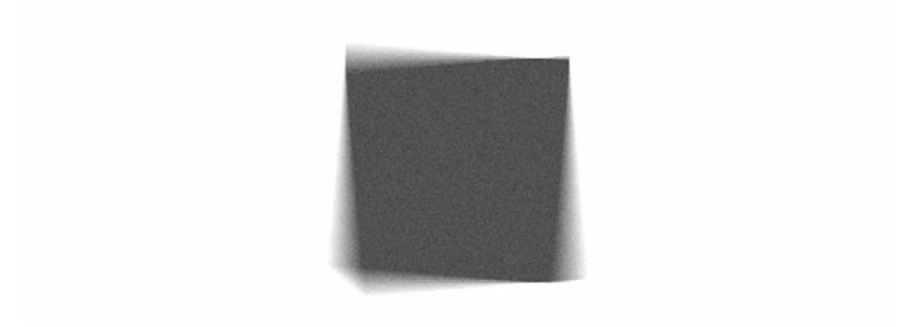


Abb. 3 Gliederung der Arbeit in drei Räumen



## *Der gegenwärtige Raum*

## DAS SCHREIBEN UND DIE WAHRNEHMUNG

*Du befindest dich in einem Raum. Er ist jeden Tag ein wenig anders und doch entpuppt sich in dir ein Gefühl an Sicherheit zu wissen, dass jedes Öffnen dieser Tür den altbekannten Raum hervorbringt. Das Licht dringt aus dem Fenster und zeichnet Ecken, die über die Tischoberfläche und den Boden zum Regal gelangen. Vermutlich sitzt du auf einem Stuhl, auf dem du schon oft gesessen bist, an einem Platz, dessen Ausblick in deinem Kopf gemeißelt ist, den du deshalb nicht mehr wahrnimmst. Wie würde man beginnen diesen Raum zu beschreiben, aus welchem Merkmal kann er sich auf eine oder zwei Seiten entfalten, oder fängt man lieber an, aus dem Ganzen zu beschreiben, um schlussendlich im Merkmal zu münden. Fängt man bei der Türklinke an, bei den Zimmerpflanzen? Ist es denkbar einen Raum aus den Stiften zu beschreiben, die in Tassen und Schubladen in ihm liegen und würde man diese nach Farbe, Größe oder Materialität ordnen in diesem Versuch der Beschreibung? Was für ein Raum würde sich dafür eignen beschrieben zu werden, aus den in ihm in verschiedenen Gebinden aufbewahrten Stiften? (...)*

Durch Vermessungs- und Erfassungsmethoden objektiv aufgenommene Informationen über einen Raum: Fotos, Messwerte, Scans, bilden die Grundbausteine um diesen zu begreifen. Praktizierende in der Architektur bedienen sich dieser Methoden um eine Ausgangslage zu formulieren, auf der in späterer Folge ein Entwurf fußen kann. In Worten gefasste Beschreibungen finden in dieser Schar an Informationen selten Platz, werden von technischen Daten, Ziffern und farbigen Schraffuren ersetzt, welche in unzähligen Ordnern hausen und keineswegs zu einem zusammenhängenden Ganzen im Kopf der Planer:innen vereinbar sind. Dafür sind es deutlich zu viele und bedürfen einer anstrengenden Interpretation, einer Übersetzung vom jeweiligen Informationssystem zu einer Vorstellung. Den gegenwärtigen Raum textlich zu beschreiben verrät dank seiner Direktheit viel mehr über ihn als man glaubt.

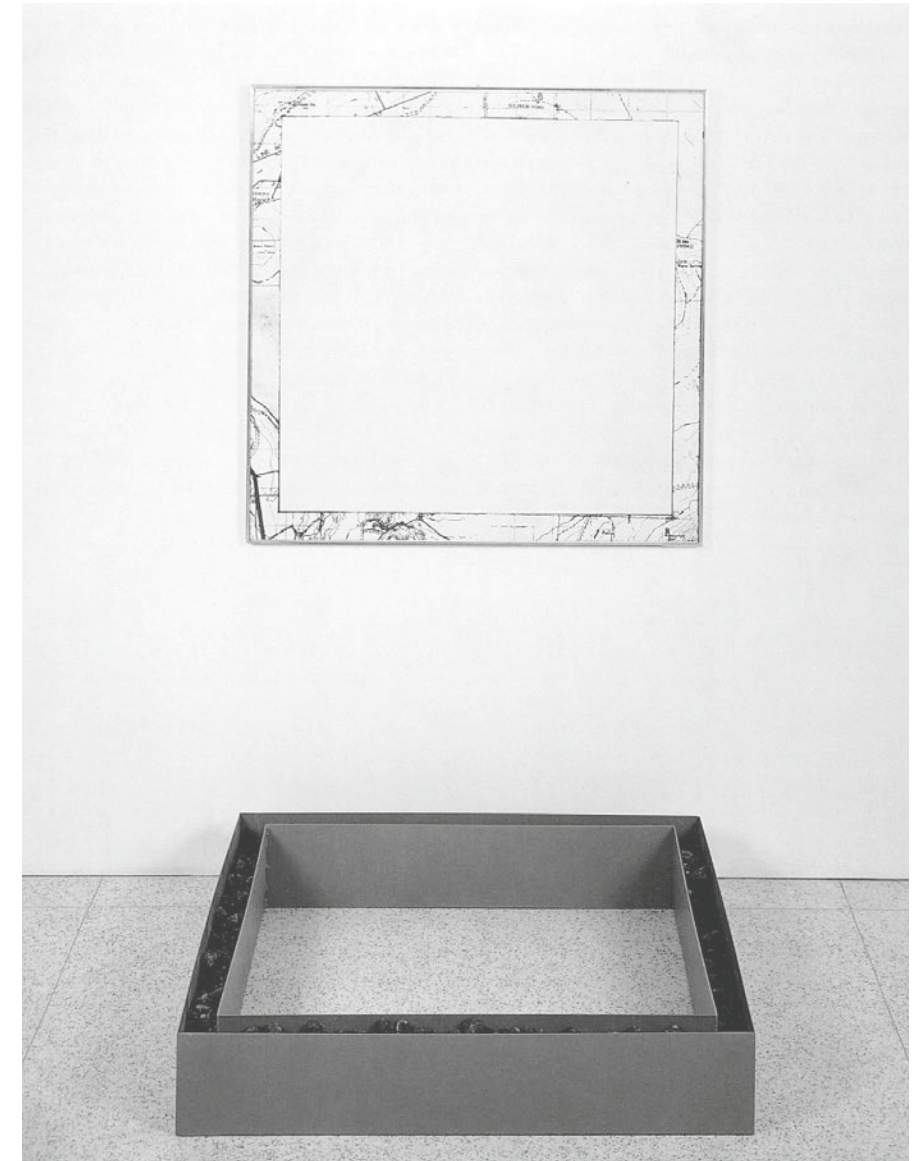


Abb. 4 Ausstellungsdisplay von Robert Smithson

In einem 1967 erschienenen Essay in der Zeitschrift *Artforum* beschreibt Smithson einen Ausflug in die Vorstadt Passaic, New Jersey. Der hierbei entstandene Text ist bemerkenswert: eine Erzählung des Realen, bestimmter Strassen und Bauwerke der kleinen Vorstadt, welche jedoch immer wieder ins Fiktive kippt. Den Leser:innen wird keine klare Grenze zwischen den beiden Welten vorgegeben, sodass ein unerwartetes Leseerlebnis entsteht. Die Fotos, welche er bei diesem Ausflug macht, sind nicht nur beigelegt und verbildlichen das wirklich Beschriebene, sondern werden Teil des Textes und der Fiktion selbst.

*„Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of “stills” through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on a huge photograph that was made of wood and steel.“\**

Smithson, 1967

Das Thema der Realität und Fiktion ist innerhalb dieser Arbeit zentral. In den Beschreibungen Smithsons vermischt sich das Reale mit dem Fiktiven, bis zu dem Punkt wo die Vorstadt Passaic, New Jersey, nur eine übergroße Landkarte wird und die Erde selbst ein dünnes Blatt Papier, welches unter dem Gewicht der schreibenden Person zu reißen droht. Hiermit wird unterstrichen wie dünn die Grenze zwischen Objektivem und Subjektivem, zwischen ausführlicher Untersuchung und Intuition ist. Wie einige wahrgenommene Sinneseindrücke das Potential mit sich tragen, von unserer Einbildungskraft in neue Narrative verwoben zu werden. Das Beschreiben von Räumen versetzt die Verfasser:innen in die Lage, die für sie fruchtbaren Eindrücke aus der Schar der Wahrnehmungen zu filtern. Ein Entwurf, welcher etwas Erdachtes in einen existierenden Kontext platziert, arbei-

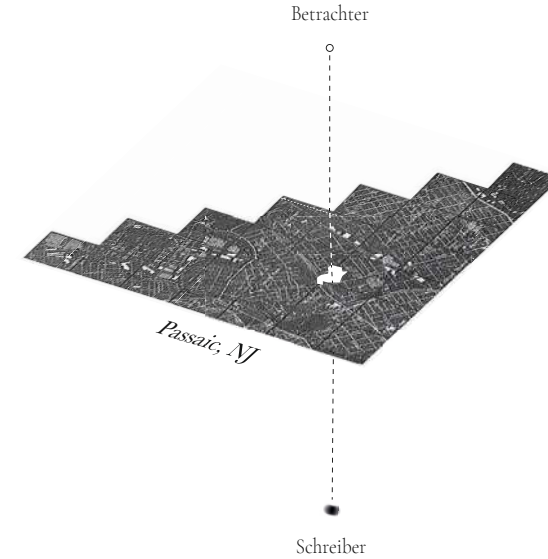


Abb. 5 Die Schreibenden fallen durch die Karte

tet in ähnlicher Manier: *„one can say design and description are cut out of the same fabric, that projection is implicated in description(...)“\** Das Schreiben erhält bei Smithson und in dieser Arbeit die zentrale Rolle der Vermittlung zwischen dem Fiktiven und Realen, oder besser gesagt, es werden die Potentiale dieses Aktes als Medium zwischen Subjekt, Objekt und Projekt betrachtet.

Leatherbarrow, 2017

Anders als bei einer Erklärung, also dem Versuch, den Hintergrund eines wahrgenommenen Ereignisses durch die sprachliche Ausführung seiner logischen und ursächlichen Zusammenhänge zurückzuführen, bildet eine Beschreibung dieser Art eine geschriebene Kartographie, einen Raum, der das Springen zwischen Metaphorischem und Wörtlichem nicht nur erlaubt, sondern aktiv dazu verleitet. Dieser Raum *„allows readers to transcend the conventional orders and meanings of reality by positing the fantastic and imaginative impossibilities evoked by figurative speech as facts“\**.

O'Dea, 2020

Daraus entsteht eine partielle Entfremdung von der physisch-realen Weltanschauung, welche erst recht ermöglicht einen Blick aus einem anderen Winkel auf den Ort zu werfen. Die Schreibenden stehen nun außerhalb, können durch die Landkarte fallen, das Reale von unten betrachten, es zerlegen und neu vermischen. Was Smithson in Frage stellt, ist das Existieren des Ortes ausschließlich in der physischen Welt, ihm zufolge gibt es immer zwei Orte, das Reale und das in uns entstehende Bild davon. Diese Voraussetzung offenbart ein viel differenzierteres Verständniss welches über ein Ort zur Verfügung steht, etwas was nicht durch Methoden der Erhebung erfassbar ist, sondern viel mehr vor dem inneren Auge der Interessierten entsteht und mindestens genauso relevant ist. Die Fiktion wird zu einem Skalpell und zu einer Lupe zugleich, die Erzählung zum Faden, der die neu erlangten Gesichtspunkte zu einem sinnhaften Ganzen zusammennäht. Die neuen Bilder eines Ortes die dadurch entstehen sind nicht zwingend visuell begriffen, sie kommen schriftlich in Form von Parabeln, Analogien und Vergleichen vor. In den englischen und italienischen Übersetzungen des Begriffes rhetorisches Mittel kommt dies stärker zum Vorschein: hier heißt es nämlich *figurative speech* oder *figura retorica*, wörtlich übersetzt also *bildliche Sprache*. Smithsons Beschreibungen und die bei seiner Exkursion entstandenen Fotos sind das eigentliche Kunstwerk, nicht eine Plastik oder ein Bild, nicht das Foto an sich als Objekt, sondern ein Artikel auf einer Zeitschrift und die dabei Entstandenen Schnapschüsse sind dazu erhoben worden.

Das Schreiben erlaubt darüber hinaus noch etwas, was das Begutachten eines Ortes aus einem anderen Blickwinkel zulässt: einen Erzähler oder Erzählerin. Beschreibt man einen Platz, so kann man es aus einer außenstehenden Position machen, bedient sich also *auktorialer Erzähler:innen* oder *neutraler Erzähler:innen*. Was aber durchaus möglich ist, ist die Wahl eines anderen Blickpunk-

tes, *personale-* oder *ich- Erzähler:innen*, die sich deutlich subjektiver mit einem Ort beschäftigen und dementsprechend andere Blickwinkel überhaupt aufkommen lassen. Das sprichwörtliche „sich in andere Schuhe versetzen“ ist dadurch auch möglich. Eine Distanzierung von sich selbst, die das Schreiben zulässt. So fragt man sich plötzlich wie ein bestimmter Platz oder eine bestimmte Stimmung auf einen anderen Menschen wirkt. Entfremdung wird zugelassen und verleitet dazu Eigenschaften eines Ortes anders wahrzunehmen und zu vermitteln. Beispielhaft dafür ist Michel Butors *Description of San Marco*\*. In diesem Text vermischen sich drei Register, jedes gekennzeichnet durch eine eigene Typographie. Historische Informationen, subjektive Beschreibungen des Platzes und die kursiv gedruckten Gespräche der vielen Reisenden, die sich in der venezianischen Sonne am Platz aufhalten, finden alle auf Butors Seiten ihren Platz. Was in den ersten Leseminuten wie ein wirres Konglomerat an Eindrücken wirkt, verwandelt sich bald, bekommt einen Rhythmus, man taucht in den Markusplatz ein. Der Text schafft es durch die vielen Blickpunkte ein verschwommenes, jedoch äußerst lebendiges Bild dieses Platzes widerzugeben. Diese Art des Schreibens über einen Raum zeigt wie viel Potential der Text besitzt. Die im Rahmen dieser Arbeit von Mitmenschen verfassten Texte spielen auch mit dem Blickpunkt, aus dem der Raum erzählt wird. So wird die Brera Akademie in Mailand, ein Gebäudekomplex aus dem 17. Jahrhundert, aus mit Augen eines kleinen Jungen beschrieben, welcher mit seiner Großmutter den Hof der Kunstschule erkundet. Sich in die kleine Hauptfigur hineinzusetzen hat den Blickpunkt wortwörtlich „gesenkt“. Details wie der Handlauf der Prunktreppe sind nun auf Augenhöhe und werden dementsprechend zentral thematisiert. Eine solche Verschiebung erlaubt es den barocken Hof mit einer gewissen kindlichen Frische zu beschreiben, der widergebene Raum erhält dadurch an-

*Butor, 1963*



nähernd phantastische Züge, welche die außergewöhnliche Atmosphäre, die dort herrscht erstaunlich gut treffen. „*Ein steinerner Mann scheint ihm den Weg zu weisen, als er den Aufstieg auf der linken Seite in Angriff nimmt, indem er seine Hände über das Gelände gleiten lässt und mit den Fingern die von geschickten Handwerkern hinterlassenen Rillen nachzeichnet.*“<sup>68</sup>

Die Beschreibung von Räumen in denen wir uns befinden, gegenwärtigen Räumen, nimmt das Objektive wahr. Was jedoch in diesen Texten enthalten ist, ist der subjektive Fokuspunkt. In einer Überlegung, die den gegenwärtigen Raum als Vertretung der objektiven Sphäre sieht ist es demzufolge wichtig anzufügen, dass es bei der Beschreibung darum geht, das subjektive Moment in einer Betrachtung der Gegebenheiten zu entdecken. Der immanente Charakter der Sprache und Schrift, das Immaterielle und Abstrahierende, begünstigen diese Suche in einer materiellen, stofflichen Umwelt.

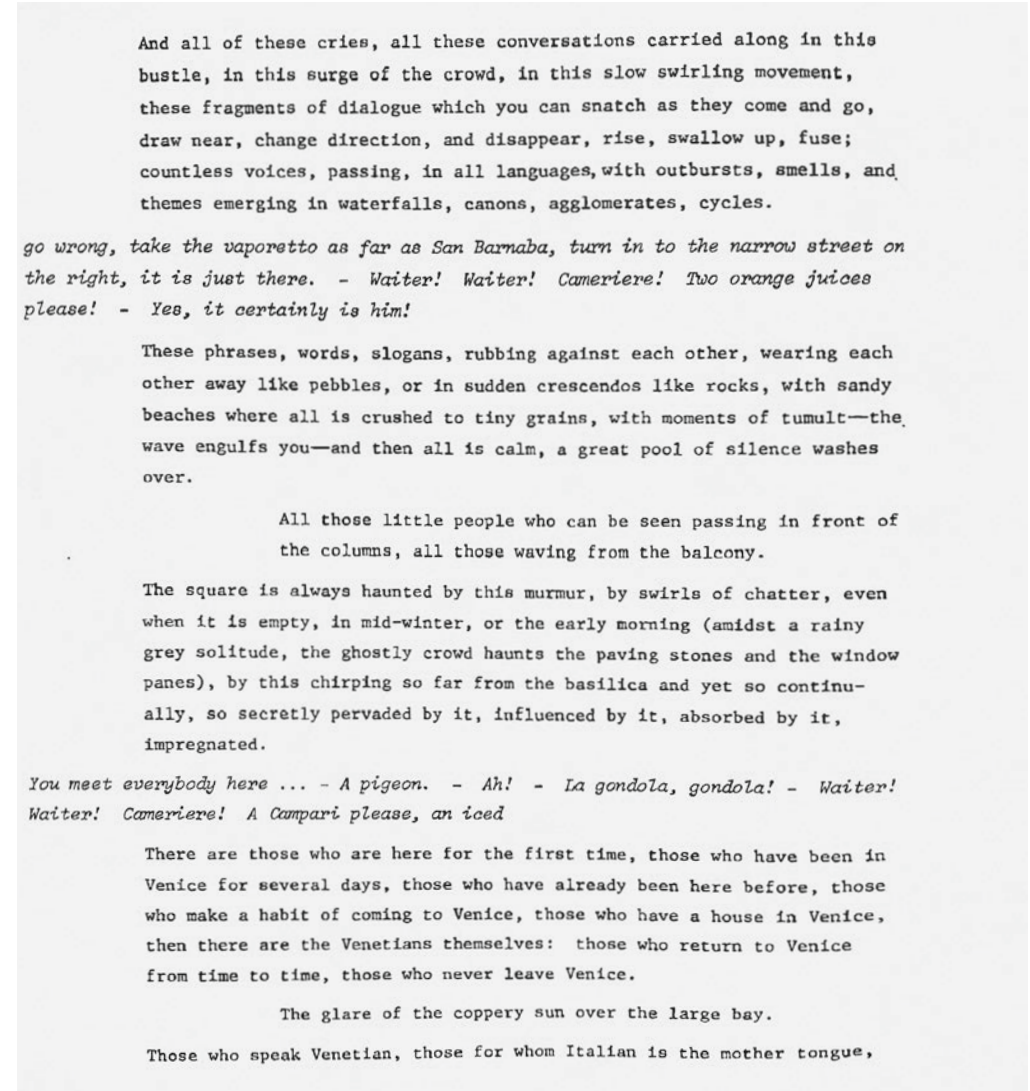


Abb. 6 Auszug aus Butors Beschreibung vom Markusplatz



# *Der gegenwärtige Raum*

Die Entscheidung, sich an die Klippe zu begeben, fällt nicht von jetzt auf gleich. Eingebettet zwischen den Tunnels einer Meerpromenade, ist der Eingang nicht sofort ersichtlich. Sie ist da, aber sie heißt nur diejenigen willkommen, die sie suchen. Die groben Steinstufen fallen steil ab und gehen dann in die vom Wasser geglätteten größeren Felsen über. Das Salz, das vom Meer ausgeatmet wird, findet seine sichtbare Form in den Adern der Felsbrocken. Die Klippe schlängelt sich unter einem Gehweg hindurch. Sie ist exponiert, aber nicht zu sehr. Nur wer will, kann hinausschauen und sie sehen. Vom Meer aus gesehen, hat man das Gefühl, dass die Zeit hier keine Rolle spielt. Es ist das Rauschen des Wassers, das seine Form prägt, als wäre es der Atem des Ortes selbst. Weiche Bögen gliedern die Steilwand an der große Felsbrocken liegen, die abschüssig ins Wasser fallen. Die Bucht wird ständig von der Sonne geküsst, was dem Ort ein lebendiges Gefühl verleiht. Der dunkle Stein absorbiert die Wärme und macht den Ort mild und entspannend. Sobald die Sonne hinter einer Felswand neben der steilen Treppe untergeht, färbt sich das Meer in den Farben des Sonnenuntergangs. Das sanftere Licht macht die scharfen Züge weicher und gibt der Klippe ein zweites Gesicht, während der Tag sich zurückzieht.

*Emanuele G.*



Abb. 7 *Ligurien, Italien*

Ein Tag, der auf besondere Weise begann, auf eine andere Weise. Fast eine Pilgerfahrt zu dieser Kirche im historischen Zentrum von Genua, in der Maddalena. Die Chiesa S. Maria delle Vigne scheint das Viertel widerzuspiegeln, in dem sie sich befindet. Von außen weiß und sauber, sieht sie fast so aus, als würde es sich nicht lohnen, sie zu betreten. Nach den beiden dünnen Holztüren ist der erste Blick ins Innere jedoch wie ein Schlag ins Gesicht. Vor dem Betrachter liegt eine enorme Opulenz. Voller Details und Dekorationen, die einen fast ertrinken lassen. Die goldene Ornamentik wird durch ein intensives gelbes Licht, das durch die gelb verglasten Fenster einfällt, hervorgehoben. Entlang der Kirchenschiffe befinden sich Gemälde, Kruzifixe und Statuen. Der Altar, majestätisch, auch in Gold. Die etwas kitschigen Kandelaber mit großen baumelnden Kristallen wurden wahrscheinlich gewählt, um dem Barock gerecht zu werden. Diese opulente Perfektion hat jedoch Risse. Es ist nichts so perfekt und intakt, wie es auf den ersten Blick scheint. Die Stuckarbeiten weisen Fehlstellen auf, die Fresken haben große Sprünge. In dieser Kirche gibt es keine kühle, friedliche Stille. Geräusche von Arbeit, von Menschen, die sich unterhalten, Menschen, die diese Kirche als Treffpunkt nutzen füllen den Raum. Deshalb scheint die Kirche dieser Stadt und diesem Viertel zu gehören und sie widerzuspiegeln. Ein prächtiges, opulentes Genua mit schönen Monumenten und breiten Prunkstraßen neben schmutzigen Gassen, die Caruggi, mit ruiniertem Pflaster und Prostituierten am Rand auch dieser, die zur Kirche führt. Dieser Widerspruch findet sich auch in ihrem Inneren wieder. Sie bleibt der wahren Seele der Stadt treu, ist wahrhaftig.

*Ludovica B.*

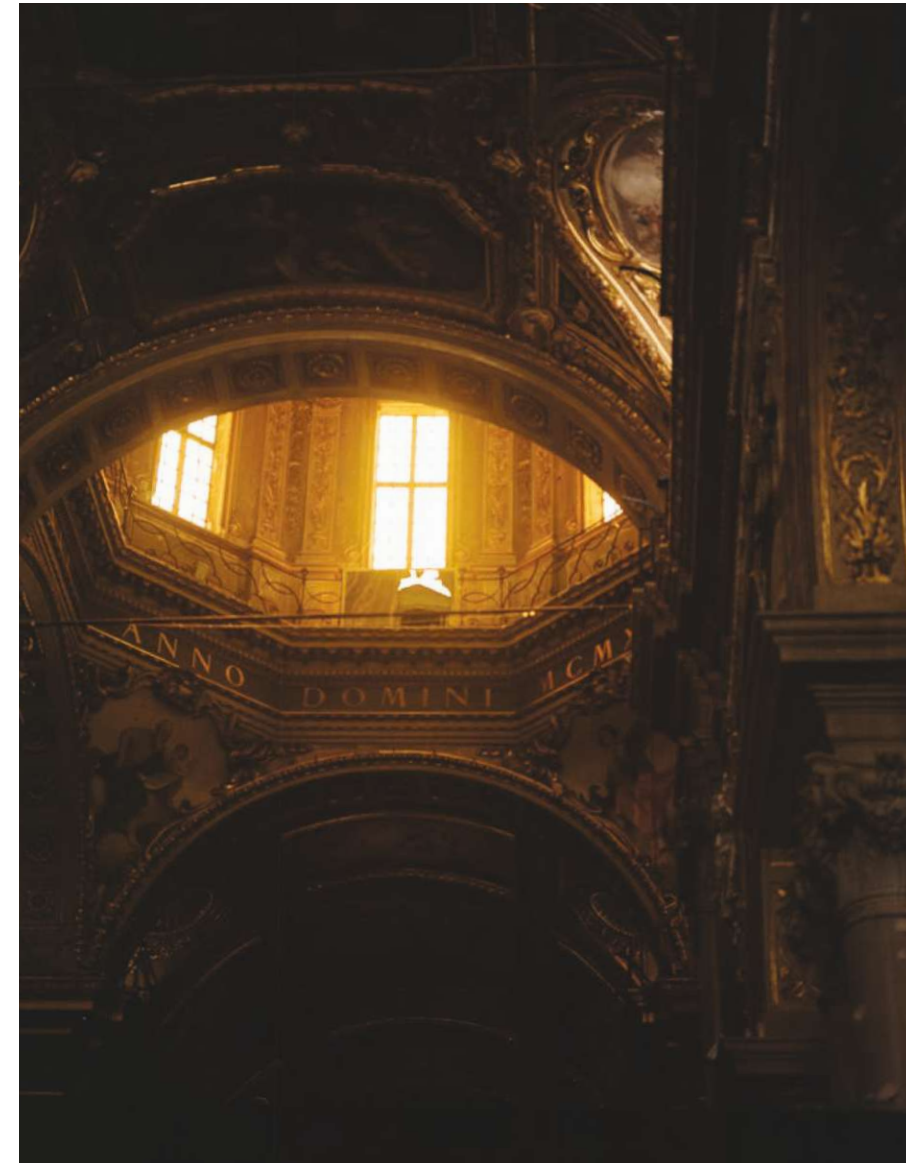


Abb. 8 S. Maria delle Vigne, Genua, Italien

Mit Blick auf den Innenhof zeigt ein kleiner Junge auf die Statuen, die diesen Ort umgeben. Geduldig erzählt die alte Dame an seiner Seite ihre Geschichten, eine nach der anderen. Wer weiß, welche Abenteuer die geschnitzten Figuren erleben, denkt das Kind, das von den Erzählungen, die es hört, zunehmend fasziniert ist. Er schnuppert an der Luft, als ob er etwas sucht, und fühlt sich langsam in eine vergangene Zeit versetzt. Der Staub von der Säulenhalle des Innenhofs trägt Jahrhunderte der Geschichte mit sich, von Menschen, die Jahrzehnte in diesen Mauern verbrachten und sich dem einzig Wahren widmeten, das man hier einatmen kann: der Kunst. Das Dach, das in der Mitte des Hofes nicht vorhanden ist, lässt, wie vom Architekten gewollt, ein sanftes Licht auf die alten Mauern an der Westseite fallen. Die beiden breiten Treppen des Eingangs teilen sich inzwischen und laden den Jungen ein, seinen eigenen Weg zu wählen. Ein steinerner Mann scheint ihm den Weg zu weisen, als er den Aufstieg auf der linken Seite in Angriff nimmt, indem er seine Hände über das Geländer gleiten lässt und mit den Fingern die von geschickten Handwerkern hinterlassenen Rillen nachzeichnet. Als er in die Mitte des Hofes noch einmal über die Brüstung blickt, hört er einen Ruf, seine Großmutter, die die einzige schwarze Steinfigur im Inneren bewundert hat. Mit einem Seufzer folgt er den Spuren der Touristen und erreicht nur widerwillig den Ausgang dieses faszinierenden Ortes. Ein letztes Mal schaut er sich das Innere des Hofes an. Er könnte schwören, dass er sich von den Statuen beobachtet, ja fast beschworen fühlte. Ein Aufwiedersehen, kein Abschied von den Männern aus Stein. Als das Licht schwindet, verwandelt sich das helle Weiß des Gebäudes in ein zaghaftes Beige und begleitet die Besucher nach draußen, wie ein Vorhang, der sich langsam aber sicher schließen muss, um sich mit dem Anbruch eines neuen Tages wieder zu öffnen.

*Nicoló M.*

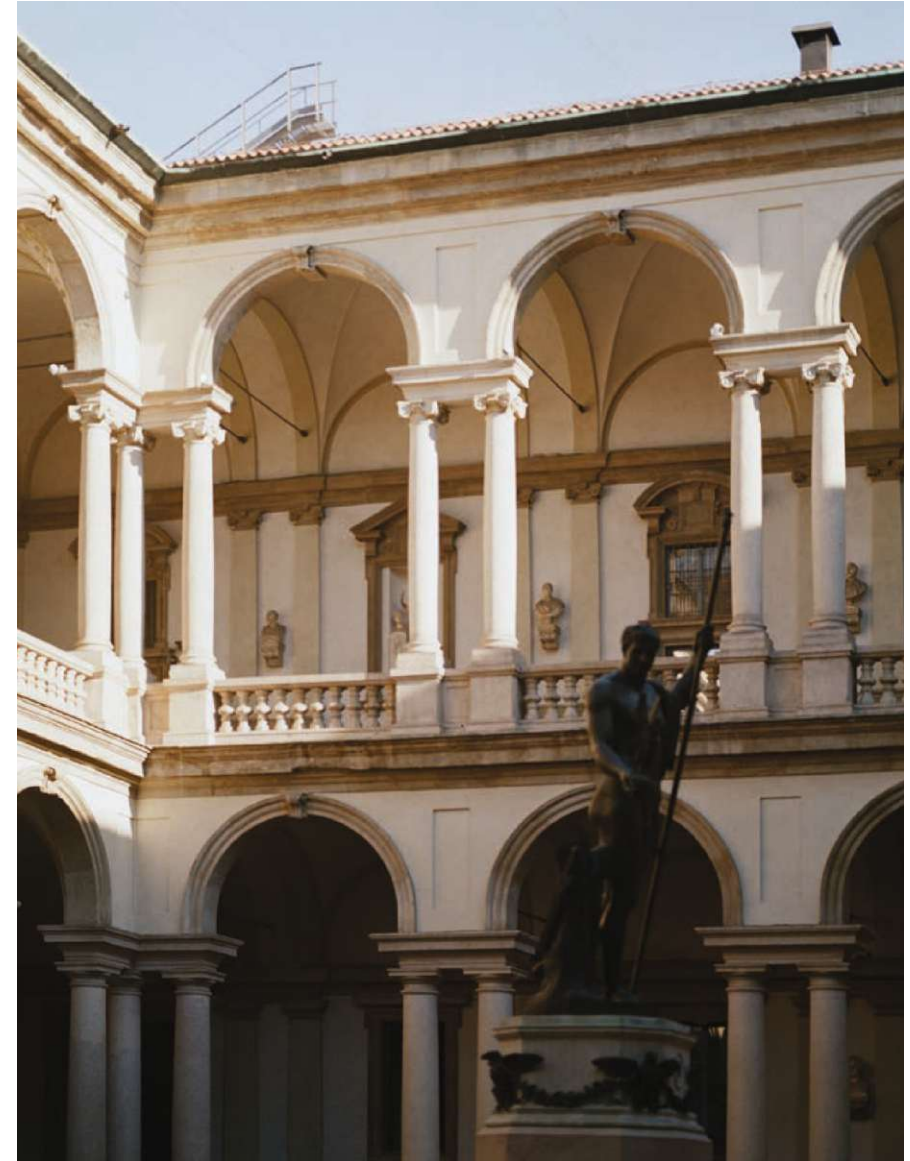


Abb. 9 *Accademia di Brera, Mailand, Italien*

Raum, der nicht unmittelbar für den Menschen gedacht ist, sondern in erster Linie für seine Habsachen. Der Typus: Halle. Gerümpel, Staub, Maschinen und Geräte drängen sich nebeneinander, zwischen Stößen aus Holz und Haufen aus Steinen. Alles scheint abgelagert, aber dennoch auf seine Verwendung zu warten. Zu beiden Seiten der Halle verweilen die Dinge, abwartend und auf ihren Einsatz bereithaltend. Einigen sieht man die verweilte und abgewartete Zeit an. Die Staubschicht verrät es. Ab und zu zieht ein leichter Windstoß durch die freigebliebene Gasse in der Mitte, wirbelt den Staub etwas auf. Die Gasse – eine Verbindung von Vorne und Hinten. Das Vorne – der private Hof über dem das Gebäude durch ein weites, zweiflügeliges Drehtor betreten wird, eröffnet zunächst ein spärlich beleuchtetes Bild des Innenraumes. Erst mit dem Öffnen des Schiebetores, dem hinteren Ende, dringt durchgängiges Tageslicht in den Innenraum. Stille liegt in der Luft, genauso wie der Geruch nach trockenem Schnittholz. Wie ein Bilderahmen fasst die Schiebetoröffnung die dahinterliegende Felder-Landschaft, welche sich bis in den Horizont zu verlaufen scheint. Zwischen Tor und Feld, der öffentliche Hintausweg. Vorbeikommende Menschen blicken interessiert in das Innere der Halle, bemustern die Geräte, das Gerümpel und einen selbst. Es wird begrüßt. Man erkundigt sich nach dem Vorhaben, den Grund für das Öffnen des Schiebetores. Aneinander kennt man sich doch. Währenddessen drängt das Nachmittagslicht durch die Bilderrahmenöffnung ins Innere. Die harten Sonnenstrahlen der Nachmittagssonne, springen auf das Gerümpel über und lassen eine Landschaft aus Licht und Schatten erzeugen. Das Licht, nur leicht gedämpft durch zwei kleine diffuse Paneele in der Dachebene. Erst jetzt lässt sich die zusammengebaute Dachkonstruktion erkennen, die den Dachraum in regelmäßige, parallel abfolgende Zwischenräume zerteilt. Wieder am Boden, wie bei einer Sonnenuhr dreht sich der Schatten im inneren der Halle als Halbkreisbogen herum, ehe die letzten Gegenstände im blutroten Abendlicht verschwinden. Die Abendluft zieht herbei. Feucht und erdig, zieht die Luft über die Felder in das Innere. Die letzten Menschen haschen noch am Schiebetor vorbei. Etwas hastig, von der Dunkelheit flüchtend. Innerhalb der Halle werden die letzten Gegenstände wieder sorgsam an ihren Platz gestellt. Schnell, bevor einem die Dunkelheit die Orientierung nimmt. Zuerst das hintere Tor schließen, verriegeln. Aus dem vorderen Tor dringt das schon schwache, bläuliche Restlicht nach innen. Raschen Schrittes eilt man dem letzten Licht zur Orientierung nach. Wieder im inneren, dem privaten Innenhof angelangt, dreht man sich ein letztes mal herum und schließt nun auch das vordere Drehtor. Ein metallisches Klacken bestätigt die erfolgreiche Verriegelung. Das Gerümpel, nun in völlige Dunkelheit gehüllt, wartet geduldig auf den nächsten Besuch der Sonnenstrahlen.

Alexander B.



Abb. 10 Raiding, Burgenland, Österreich

Bereits beim Eintritt ins Vestibül erhascht man eine Sicht durch die Öffnung in der Decke. Der Blick hinauf fordert eine gewisse Bescheidenheit gegenüber Intentionen vergangener Tage. Erreicht man nach dem Aufstieg nun die zuvor erspähte Kuppelhalle so lässt diese Erwartung des Raumes an seine Betrachter:innen keineswegs nach.

Die Taktung der eben erst durchschrittenen unteren Ebene setzt sich, wie durch die Öffnung gezogen, hier fort. Eine rhythmische Chorografie von hierarchischen Elementen schraubt sich die Rotunde hinauf bis zum Zenit. Ein System von symmetrischen Segmenten in achteckiger Anordnung trägt und strukturiert das Gesamtbild. Die Decke der Kuppel ist mit aufwändigen Fresken geschmückt, die die Kunstgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart darstellen. In den Nischen der Rundbögen stehen Skulpturen vis-a-vis, welche von verschiedenen Epochen dieser Historie berichten. Immer im Blick der Bildnisse von alten Meistern – zu deren Riege des alten weißen Mannes sich das Haus selbst zählt.

Ein gedämpfter Fluss aus natürlichem Licht fällt in den Saal hinein und betont nur die Imposanz des Raumes und dessen demonstrative Distanz zum Äußeren der Stadt. Die elegant schwarz-weiße Farblichkeit nimmt sich im Kontext zurück. Dennoch beherrscht Stuccolostro die Materialität der Wände. Mehr Schein als Sein, fabriziert ein Erleben des Raumes mit der gewünschten Wertigkeit.

Das Rot der Möblierung schmiegt sich da um das historische Gerüst des Raumes, wie ein samtenes Gewand. Bewusst akzentuiert fasst es den Bestand und lässt die Besucher:innen behutsam in einer doch redundanten Formsprache einkehren, unterbricht diese jedoch nicht.

Ein weiterer Blick hinauf zeigt den Gang über die Empore in den oberen Stockwerken, welcher einen Rundgang und Blick über die gesamte Szenerie bis hinunter zum Eingang ermöglicht. Man ist für einen kurzen Moment Teil der räumlichen Inszenierung. Die Rollen wurden umgekehrt.

Marcel S.

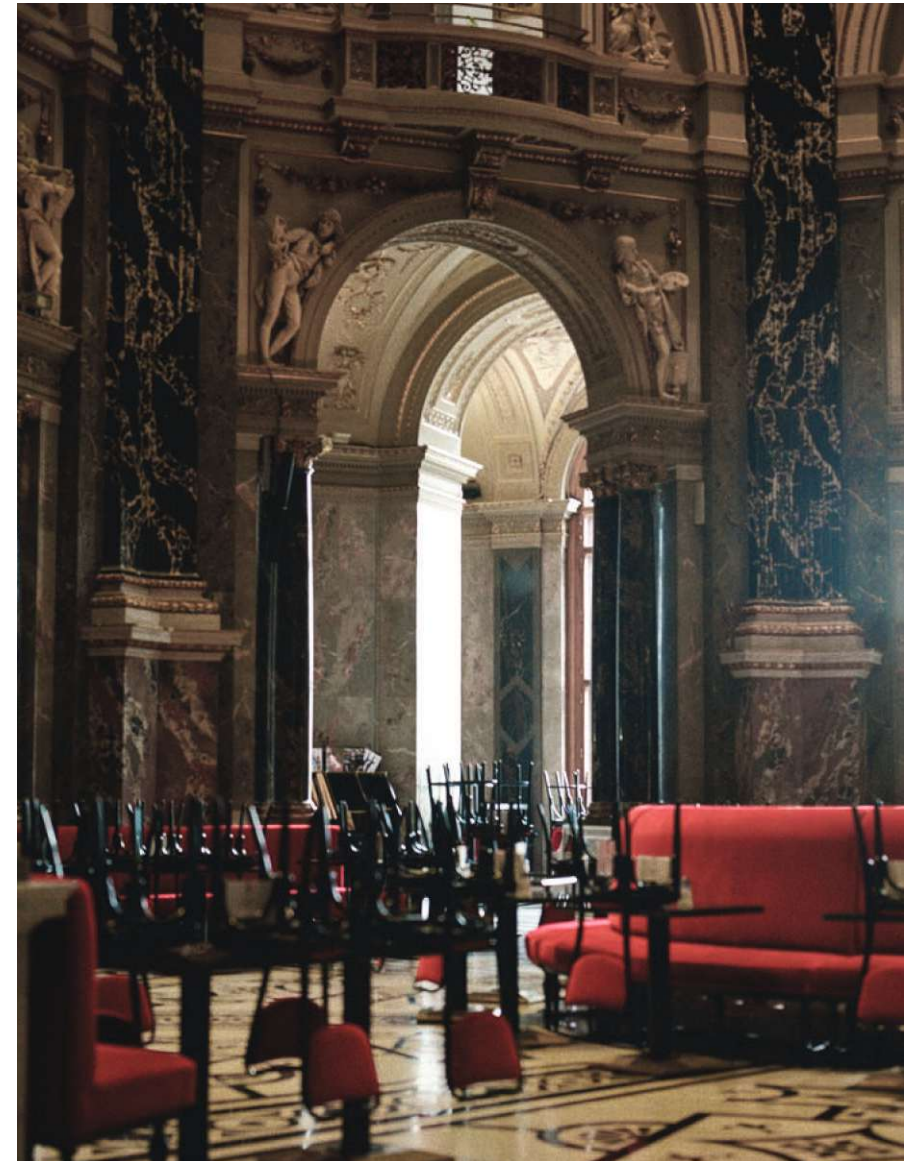


Abb. 11 Kunsthistorisches Museum, Wien, Österreich

## Raum im Raum

Der Zeitpunkt der Wanderung war seit einigen Tagen fixiert, ob das Wetter mitmacht oder nicht. Es tut es nicht. Warme Oktobernächte gehen in nebelige Tage über. Der Herbst kommt über die Berge von Südtirol.

Auf etwa zweitasendzweihundert Meter liegt eine Schutzhütte leicht oberhalb des Bergsees, direkt unter dem Gipfel des König Anger. Das ersehnte Bild von den Dolomiten im grauen Dunst verborgen. Als ich um die Hütte marschiere entdecke ich das Seilbahnhäuschen - sofort erinnere ich mich wie ich als Kind mitfahren durfte. Eigentlich strengstens untersagt, hat es mir der damalige Hüttenwirt und Freund meiner Eltern erlaubt. Die Badewannen große Schachtel bringt bis heute Lebensmittel von einigen hundert Höhenmeter tiefer gelegenen Bereich hinauf zum Seilbahnhaus. Dieses hat ein blechernes Dach und eigentlich keine Wände. Ist die wackelige Schachtel angekommen ist der Raum komplett, er macht nun Sinn. Er hat keine Wände weil er sie nicht braucht, er hat ein Dach das braucht er. Wartend auf die nächste Ladung ist der Raum talwärts gerichtet, im Sommer gleich wie unter Schnee.

Zweckgebaut von Menschenshand, unpretentiös und gelassen.

Markus T.



Abb. 12 Brixen, Südtirol, Italien



## Der Raum der Erinnerungen

*Mit dieser aus der Erinnerungen zurückkehrenden Woge saugt sich die Stadt voll wie ein Schwamm und breitet sich aus. Eine Beschreibung Zairas, wie es heute ist, müßte Zairas gesamte Vergangenheit enthalten. Aber die Stadt sagt nicht ihre Vergangenheit, sie enthält sie wie die Linien einer Hand, geschrieben in die Straßenränder, die Fenstergitter, die Brüstungen der Treppengeländer, die Blitzableiter, die Fahnenmasten, jedes Segment seinerseits schraffiert von Kratzern, Sägs Spuren, Einkerbungen, Einschlägen.*

*Calvino, 1972, S.7*



Abb. 13 *Po Ebene, Mailand, Italien*

## LATENTE WERKZEUGE UND DIE ZEIT

Sobald Räume in unsere Erinnerungen gelangen nehmen sie eine andere Gestalt an. Sie dringen in unsere Psyche ein und werden bereichert durch unser inneres Leben, man stelle sich einen Tropfen Tinte vor, der in ein Behälter gefüllt mit Wasser fällt, seine kohäsive Form verliert und sich in fleckenhafter Gestalt ausbreitet. Es entstehen Räume in uns, Räume die wie Schubladen Erinnerungen beherbergen, die nur darauf warten geöffnet zu werden. Diese Räume der Erinnerung lassen sich jedoch nicht nur auf unsere Innerlichkeit limitieren, sie besitzen sehr wohl eine Stofflichkeit, welche genau so auf unseren Körper Auswirkungen austrägt und Abdrücke schafft.

*„Wohlgemerkt, dem Haus ist es zu danken, daß eine große Zahl unserer Erinnerungen untergebracht sind, und wenn das Haus etwas kompliziertere Gestalt annimmt, wenn es Keller und Speicher, Winkel und Flure hat, dann bekommen unsere Erinnerungen mehr und mehr charakteristische Zufluchtsorte.“\**

Der Erinnerungsraum erhält eine räumliche und zeitliche Distanz bezüglich seines physischen Gegenstückes, die sinnlichen Eindrücke, welche in diesem auf uns getroffen sind, werden synthetisiert. Wahrnehmung springt ins Gedächtnis über. Dieser Sprung ist deshalb relevant, weil er enormes Abstraktionspotential beinhaltet. Wenn wir uns an Räume erinnern, haben wir nicht das Wirkliche vor uns, es handelt sich hierbei um eine von uns tradierte Vision des Wahren und zwar eine auf die für uns unterbewusst relevanten Aspekte gesinterte. Diese Vision des Wahren ist es aber, die in uns die Wirklichkeit hervorkommen lässt, die Verfärbung, welche dem Tintenfleck zu verdanken ist, stellt in uns die subjektive Wirklichkeit dar.

Die Mnemonik, die Kunst der Erschaffung von Merkhilfen, bedient sich schon seit der Antike der engen Verknüpfung zwischen Raum und Erinnerung. Räume, die in uns eingeschrieben sind, denen wir uns ohne deutlichem Aufwand wenden können und dessen Einzelheiten vor unserem inneren Auge sichtbar sind werden hier benutzt, um einen zu merkenden Inhalt an ihnen zu verknüpfen. Dabei können auch Lehrinhalte, mit einer bestimmten Reihenfolge leicht gemerkt werden, in dem man sie mit einer bekannten Reihenfolge an Objekten in einem Raum bindet. Beim mentalen Begehen dieses Raumes kann die denkende Person folglich die Inhalte korrekt herbeirufen. Führt man diese Technik weiter merkt man wie der Raum nicht einmal real sein muss. Fiktive Gedächtnispaläste aus Erinnerungsfragmenten können erschaffen werden, welche umfassendes Wissen eines Menschen beherbergen, der sich frei darin bewegen kann. Diese Technik hebt nicht nur die Verknüpfung von Mensch, Raum und Erinnerung hervor, sondern auch seine Fähigkeit erinnerte Räume zu Neuen zu kombinieren. Es kann dadurch eine persönliche Bibliothek entworfen werden, die das Wissen eines Individuums beherbergt. Latente Werkzeuge in Form von Raumfragmenten bilden diese aus.

Die Ort- bzw. Raumtheorie, welche als Voraussetzung dieser Arbeit formuliert wurde wird nun wieder herangezogen und es wird betrachtet, wie Erinnerungen in dieser Definition ihren Platz finden. Wie wir bereits wissen entsteht Raum, sobald die Objekte, die einen Ort ausmachen, durch Vektoren der Bewegung und der Zeit berührt werden. Ab dem Punkt also, an dem die Erfahrung mit ins Spiel kommt, Erfahrung die zwischen dem eigenen Körper und dem Ort stattfindet, aber auch zwischen mehreren Körpern an einem Ort. Erinnern wir uns an etwas, ist es in unserer Natur immer ein Erlebnis damit zu verbinden, ein Gefühl, eine Empfindung.

Das bloße Erinnern an eine Tatsache ohne uns selbst und unseren Körper dazu zu implizieren ist nicht möglich, denn wie bereits angeführt tragen wir Erinnerungen nicht nur in uns, sondern als physische Spuren auch auf unseren Körpern, es entstehen verkörperte Erinnerungen. Führt man diesen Gedanken weiter, lässt sich sagen, dass Erinnerungen immer Körper- und Raumgebunden sind. Unser Gedächtnis stückelt Momente unserer Vergangenheit aus räumlichen Fragmenten zusammen und bildet daraus Netzwerke, eine stetig expandierende Sammlung aus Räumen, welche untereinander verbunden sind. Das Zimmer aus unserer Kindheit führt durch eine Tür in den Klassenraum, den wir täglich besuchten, durch das wir in den Park gelangen, an dem wir die warmen Sommertage verbrachten. Diese Überlegung lässt sich nun umkehren: sind Erinnerungen immer Raumgebunden, dann kann man nicht von Raum reden, wenn diese nicht vorhanden sind. Vergleichen kann man unser Speichervermögen von Raum mit einer nebligen Landschaft. Nur einige der Eindrücke ragen aus dem Hauch empor, sind glasklar vor unserem inneren Auge sichtbar und definieren diesen Raum der Erinnerung. Aldo Rossis Beschreibung zur Entwurfsidee für den Friedhof in Mantua ist zutreffend: „Doch bereits im Entwurf gehörte dieser Verputz zum Nebel der Poebene, zu den leeren Häusern am Po, die nach den großen Überschwemmungen seit Jahren verlassen sind.“<sup>4</sup> An dieser Stelle knüpfe ich an die vorher genannte Vision des Wahren an, die jeder von uns ausbildet. Die Figur des Nebels ist hier nicht negativ konnotiert als etwas Verschleiendes, der Hauch lässt die reine, ideale Form deutlicher herausstechen. Es ist etwas Verkittendes, ebenso stofflich und körnig wie die Tinte im Glas, was die begrenzte und persönliche Vision des Wahren mit der unermesslichen Wahrheit koexistieren lässt, indem es Unschärfe und Schärfe verknüpft, in einer Choreographie der Kontraste.

Rossi, 1981, S.34

Eine sehr zutreffende Darstellung dieser These wird in dem Film *Paris, Texas* von Wim Wenders (1984)<sup>5</sup> gezeigt. Dieser beginnt mit einem Flug über den Mojave Desert in dem wir bald der kuriosen Hauptfigur, Travis Henderson, begegnen. Er wandert ziellos, von einer Amnesie betroffen, durch die Wüste. Diese ist nach unserer Definition klarerweise ein Ort. Felsen, Büsche, Gleise sind auf ihr angeordnet, durch Travis Gedächtnisverlust wird jedoch verbildlicht, dass diese keinen Raum bilden. Erst nachdem sein Bruder es schafft ihn zu finden und ihn aus dieser Landschaft körperlich abholt fängt Travis an zu erinnern. Die Reise der zwei Brüder führt durch die Weite der amerikanischen Landschaft bis in die Stadt (Los Angeles und Huston), wo Travis neben seinen Erinnerungen auch seinen Sohn wiederfindet. Was Wenders hier meisterhaft darstellt ist die enge Verbindung, in die der Raum

Wenders, 1984



Abb. 14 *Trevor in der Wüste*

mit der Entstehung von Erinnerungen steht. Die kahle Wüste und die weite Autobahnlandschaft, beides nicht-Orte per Definition\*, stellen die Amnesie der Hauptfigur dar, die Stadt hingegen und mit ihr die Beziehungen zu den verschiedenen Menschen seiner Vergangenheit die Rückgewinnung der verlorenen Erinnerungen. Ein Raum, der von uns er-innert wird, mutiert demzufolge nicht wieder zum Ort, wenn die Erfahrung, die darin passiert ist in der Vergangenheit liegt, er bleibt als solcher in uns erhalten.

Die Rolle, die in dieser Leseart der Architektur zugeteilt wird, ist die einer Leinwand. Sie erschafft Orte, die durch das Leben der Menschen verräumlicht werden, um in ihren Erinnerungen zu gelangen, aus denen wiederum neue Orte und Räume entstehen können. Somit wird sie zum Instrument der Erinnerung. Sie dient als Bühne zur Ausbildung persönlicher und kollektiver Erinnerungen, solcher, die uns als Gesellschaft stets verbunden halten. Die Ausbildung dieser Letzteren ist eine der wichtigen Rollen der Architektur in unserer Gemeinschaft. Die Wahrnehmung unserer Umwelt basiert stark auf den Geschichten, die wir aus der Gesellschaft in der wir aufwachsen mitnehmen. „*Niemand lebt nur in der unmittelbaren Gegenwart, wir verknüpfen Dinge und Ereignisse mit dem Bindemittel der Erinnerung, der privaten und der kollektiven*“\*, und es ist die Aufgabe der Architekt:innen Orte für eine solche gesellschaftliche Praxis zu schaffen, solche die dem Menschen den Eindruck geben, sein Leben in die Vergangenheit ausweiten zu können, um Phänomene der Gegenwart zu erklären, ähnlich wie es Mythen in der Antike gemacht haben. Somit wird die Rolle der Architekturschaffenden maßgeblich relativiert, so vordergründig auch ihr Konzept im Erdenken eines Gebäudes sein mag, es unterliegt immer dem Narrativ den jede einzelne Besucher und Besucherin dem gebauten Objekt zuteilen wird.

Die zwei Bedeutungen des Wortes Geschichte drücken sich in

diesem Gedankengang aus, jede Erzählung, so fiktiv sie auch sein mag, trägt ein Stück Historie mit sich. Demzufolge ist es leicht nachzuvollziehen, wieso hier der Versuch gemacht wird, Architektur, das Schreiben von Geschichten und die Welt der Erinnerungen unter einem gemeinsamen Nenner zu bringen. Jede Geschichte kann als eine Architektur betrachtet werden und jede Architektur als eine Geschichte.

Es ist eben das Wandern in der Zeit was das Schreiben, die Erzählung, ferner ermöglichen. Sie umzukehren und nach hinten zu wandern, diese zu dehnen oder zu komprimieren. Man erhält die Möglichkeit aktiv mit der Zeit zu arbeiten. Plan und Bild können dies nicht. Dazu muss das Bild, wie im eben genannten Beispiel eines Filmes bewegt werden. Die verfassenden Personen können vor und rückblicken, Ereignisse aus der Vergangenheit hervorrufen oder Tatsachen, die in der Zukunft ihrer Erzählungen liegen, andeuten. Es können Augenblicke so beschrieben werden, dass sie sich wie Stunden anfühlen und umgekehrt. Die zeitliche Komponente kann also moduliert werden, um Raum aus verschiedensten Perspektiven zu vermitteln. Was in Darstellungsmethoden nicht, oder nur schwer transportierbar ist, was aber neben dem Raum stetig mitfließt, ist in Texten schilderbar. Es ist eine Abwandlung von der Zeit, in gewissem Maß kommt sie der definition von Zeitlichkeit näher. Innerhalb einer Erzählung werden immer eine Gegenwart, eine Vergangenheit und eine Zukunft transportiert. Es wird eine Ausgangslage vorausgesetzt, eine Welt, in der die Handlung stattfindet und eine Zukunft, welche mit dem Ende des Erzählten beginnt. Innerhalb dieses Rahmens kann sich die schöpfende Person frei bewegen. Es ist vor allem die Verbindung zu einer Vergangenheit, welche uns in diesem Kapitel interessiert. Zeit ist demnach im Verfassen eines Textes ein wichtiges Gestaltungsmittel, eines das in der Architektur ebenso vertreten ist. Architektur erlebt viele Zeiten,

die eigene, die sich in der Verwitterung ihrer Gestalt ausdrückt, eine die sowohl stofflich als auch formal stattfindet, und die der einzelnen Besucher:innen oder Bewohner:innen. Sie ist ein Gefäß für Zeit, kann Augenblicke bis hin zu ganzen Leben beherbergen und verwittert selbst langsamer als diese. Selbst im Falle eines Umbaus wird eine neue Zeit in ein bestehendes Gebäude projiziert. Architektur ist demnach ein Palimpsest für Zeiten und zeigt mehr oder weniger offensichtlich die Überlagerung dieser auf. Dies spielt auch in der Wahrnehmung des Raumes eine beachtliche Rolle: „*Der Mensch beginnt die Untersuchung des Raumes synchron zu seinem eigenen Maß[...]. Allerdings ist er auch dazu fähig, diesen Maßstab in Bezug zur Umgebung auf andere, ihm fremde Dimensionen anzusetzen*“\*, die Zeit in ihrem soeben genannten erkennbaren Ausdruck ist eine davon. Die Erzählzeit der Architektur, die Zeit von der Konzeption bis zum Abbruch und die erzählte Zeit der Leben und Momente welche darin stattfinden unterscheiden sich enorm. Dies ähnelt der Art und Weise wie ein Text agiert, was sie jedoch primär von Sprache und Text unterscheidet, ist ihr materieller Charakter.

Die Möglichkeit im Schreibefluss unsere Vergangenheit zu durchwandern und die in uns gespeicherten Raumfragmente, die latenten Werkzeuge, aufzuspüren ist gegeben. Räume, die uns in eine bestimmte Weise berührt haben, werden erkundet, ein gewisses räumliches Unterbewusstsein somit aufgedeckt. Diese Fragmente in unserem Gedächtnis bilden eine grundlegende, persönliche Sammlung aus der wir als Schaffende schöpfen können, wenn wir Ent-Werfen. „*Der Entwurf verfolgt dieses Netz aus Verbindungen, Erinnerungen, Bildern- wohlwissend, dass er am Ende diese oder jene Lösung wird formulieren müssen.*“\*

Redet man von Erinnerungen ist es schließlich undenkbar den Einfluss zu vernachlässigen, welcher die Digitalisierung in diese Sphäre der Psyche ausübt. Schon mit den Beginn der Photo-

graphie war es möglich Informationen in einer anderen Form als in der textlichen zu speichern, der Aufwand, der jedoch damit verbunden war, galt dennoch als groß und die Menge, die dementsprechend speicherbar war, als überschaubar. Mit der Entwicklung dieser Technologien jedoch, wurde es bald möglich in kompakter Form Photographien schnell und leicht herzustellen. Der Schnappschuss entstand und somit vergrößerte sich die Menge an analog speicherbaren Bildern. Mit der Geburt der digitalen Speichermethoden und der Verbreitung photographischer Werkzeuge an die Massen ist es nun möglich mehrere zehntausende dieser Schnappschüsse und Bilder auf kleinsten Speichermedien immer bereit zu haben. Die Möglichkeit jedes Detail aufnehmen zu können und abrufbar zu machen mag als eine Hilfestellung gedeutet werden. Was jedoch nicht außer Acht gelassen werden sollte, ist der Verlust an Wert der Erinnerung, da sie dadurch auf ihren Wirklichkeitsgehalt prüfbar gemacht wird. Erinnerungen werden formatiert in tausende kleine vierecke, welche jederzeit abrufbar gemacht werden, die Unschärfe, welche die Raumfragmente in unserem Gedächtnis charakterisiert wird scharf, das einzelne Bild verliert jedoch seine Wertigkeit und ebenso das Momenthafte einer Erinnerung. Walter Benjamin folgte 1931 in seiner kleinen Geschichte der Photographie, dass diese die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich mache.\* Die Entstehung des Photos und die digitale Speicherbarkeit davon überwiegen nun in diesem Vergleich dem Magischen. Das Digitale steht in dieser Betrachtungsweise diametral zu dem Stofflichen. Es vernachlässigt die Unschärfe, die der Erinnerung nahe liegt, indem es sie in seinen kleinsten Details aufnimmt und wiedergibt. Raum für Interpretation, Lücken, die vom Erinnernden gefüllt werden können, gibt es kaum. Der metaphorische Nebel wird seicht und die Landschaft wirkt doch deutlich banaler als erdacht. Spätestens

Vgl. Benjamin, 1931, S. 252f.

hier wird es deutlich wie schnell dies zum Verhängnis werden kann. Es ist die Schärfe, die in der Fachsprache auch Definition genannt wird und von dieser weiß man, dass sie ein Eingrenzen bedeutet.

Das Photographische und die digitale Speicherbarkeit bringen jedoch auch große Potentiale mit sich. In dem Aufdecken des optisch-Unbewussten\* erschließt man den Menschen das nicht aktiv Wahrgenommene als ein Feld, in dem seine Umwelt erforschbar wird. Diese wird dadurch analytischer erlebt, die Körnung des Erfahrenen wird feiner. Erst durch die ersten Nahaufnahmen wurde zum Beispiel ersichtlich wie sich die Prinzipien der pflanzlichen Welt lange schon in den Formen der Architektur befanden. Das Betrachten immer feinerer Details lässt es trotzdem zu auf größere Zusammenhänge zu stoßen. Die Reproduzierbarkeit lässt darüber hinaus den Film entstehen als erste Kunstart, die durch diese definiert ist. Sie ist die Entwicklung der geschriebenen Erzählung. Filme werden auch geschrieben, das Skript ist jedoch nur ein Teil des Werkes. Dieses wird übersetzt in das Bildhafte in eine Art, in der sowohl die Zeit als auch der Raum konstruiert sind. Die Erste in eine Art, die sich von dem Schriftlichen unterscheidet, indem jedes Moment nachgestellt werden muss, um später zu einem Ganzen zusammengestückelt zu werden. Der Raum hingegen bedient sich dem Realen und dem szenographisch Gebauten um dem Geschehen eine Leinwand zu geben. Bei Filmen wird in gewissem Sinne jeder Raum, jede Kulisse für einen bestimmten Handlungsablauf entworfen und ist somit die Überspitzung der Raumdefinition, die in dieser Arbeit angenommen wird.

Das Digitale sammelt und verbreitet. Es tut dies deutlich demokratischer und unkuratierter als je zuvor. Die Möglichkeit Fotos und Videos, aber auch Texte, leicht von enormen Massen abrufbar zu machen dient in großem Maß zur Ausbildung der kollektiven

Erinnerung. Es liegt an den Schaffenden aus diesem Meer an Informationen, welche von unserem Erinnerungsvermögen im Normalfall nie speicherbar wären, das einzelne Moment zu wählen, in dem es sich lohnt kreativ einzusteigen, oder diese mit einer gewissen narrativen Distanz zu betrachten und zu neuen Räumen zu vermischen.

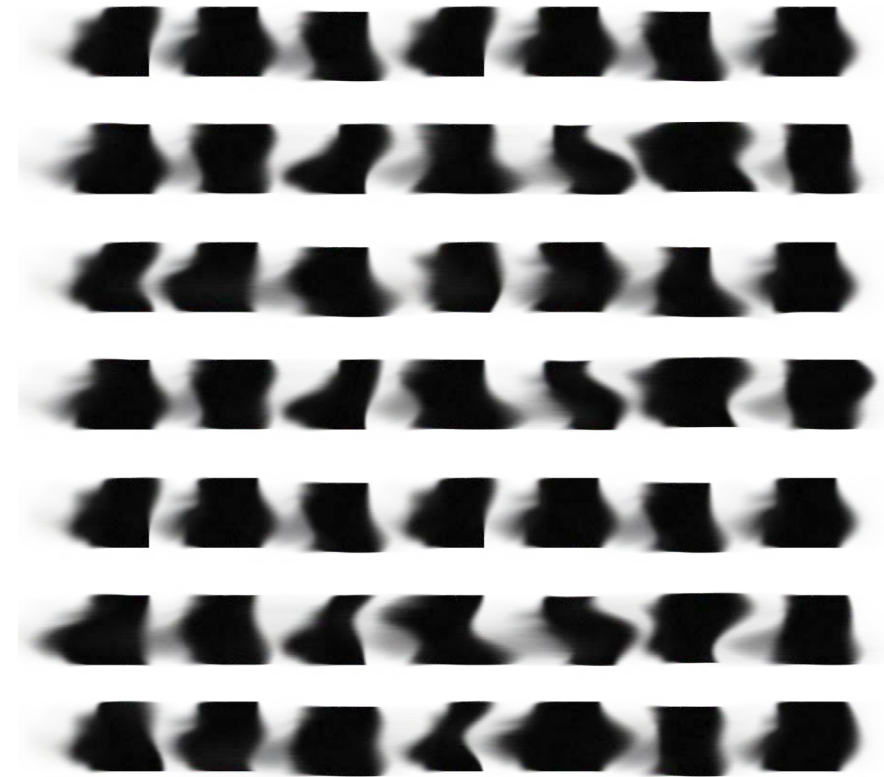


Abb. 15 Abfolge von einzelnen Bildern

## *Der Raum der Erinnerungen*



Unscheinbar in immergleiche Fassaden eingebettet ein hohes braunes Tor. Dahinter ein Gang, bei Regen mit Rauchenden dekoriert, zu einem kahlen Hof führend. Einem im Winter tristen, nur ab und an von dem einen oder anderen Feuerzeug erwärmten, und im Sommer mit Tischlabyrinthen und erhitzten Körpern überfüllten Hof. Ein zweites Tor, plakatiert mit Vergangenen und Bevorstehendem, laut und schwer ins Schloss fallend. Nach dieser zweiten Barriere ist man zwar nicht mehr draußen, allerdings auch noch lange nicht drinnen. Jetzt kommt die Entscheidung. Links in Anonymität und Freiheit oder rechts in Vertrautheit und Zwang. Links unter hoher Decke hinter niedrigen Tischen verbergen und stur vor sich hinarbeitend Blicken ausweichen oder rechts mit selbstbewusstem Gang und Blicke auf sich ziehend hinter ein weiteres Tor, hinter das sich kaum jemand wagt, der das nicht schon seit Jahren tut. Dort sich ausbreitend, laut ablenkend und Ablenkung suchend am Tratsch teilnehmen und sich darüber aufregen, dass man nichts weiterbringt. Aber zumindest ist es ein kommunales nichts-weiter-bringen. Zumindest darf man hier sein. Zumindest hat man alle Barrieren überwunden, vom ersten Tor bis ins hinterste Eck. Zumindest gehört man dazu. Bis man es dann nicht mehr tut.

Laura W.



Abb. 16 Erinnerungsatmosphäre

Die glänzenden blauen Wandfliesen in der Küche umgeben ein großes Fenster mit Blick auf die Straße in dem Viertel von Rom, in dem ich kurzzeitig lebte, als ich etwas über 2 Jahre alt war. Dieses Detail und insbesondere die Küche sind eine Erinnerung, die mich auch 22 Jahre später noch immer fasziniert, auch wenn es unmöglich ist, dass sie sich wirklich in mein Gedächtnis eingepägt hat. Ich habe keine besonderen Erinnerungen an dieses Zimmer, aber es ist der einzige Bereich des Hauses in Rom, von dem ich vielleicht aufgrund von Beschreibungen, die ich im Laufe der Jahre in Gesprächen mit meinen Eltern gehört habe, ein klares geistiges Bild rekonstruiert habe. Die hellblaue Farbe und die kleine, quadratische Form der Kacheln sind das Element, das ich mir am besten vorstellen kann, sei es aufgrund der Beschreibungen oder aufgrund von Bildern, die ich bereits von anderen ähnlichen architektonischen Elementen im Gedächtnis habe. Das Gefühl, das diese Erinnerung hervorruft, ist von großer Neugier geprägt: Ich möchte wirklich verstehen, ob diese Erinnerung der Realität entspricht, was mich fast dazu bringt, den nächsten Zug nach Rom zu nehmen, an die Tür der derzeitigen Mieter zu klopfen und um eine Besichtigung des Hauses zu bitten, in der Hoffnung, das Zimmer genau so vorzufinden, wie ich es in Erinnerung habe. Ich denke, es hängt mit dem zutiefst menschlichen Bedürfnis zusammen, bestimmte Momente unseres Lebens noch einmal zu erleben, zu denen es aus dem einen oder anderen Grund nicht möglich ist, zurückzukehren. Ich kann nur vermuten, dass die Neugier, die durch ein so scheinbar triviales Element wie Fliesen geweckt wird, auf unerklärliche Weise mit dem Wunsch verbunden ist, einen Teil von mir selbst kennenzulernen, an den ich mich fast nicht mehr erinnere, aus einer längst vergangenen Zeit, in einer Stadt, in der ich nur drei Jahre gelebt habe.

*Nicoló M.*

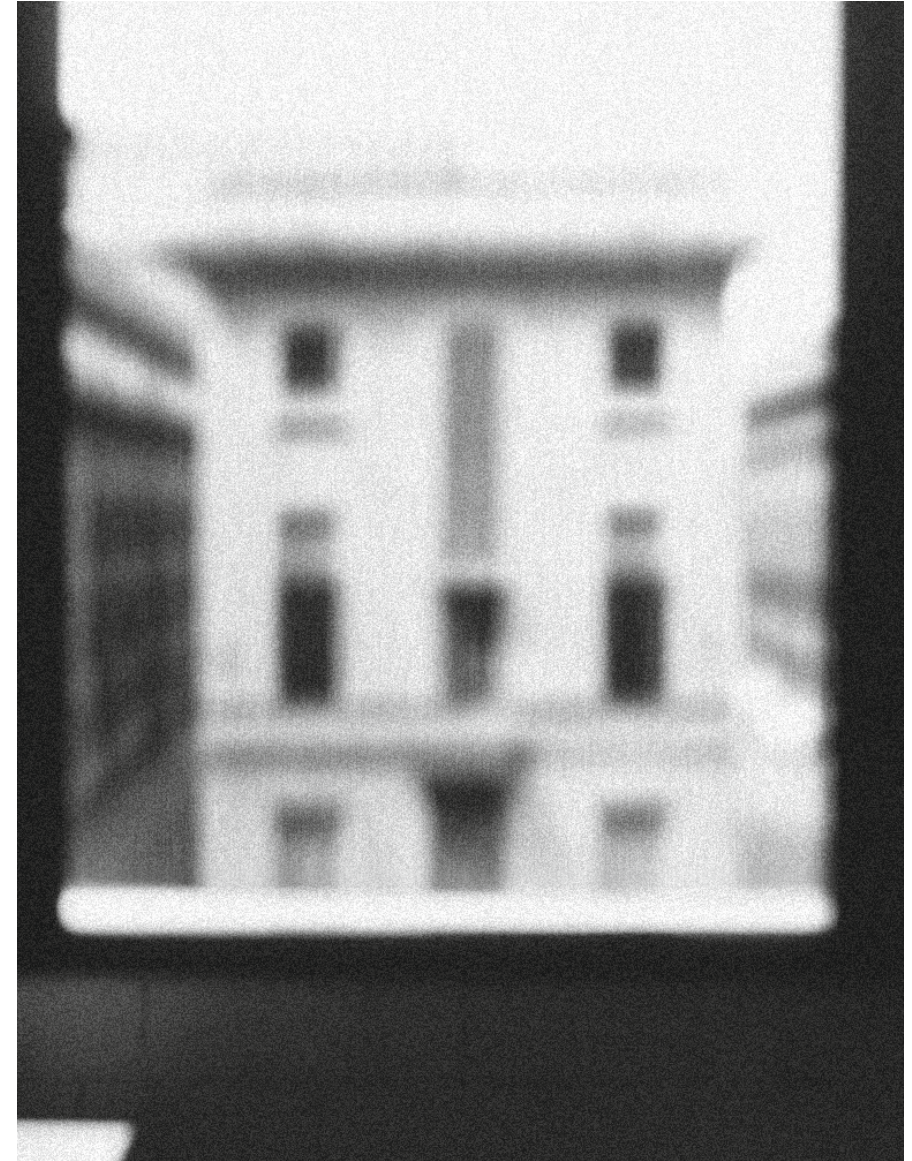


Abb. 17 Erinnerungsatmosphäre

“Ich zeige dir etwas”, flüsterte sie “es wird dir gefallen“ nahm mich an der Hand und führte mich durch die engen Gassen der Altstadt. Die Wege werden enger, sie denkt nach. Zielorientiert gerade auf eine schwere Tür mit einem metallernen Ring der zum Anklopfen angebracht ist. Lautes Pochen gefolgt von gedul-digen Warten. Ein Mann öffnet, sie sprechen leise auf arabisch und seine Handbewegung deutet mir nach Einlass. Er beugt sich nach vorne und schaut, dann folgen wir ihm über die hohe Schwelle. Er bittet uns ihm über Stiegen zu folgen. Die Treppen führen über viele Geschosse, immer wieder Einblicke in ein wohl sehr turmartiges Gebäude. Kein Treppenauge, nur irreguläre Gänge nach oben. Als wir ganz oben ankommen ist es zum ers-ten Mal ruhig um mich seitdem ich diese Stadt betreten habe. Alles ist in weißem Putz getüncht, Zinnen formieren den Ab-schluss. Einige Personen sitzen, trinken Minztee und grüßen uns sehr leise. Wir setzen uns in eine Ecke die auch aus Mauerwerk besteht und mit Sitzteppichen bedeckt ist.

Unsere Köpfe sind die höchsten Punkte, die Zinnen geben beina-he gezielte Blicke über die Dächer frei. Ich kann mich orientieren da ich einige Orte erkenne an denen ich schon war und setze sie in örtlichen Bezug zueinander. Meine Gedanken reichen nun weiter als unten in den Gassen, ich sehe übers Wasser bis zur spanischen Küste.

Markus T.



Abb. 18 Erinnerungsatmosphäre

Die Dunkelheit des Raumes.

... als könnte die raue Oberfläche des Betons die einzelnen Lichtstrahlen einfangen - sie fallen über eine kleine runde Öffnung von weit oben hinab, gleiten über jede Stufe, bis hin vor meine Füße. Ein Teil der Treppe ist mit einem sanften Licht übersät - zur anderen Seite wird es immer dunkler, so dunkel, dass man das Ende des Raumes nur erahnen kann. Die Dunkelheit des Raumes verleitet dazu seine Grenzen zu ertasten. Die bergenden Wände fühlen sich rau und kalt unter den Fingerspitzen an. Aus der Dunkelheit des Raumes blickend, erscheint mir diese wie ein Nebel, umhüllend und beschützend - jedoch verleitend in das Helle zu gehen. Der direkte Blick in die hellen Strahlen ist kaum auszuhalten - mit jeder meiner Schritte nähere ich mich Richtung Helligkeit. Ein sanft gebogener Handlauf leitet mir den Weg, er fühlt sich kalt an, jedoch nicht unangenehm. Der Klang meiner Schritte in dieser leisen Umgebung bleibt eindringlich in meinem Gedächtnis hängen. Nach einigen Treppen öffnet sich eine Tür und der Blick auf eine gepflasterte Fläche, dahinter verbirgt sich eine Mauer aus Natursteinen, welche versucht die ungebändigte Natur in Zaum zu halten. Der Blick aus der Dunkelheit in die Natur vergegenwärtigt ihr Strahlen und die unaufhaltsame Präsenz. Die schwere Tür fällt ins Schloss, und leitet mich mit dieser Geste weiter hinauf. Mittlerweile ist fast die ganze Fläche der Treppe in Licht getränkt, der Schatten schwindet. Der vorerst verschluckte Glanz der Oberfläche erwacht. Zu meiner Verwunderung ist die Decke des Raumes mit drei kreisrunden Öffnungen versehen. Sie erhellt den Raum fast so, als würde man sich unter freien Himmel befinden. Ich schreite langsam wieder hinab, mit jeder Stufe lasse ich einen Teil der Helligkeit hinter mir zurück.

*Johanna P.*



Abb. 19 Erinnerungsatmosphäre

Das war meine erste Stadtwohnung. Sie lag im letzten Stock eines ehemaligen Klosters, das von Jahrzehnten mehr oder weniger schlüssiger Lebensentwürfe zerfurcht und zerlebt war, und seiner Zukunft wie manch seiner Bewohner mit mehr Hoffnung als Zuversicht entgegenschau. Hier lebten manche, die kurz blieben und andere, die nie gingen. Ein Haus, das viele kommen und ziehen ließ und ihre Spuren als Auszeichnung mit Würde trug. Dort unter dem Dach, eingenistet hinter der Mittelmauer, war für ein paar Jahre mein Zuhause. Die Zimmer blickten in einen engen, von hohen Feuermauern gesäumten Lichthof. Jedes Licht drang nur reflektiert und gebrochen von der gegenüberliegenden Mauer in das Innere der Wohnung und tauchte diese in ein weiches, zeitloses Licht. Kein Ausblick, keine Tiefe, nur die Mauer, die sich wie eine überlebensgroße Leinwand, die darauf wartet, bemalt zu werden, vor einem aufspannte. Im Streiflicht bildeten die alten Wände aus massivem Mauerwerk, die von vielen Putz- und Farbschichten uneben und gewölbt waren und die in weicher Rundung in die hohen Decken überliefen, feine Farbschattierungen. Im Hof vermengte sich der ferne Lärm der Gasse mit den Tonspuren der Nachbarn, die, sei es aus Mutwille oder irriger Annahme, jeglichen Lebensabschnitt ungefiltert zu Gehör boten, zu einer lebendigen Collage. Diese Wohnung barg eine innere Ruhe, die diese Welten zu versöhnen wusste. Ein Ort, der die Unmittelbarkeit des Außen auffing und eine Bestimmtheit im Innen bot. Hier konnte ich leben, denken und arbeiten.

*Jakob B. R.*

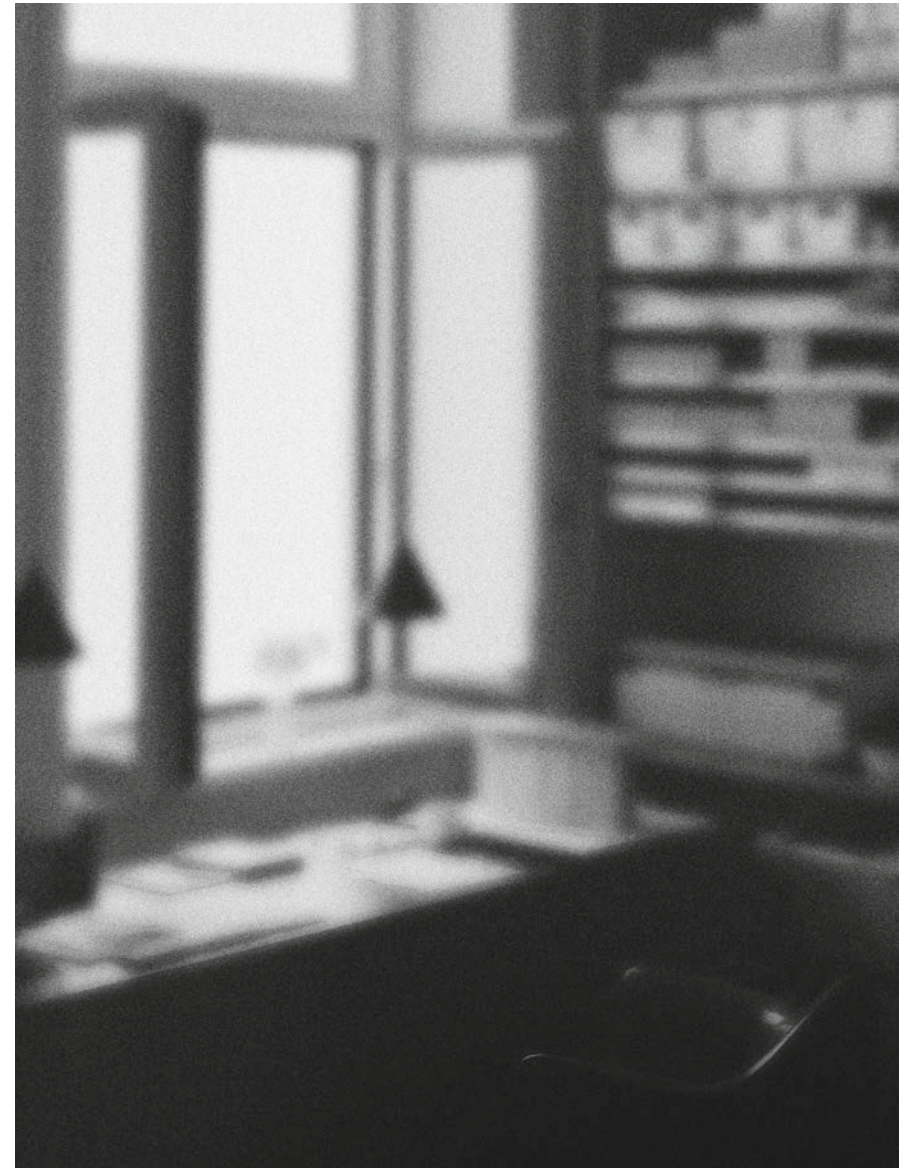


Abb. 20 Erinnerungsatmosphäre

Die Stadt floss ins Innere hinein.  
Der Blick wanderte über eine urbane Landschaft.  
Fortlaufend, gerollt auf eine Spule, spielte sich das Treiben in  
deren Straßen ab. Markante Bausteine wirken gerahmt im  
Panorama, wie eine Postkarte im Großformat.

Eine Fuge löste die Grenze, Fenster griffen sich förmlich an der  
äußeren Fassade fest. Grenzen zur Stadt – Innen und Außen ver-  
schwammen im eigenen Blick.

Ein Blick zurück schweifte über geschliffene Böden. Böden, auf  
denen das Licht fast schon tanzend an den Oberflächen reflekti-  
erte und somit verweilenden Objekten ein wenig Leben ver-  
sprach. Ein Grau. Schlicht und konzentriert in der Obhut des  
Inneren, schien es doch wie ein Kontrast zum Trist der äußeren  
Jahreszeit. Feine Haarrisse zogen sich durch das gegossene Werk.  
Makel zeugen dem Prozess. Der Raum dominierte den Inhalt. Es  
Rahmen statt des Werks.

Ein dunkler Vorhang bat dem Treiben ein Ende.  
Klappe zu, Affe tot.

*Marcel S.*



Abb. 21 Erinnerungsatmosphäre

## Der erdachte Raum

*„In modern Athens the vehicles of mass transportation are called „metaphorai“. To go to work or come home, one takes a „metaphor“ - a bus or a train. Stories could also take this noble name: every day they traverse and organize places; they select and link them together; they make sentences and itineraries out of them. They are spatial trajectories.“*

*De Certeau, 1980, S. 115*

## KONZEPT UND NARRATIV

In den bisherigen Untersuchungen über das Schreiben und den Raum haben wir diesen aus der Gegenwart bis in das Tiefste des Menschen verfolgt. Das Schreiben hatte hierbei suchende, analytische Funktion. Ein Kanal, welcher erlaubt, dank der konstanten Spannung die ihn charakterisiert und zwar die zwischen dem Präzisen und dem Suggestiven, Wahrnehmungen, die auf anderer Weise schwer darstellbar oder messbar wären auf Papier zu bringen. Es wurden die zwei in einem Entwurf verwickelten Akteur:innen thematisiert, der Ort und der Mensch und es wurde gezeigt wie beide miteinander verschlungen sind. Im Ort lebt der Mensch und nimmt diesen auf persönliche Art war, macht ihn zu etwas extrem subjektiven und beherbergt nun seine Abwandlung davon, im Mensch leben Räume.

Was nun folgende Überlegungen zum Ziel haben, ist es eine Verknüpfung zwischen dem Akt des Schreibens und dem Entwurferischen Akt zu finden. Eine oder mehrere Verbindungen, die im Erdenken eines Raumes einen Ansatz bieten. Ausgangspunkt für diesen Ansatz ist die Suche nach einer Methodik, welche dem konzeptionellen Entwerfen gegenübersteht und eine Architektur schafft, die „zum Erlebten, zum Alltäglichen, zum Vielfältigen; über eine autonome Architektur hinaus zu einer ‚inkluisiven‘“ tendiert. Diese Charakterisierung einer Architektur, die aus Hermann Czechs Interpretation von Josef Frank entspringt, ist die meines Erachtens nach interessanteste, um in einer zunehmend globalisierten Welt räumliche Qualitäten zu generieren. Was hier ausschlaggebend ist, ist nicht ein Entziehen von dem gängigen Planungssystem in ein regelloses und willkürliches, es geht darum die nun schon mehrmals erwähnte persönliche Erfahrung in ein System zu bringen, welches in seiner Flexibilität erlaubt diese architektonisch zum Ausdruck zu bringen. Mit Ausdruck ist hier nicht die exklusive Geste gemeint, sondern die Inklusivität des Erlebten und der von der Allgemeinheit teilbaren Subjektivität, die wie schon gesehen im Schreiben ein wichtiges Medium findet.

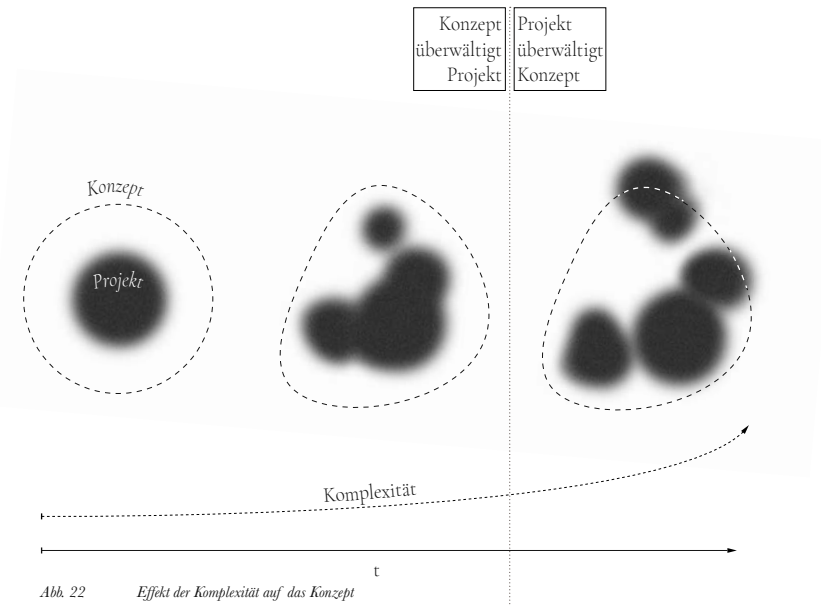


Abb. 22 Effekt der Komplexität auf das Konzept

Konzepte agieren aus einem Prinzip der Gesamtheit. Sie werden definiert als abstrakte Ideen, als elementare Bausteine, die im Falle der Architektur alle Entwurfsentscheidungen beeinflussen, allen Problemen eine Lösungsrichtung vorgeben. Eine metaphorische Konzept-Glaskuppel wird über ein Projekt und all seine Eigenschaften gestülpt. Ist ein Konzept flexibel, lässt sich die Form dieser Kuppel noch verändern, es ist jedoch undenkbar die ganze Komplexität, die mit dem Heranschreiten eines Entwurfes entsteht, damit einzufassen. Dehnt sich die Glaskuppel zu sehr aus, kann sie nämlich zerbrechen. Das Projekt besteht zwar noch, aber nicht in seiner konzeptuellen Reinheit. An diesem Punkt steht man vor einer schweren Entscheidung; man macht die Kuppel größer, oder lässt das Zerbrechen zu. Beides sind mehr oder weniger unsaubere Lösungen, man riskiert sich demnach Limitationen im Entwurf zu setzen, zum Schutz des Konzeptes. Inklusiv im Sinne Czechs ist dies kaum.



Der narrative Faden hingegen ist keiner Gesamtheit unterworfen. Er ist frei von den Zwängen des Konzeptes und lässt Widersprüche zu. Narrativer Aufbau heisst additiver Aufbau, Räume werden nacheinander aufgefädelt, verlieren aber nie die Verbindung zu den vorherigen. Narrativ entwerfen bedeutet aus Einzelteilen ein Kontinuum zu bilden, ohne eine in sich schlüssige Gesamtheit als allübergreifender Startpunkt. Demnach wird ein Gebäude, was narrativ entworfen wird, aus dem innersten Einzelteil bis in das äußerste Ganze erbaut. Dem Aufbau eines solchen Gedankenkonstruktes ist die Linearität seiner Logik kein Bedrängnis, seitdem es Schrift gibt, ist das gerichtete Denken in unserer Welt vertreten, der Mensch ist von diesem geprägt, die Linearität ist ein großes, ordnendes Hilfsmittel, das jedoch nicht Fesselt. In einem Text, einer additiven Anordnung von Zeichen in Zeilen, kann man entschlossen unlinear schreiben. Man kann springen von Raum zu Raum, mehrere Geschichten vorantreiben, Rückblicke (Analepsen) und Vorausdeutungen (Prolepsen) einbauen. Was damit klar wird, ist dass der sprichwörtliche rote

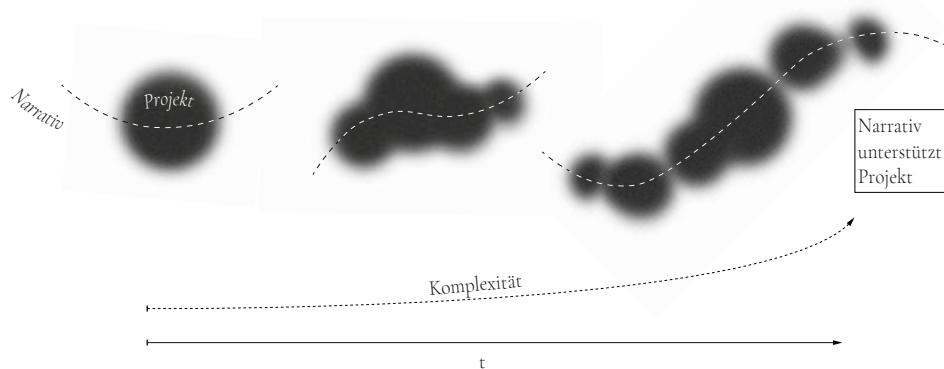


Abb. 23 Effekt der Komplexität auf das Narrativ

Faden in seiner Essenz den Rückhalt eines logisch-additiven Aufbaus garantiert. Die daraus entstehende Kette lässt sich aber drehen und wenden ohne dass diese je in ihre Einzelstücke zerreißt, wird sie verknotet, kann man durch dem Verfolgen des Fadens immer auf ihre Linearität zurückgelangen, das Gedankemodell des Narrativs lässt es zu. Das Arbeiten mit einem Gegenüber, was im Schreiben so verankert ist, unterstützt dies, die aufgefädelt Perlen, die Räume, werden von den Leser:innen entwirrt und als Einzelteile wahrgenommen, ohne das gesamte Konstrukt erst zerschneiden zu müssen, um es zu verstehen.

Die soeben genannten Ansätze gehören der Literatur an. Mein Argument ist jedoch, dass ein Gebäude nichts anderes ist, als eine komplexe Erzählung. Sie besitzt nicht nur im Erdenken, sondern auch im Umsetzen Parallelen zu dem Schreiben. Sich an Werkzeugen der Schreibenden zu bedienen ist an dieser Stelle kein Gegensatz. Die Analogien zwischen dem Schreiben und der Architektur basieren weitgehend auf der Tatsache, dass die beiden Disziplinen aus Einzelteilen ausgehen. Buchstaben und einzelne Baustoffe wie zum Beispiel ein Mauerstein haben eine in sich lebende Bedeutung. Diese kann phonetisch oder materiell sein, was das Schreiben und die Architektur mit diesen machen ist das Zusammenstellen mehrerer unterschiedlicher Buchstaben oder Baustoffe zu einer Ganzheit, welche eine völlig andere Qualität besitzt. Entwerfen ist ein syntaktischer Akt. Einer der sich bemüht aus Material sinnhafte und funktionale Formen zu errichten. Was bislang außer Acht gelassen wurde, zu gunsten von der inhaltlichen Ebene einer Architektur, ist die Form. Architektur-schaffende erzeugen bei einem Entwurf eine Form, ob sie dies zum zentralen Gestaltungsaspekt machen oder nicht. Diese beruht ganz gewiss auf ein System an Regeln und Entscheidungen, die im Prozess entstanden sind und aus einer Summe an Einzelteilen bestehen. Es ist das Erzeugen von diesen Regeln oder bes-

ser gesagt Strukturen, die in der Schrift und in der Architektur analog sind. Im Grunde genommen geht es bei beiden genau darum ordnende Strukturen zu erzeugen, welche Elemente in eine ganz bestimmte Relation zueinander stellen und deswegen ist es möglich diese zwei Felder so nahe aneinander zu führen. In der Architektur von narrativem Aufbau zu sprechen, von Lesbarkeit der einzelnen Teile innerhalb eines sinnhaften Ganzen, von Syntax und Semantik, beruht auf der Ähnlichkeit dieser beiden sinnstiftenden Prozesse.

Text und Entwurf besitzen sehr wohl auch geschichtlich einen Berührungspunkt, vor der Entstehung des gezeichneten Planes wurden Bauvorhaben schriftlich illustriert. Die Nähe dieser beiden Prozesse begünstigt das Spielen mit der Idee eines narrativen Planens, eines Prozesses der sich nicht nur an Grundrissen, Schnitten, Axonometrien und Perspektiven bedient, um die ausgedachten Räume zu erkunden. Erzählende Stimme, Erzählzeit und erzählte Zeit, aber auch Metaphern, Analogien und andere rhetorische Mittel bilden das Arsenal an Werkzeugen aus denen gebrauch gemacht wird. Eigenschaften werden thematisiert, die eng mit der Wahrnehmung verknüpft sind und die neben förmlichen und materiellen Merkmalen den Raum ausgiebig charakterisieren. Die Kunst in dem Erzählen von Räumen stützt auf dem geschickten Umgang mit dem Text. Dies mag einschüchternd wirken, da ein Plan auf ein limitiertes Konvolut an Regeln fußt, an dem es reicht sich zu halten, um in der Plansprache verstanden zu werden. Was jedoch nicht außer Acht gelassen werden sollte ist die Tatsache, dass Sprache und Schrift keine neue Theorie sind, alle befassen sich alltäglich damit, so sehr dass es nicht mehr wahrgenommen wird. Sich bewusst mit dem Verfassen von Texten auseinanderzusetzen mag unerwartete Resultate hervorbringen, es ist wie das Zeichnen kultivierbar und erlernbar. Das Beschreiben von Räumen, in denen man sich befindet

und Räumen, die in den Erinnerungen liegen, sollen in dieser Arbeit als Startpunkt dafür dienen. Die dadurch entstandene Sammlung an Texten, die in diesem Format nur als limitierte Auswahl veröffentlicht wird, zeigt variierte Herangehensweisen, solche die sich mit Material, mit unterschiedlichen Blickpunkten, mit Städtebau und mit Atmosphäre und mit Zeit befassen und in einem schriftlichen Entwurf eines Raumes durchaus transportierbar wären.

Doch zurück zu den narrativen Planer:innen. In gewissem Sinne handeln sie wie Dichtende, dessen Aufgabe darin beruht, das Spiegelbild der Realität so zu choreographieren, dass sie Momente der Empfindung in den lesenden Personen erwecken. Anders als ein Plan, der eine generelle Leseart eines Projektes bietet, eine in der Öffnungen, Wände, sämtliche Böden und Möblierung klar definiert und erkennbar sind, befassen sie sich in der Konzeption eines Gebäudes in einer abstrakteren Ebene mit Eigenschaften des zu planenden Objektes, die nur schwer in Grafik übersetzt werden können, eines vor allen das fließen der Zeit. Die phänomenologische Darstellung in Form eines Textes ist immer zeitlich zu denken. Ob eine getaktete, rhythmisierte Beschreibung oder eine die auf Gleichzeitigkeit basiert, fließt Zeit immer mit dem Text und mit dem Denken, verbindet diese. Etwas Geschriebenes ist analog zur Architektur ein Gefäß für Zeit und kann eingesetzt werden um die damit verbundenen Eigenschaften eines Gebäudes aus dem komplexen Netz von Zusammenhängen, welche in einem Entwurf koexistieren, herauszuarbeiten. Aus diesem Grund ist das schriftliche Entwerfen nicht primär damit bemüht die Ganzheit eines Gebäudes auf akkurateste Weise zu illustrieren, viel mehr geht es darum, die Einzelheiten hervorzuheben, die eine Atmosphäre für das ganze Gebäude vermitteln, seinen Charakter. Somit handeln die Autor:innen phänomenologisch, das Bild was sie ins Leben

rufen ist nicht mehr deskriptiv, es ist entschlossen Inspirativ.\* Die Leser:innen folgen der narrativen Dynamik der verfassenden Person und wandern in ihr weiter, *der von der Einbildungskraft erfaßte Raum kann nicht der indifferente Raum bleiben (...) Er wird erlebt. Und er wird nicht nur in seinem realen Dasein erlebt, sondern mit allen Parteinahmen der Einbildungskraft.\**

Anders als ein graphisches Bild, welches die Form klar definiert und dabei den Konzentrationspunkt locker lässt, definiert ein Text den Konzentrationspunkt und lässt die Form in den Lesenden aufkommen. Beschriebene Räume können flüstern, während Bilder meist nur schreien. Die daraus resultierende Unschärfe erlaubt es den Leser:innen sich stärker *in* den Entwurf zu versetzen. Was dadurch entsteht ist eine gewisse Dynamik der Andeutung. Neugier und Einbildungsvermögen nehmen die Oberhand, die Räume bekommen eine Anziehungskraft, man bewegt sich in der beschriebenen Architektur gedanklich deutlich freier als in einem Plan. Die Erwartung einer Architektur vermittelt Atmosphären in gesättigter Form als die Architektur selbst. Ein geschriebenes Gebäude erschafft wie ein Entwurf im klassischen Sinne eine Spiegelung der Realität. Die gespiegelte, fiktive Welt dient beiden als Basis, aus der mehr oder weniger abgewichen wird. Ein Bauplatz bedeutet nie nur eine Leere, an dem Materie zugefügt wird, sondern auch immer ein Ort, auf dem zukünftige Handlungen projiziert werden. In dieser Hinsicht ist das Entwerfen analog dem Schreiben von Geschichten ein fiktionaler Prozess. Wie weit die Spiegelung und die Realität von einander entfernt sind ist jeder schöpfenden Person eines solchen Werkes selbst überlassen und wie sehr eine solche Distanz akzeptiert wird ist Entscheidung jeder lesenden Person. Was jedoch immer gilt ist, dass die Geschichte oder der Entwurf nicht wahr sein müssen um einen Inhalt zu vermitteln, was sich in der Architektur in der großen Menge an Entwürfen widerspiegelt, die durch ihre utopische Beschaffenheit nicht baubar sind, jedoch Themen behandeln, die höchst relevant sind.

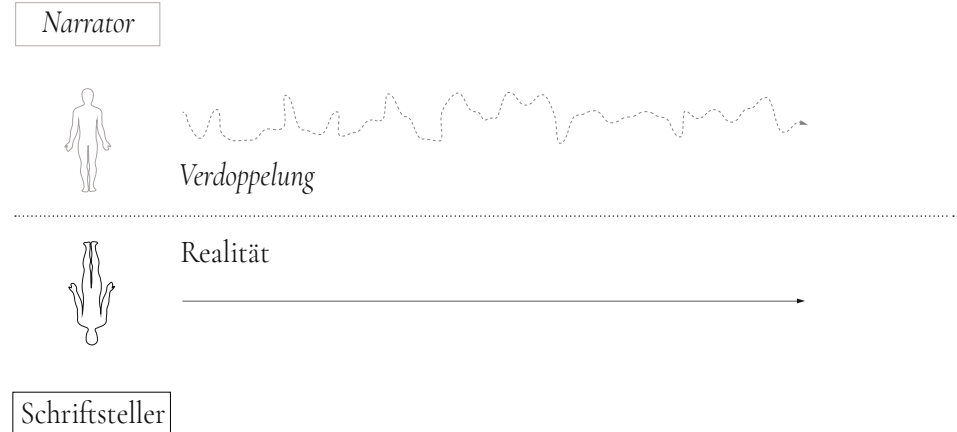


Abb. 24 Spiegelbild und Realität

„Man sieht also, das (dichterische) Werk erhebt sich so hoch über das Leben, daß das Leben es nicht mehr erklärt. (...) Die Kunst ist also eine Verdoppelung des Lebens, sie wetteifert mit dem Leben in der Erzeugung von Überraschungen, die unser Bewußtsein erregen und es vor Schläfrigkeit bewahren.“<sup>68</sup>

Ebd., S.27

Der Vertrag, der zwischen den Schreibenden und Lesenden vor jedem Text unterzeichnet wird, die Erkenntnis, dass nicht alles Stimmen muss um eine Nachricht zu vermitteln befreit den Entwerfenden in seinem Handeln. Eine Idee, welche in partieller Freiheit entstanden ist in eine baubare Realität zu verwandeln ist deutlich erkenntnisreicher als das Denken eines Gebäudes, das ausschließlich den Zwängen der Realität unterliegt. Hier liegt der Vorteil des geschriebenen Entwurfes, man muss nicht alles schreiben um eine Atmosphäre zu vermitteln. Es werden primäre, wesentliche Eigenschaften des Raumes diskutiert, der Rest darf unscharf bleiben. Es entsteht eine dritte Dimension durch den Text.

Was auf ersten Blick wie eine räumliche Antithese klingt, ist eine Vorstellung, die nicht nur mental, sondern in gewissem Sinne auch stofflich dank unserer gespeicherten Erinnerungen auf uns wirkt. In ihrer Unschärfe ermöglicht die Schrift demnach die Distanz zwischen Realität und Vorstellung auszureizen. In dieser Distanz, in diesem Zwischenraum, gewinnt ein Entwurf an Qualität. Die Möglichkeit einer Vorstellung, die sich in die Realität einnisten lässt verkörpert die vorhin genannte Dynamik der Andeutung. Jeder betrachtenden Person eines Entwurfes ist es selbst überlassen, wie sehr sie sich von dieser mitreißen lässt. Dies löst in gewissem Maße die Dualität von Vorstellung und Realität auf, schafft einen Raum für das, was Bruno Liebrucks die „Wirklichkeit“ nennt\*, die sich nicht von der Anmutung zur Allgemeingültigkeit der Realität fesseln lässt. Dieser Begriff kommt in dieser Arbeit in anderer Form schon vor, es ist die Unschärfe, die schon in den ersten Kapiteln thematisiert wurde. Eine eigentlich optische Bezeichnung wird in das Abstrakte überführt und als eine der primären Eigenschaften der Schrift definiert. Es ist die Unschärfe der Erinnerungen und des persönlich erfahrenen Raumes, die das eigentliche Thema dieser Arbeit ist. Eine Suche nach dem Ungeraden, dem Irritationsmoment, welches in der architektonischen Praxis oft nur als Störung angesehen wird. Genau diese „Wirklichkeit“ soll in ein Entwurf nämlich ihren Platz finden. Die Schrift wird hier benutzt als Medium um die Sinnesindrücke der Realität zu strukturieren\* und in einem Projekt neu zu verpacken. Liebrucks „Wirklichkeit“ und die Schrift haben in diesem Gedankengang die verkittende Funktion eines Bindemittels, was die dualistischen Limitationen durchbricht und sich von beiden Polen bereichern lässt. Die drei in dieser Arbeit separat präsentierten Räume treten in Wechselwirkung, sie bereichern einander, der erdachte Raum, der Entwurf, welcher aus uns geworfen wird schöpft aus den anderen beiden und bereichert sie

ebenso. Ein neu erdachter Raum fügt sich in die Gegenwart und transportiert dessen Erinnerung in die Zukunft.

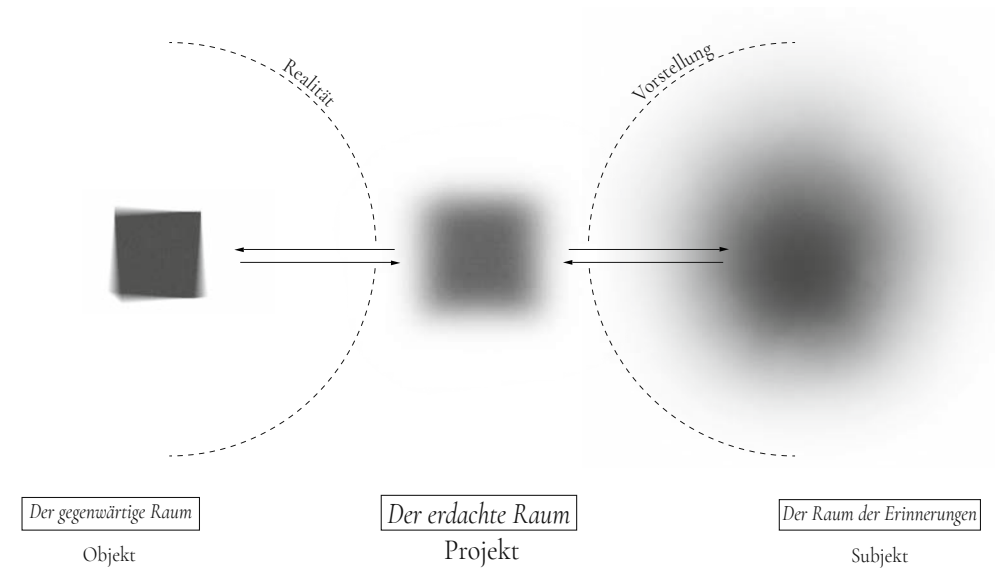


Abb. 25 Wechselwirkung der drei Räume



*Der erdachte Raum*

### *Oh the thrill, to be scratching at material,*

Als mit den Überlegungen zum Thema des Schreibens und des Raumes begonnen wurde, lag trotz aller Anstrengung wie im zweiten Kapitel geschildert „auf dem Wandern entlang eines Weges zu limitieren“, die Frage nach einem Ausdruck dieser Arbeit in meinen Gedanken. Der Wunsch sämtlichen Thesen und Gedankengängen mehr als nur ihren Platz auf einem Blatt Papier zu verschaffen entsprang direkt aus der Definition von Raum, die ich dank den Ratschlägen einiger Bekannter, auf einigen Seiten von De Certeaus Werk „*Practices of Everyday Life*“ für mich gefunden habe. Da nun klar ist, dass die Komponente des Erlebnisses, des Zwischenmenschlichen und der Zeit eine enorme Rolle spielen, in dem was ich unter Raum verstehen will, sollen diese Seiten mehr als nur ein versendetes Dokument sein, welches auf einem Regal und einigen Festplatten gespeichert bleiben wird. Der Aufbau der Kapitel und ihre Anordnung in Paaren entlang des Zeitstrahls dieser Arbeit, begünstigen die Frage nach einem Abschluss, einem Gegenstück zu dem erdachten Raum. Nach dem gegenwärtigen Raum, der sich um das Objektive kümmert und versuch darin das subjektiv Wahrgenommene zu erkunden und dem Raum der Erinnerungen, welches aus dem Subjekt heraus versucht objektive Gesetze zu finden, fiel die Entscheidung in dem dritten Kapitel, welches das Projekt thematisiert, die Synthese der vorherigen, sich auf eine Übersetzung des Sachverhalts in der dritten Dimension in Form einer Rauminstallation zu widmen. Das Projekt ist somit die subjektive Außenandersetzung mit objektiven Gegebenheiten in Form einer Gegenständlichkeit. Dass die hauptsächliche Beschäftigung der Installation ist, aus einem Ort in Anlehnung an diese Arbeit einen Raum zu schaffen sollte keine Überraschung sein und in diesem Zusammenhang ist sie als Rauminstallation definierbar. Es soll die Gedanken dieser Arbeit in einer anderen Form darstellen als nur in der Schriftlichen, die Exponate wirken jedoch

nicht illustrierend. Sie arbeiten mit dem Geschriebenen und dem bei der Präsentation der Arbeit Gesprochenen zusammen und vertreten die Fülle an Gedanken auf unterschiedlicher Art.

### *Der Tisch, die Stühle, die Maschine.*

Diese Gegenstände, einige mehr, andere weniger ordinär, finden an diesem Ort ihren Platz. Ihnen wird die Aufgabe erteilt diesen zu verräumlichen. Jedes dieser Objekte trägt die eigene konzeptuelle Bedeutung und Funktion in sich und wurde in dieser Hinsicht geplant, gefertigt oder gewählt. Sie bilden, wenn man will, die einzelnen Worte eines Satzes und stehen hier zueinander, bewegliche und benutzbare Träger von Analogien. Das Auffinden dieser Objekte, welche zum Teil aus ihrem räumlichen und materiellen Kontext entnommen wurden, bildet den ersten Berührungspunkt mit der Arbeit. Der elementarste Moment, das sich Setzen um einen Tisch soll der eigentlichen Verräumlichung dienen. Die Erfahrung und Zeit, die man um diesen verbringt holen eine Arbeit, welche sich in abstrakter Weise an einige Themen genähert hat, wieder auf den Boden des Tatsächlichen. Beginn der Installation bildet die Diplomprüfung. Die drei Prüfer:innen und die geprüfte Person setzen sich an den Tisch. Zwanzig Minuten lang darf diese ihre Arbeit vorstellen und bekommt anschließend zwanzig Minuten lang Fragen diesbezüglich. Dieses Prozedere und die anschließende Besprechung und Notenvergabe bilden das Kernerlebnis, welches diesen Ort zum Raum machen. Erst nach dem Aufstehen der Beteiligten gilt das Projekt als abgeschlossen. Die Prüfung ist somit nicht nur formales Erbringen der Diplomleistung, sie ist Bestandteil der Raumerfahrung.

*when it hides between your nails.*

*DER TISCH*

Der Tisch ist das Exponat, um welches die gesamte Installation aufgebaut ist. Als Geste der Verräumlichung wird dieser an einen Ort gestellt. Der Tisch verkörpert das Schreiben. Dieser besteht aus einem massiven Guss aus Wachs. Das Material, was mit der Flüchtigkeit der Kerze in Verbindung gebracht wird und in der Architektur nur als Oberflächenbehandlung sein Dasein findet, wird in dem Kontext der Ausstellung anders eingesetzt. Durch seine physikalischen Eigenschaften ermöglicht es sehr leicht Eindrücke zu erfahren. Dellen, Kratzer, Abdrücke der Körperteile und Objekte die darauf gelegt werden überlagern sich mit der Zeit. Ab dem Moment der Entschalung aus melaminbeschichteten Sperrholzplatten beginnt die Art der Oberflächenbehandlung. Der Tisch schreibt in dreidimensionaler Weise die Erfahrungen mit, welche um ihn und an ihm passieren. Der frisch entschaltete Zustand ist nicht der Vollkommene, der abgenutzte, matt gewordene, Wachtisch wird erst am Ende der Ausstellung seine Endgültige Gestalt erhalten. Ein Palimpsest der Geschehen entsteht auf seiner Oberfläche. Die leicht grünliche Färbung hebt diesen in den Raum deutlicher hervor, die von der Weite dem Quartz oder Jadestein anmutende Textur verspricht etwas Edles, was der Wirklichkeit jedoch nicht entspricht. Der Tisch ist in der chemischen Bedeutung des Wortes, welche auf das Reaktionsvermögen von Metallen eingeht, deutlich unedel. Es ist in seiner Konzeption und Materialisierung reaktiv.

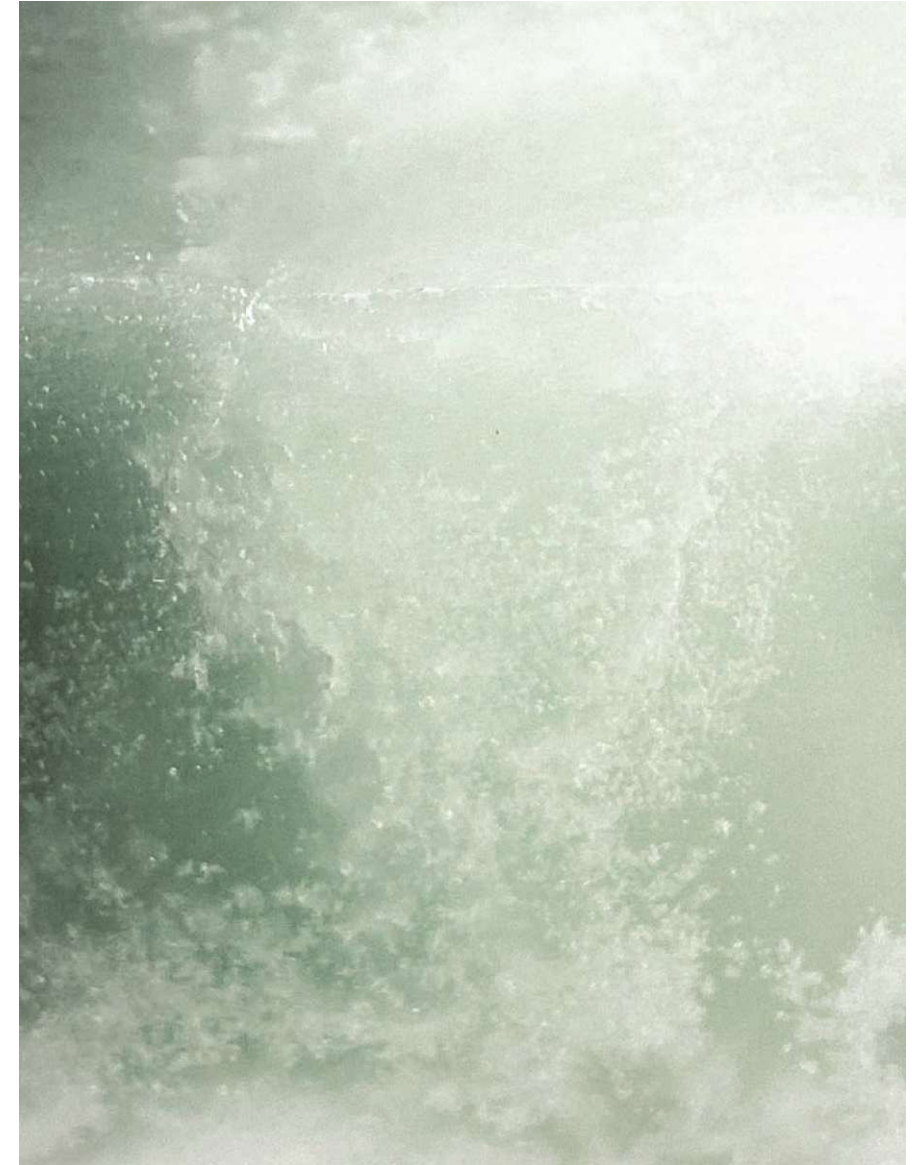


Abb. 26 Wachs Oberfläche

## DIE STÜHLE

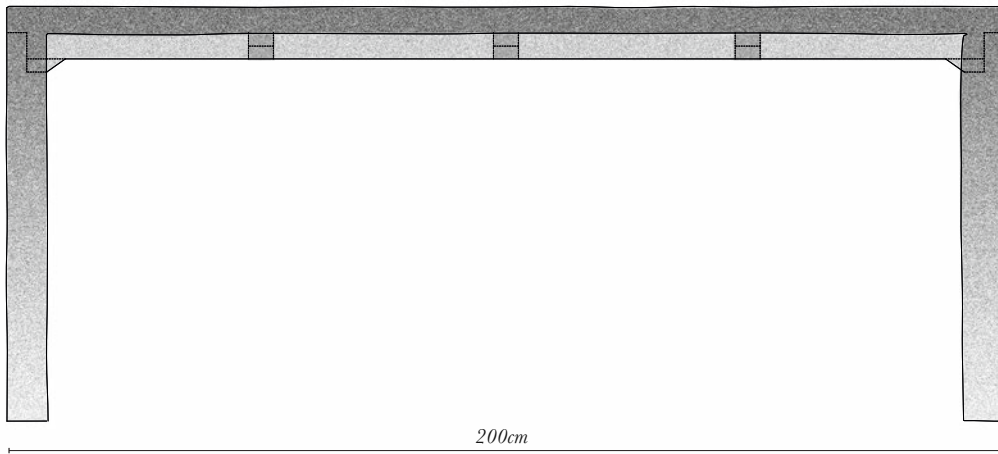
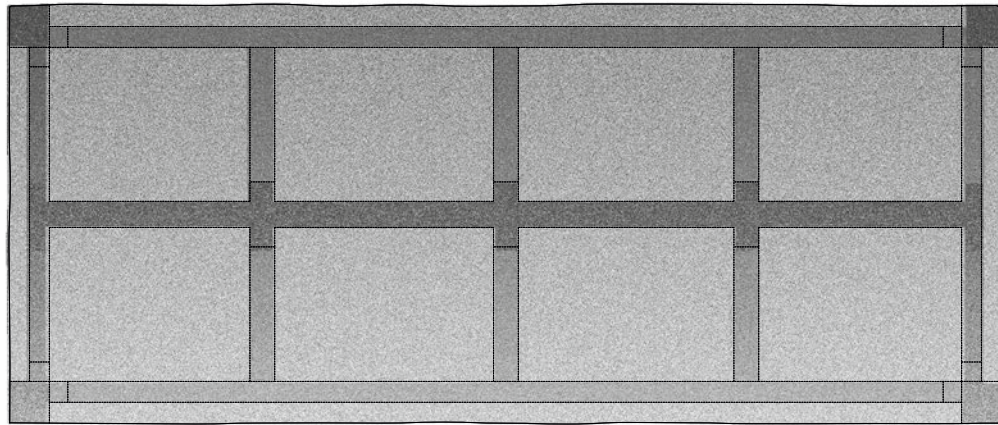
Die vier Stühle bilden gemeinsam mit dem Tisch eine funktionale Einheit, besitzen jedoch ihre Eigenheiten. Ausgesucht wurden gebrauchte Thonet Stühle im Modell 383. Hermann Czech nutzte sich ebenso dieses Modell als Startpunkt für seinen Stuhldesign. Ob die Stühle original sind lässt sich nicht herausstellen und ist unwichtig. Die Sitzmöglichkeiten aus Buchholz, welche in Gast- und Kaffeehäusern eingesetzt wurden, besitzen analog zu der gedruckten Seite ein gewisses Maß an Handwerklichkeit und Massenanfertigung. Neben der klaren Funktionalität innerhalb der Rauminstallation, stehen sie als Analogie zu dem Buchdruck dar. Ein Text von dem französischen Autor Georges Perec ist auf ihnen graviert. Dieser ist bekannt für seine sprachliche und typographische Experimente und thematisiert in einem seiner bekanntesten Werke „Espèces d’espaces“<sup>1974</sup> ebenso den Raum. Die letzten Paragraphen dieser Schrift, jene in der er Überlegungen zum Raum als Überbegriff behandelt, sind auf die gebogenen Flächen der Stühle graviert. Will man sie lesen, muss man sich um die Stühle bewegen, diese aufheben, kippen und umdrehen. Das Schreiben und Lesen werden durch das Substituieren der gebräuchlichen Medien ihrer Umsetzung aus ihrem Kontext gebracht. Um diese Prozesse durchzuführen bedarf es nicht ausschließlich eines Stiftes und eines Blattes Papier, Schreiben und Lesen kann man überall, wo man auf einem Medium einen Kontrast erzeugen kann, ein Stuhl kann ebenso auf einer unterschiedlichen Art und Weise gelesen werden.

## DIE MASCHINE

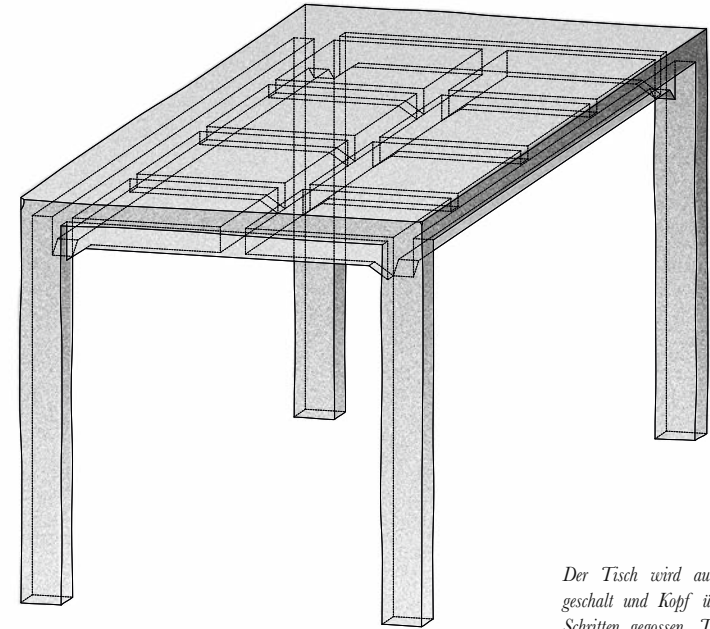
Die im Rahmen der Auseinandersetzung mit den Räumen der Erinnerung entstandenen Texte sind durch ihre Fähigkeit persönlichste Erfahrungen vor dem inneren Auge der Leser:innen aufkommen zu lassen herausgestochen. Die in der Arbeit erschienenen Texte und einige andere, die aus platztechnischen Gründen nicht publiziert werden konnten haben in der Rauminstallation ihren Auftritt. Auf Papierrollen jeweils in einer Zeile gedruckt entstehen somit Schriftrollen in 30m Länge. Die Linearität eines Textes wird thematisiert und in ihrer direktesten Form in ein Objekt, eine Schriftrolle übersetzt. Die Erscheinung der Rolle, ob schmal oder dick ist gänzlich der Ausformulierung ihres Inhaltes geschuldet. Der Prozess des Lesens ist bei diesem Exponat zentral und wird auf den Kopf gestellt. Um diese Räume aus den Erinnerungen einiger Menschen lesen zu können bedarf es einer Maschine. Die Idee, dass nicht nur in dem Erstellen von gedruckten Seiten Maschinen nötig sind, sondern auch im Lesen dieser, hat mich im Erdenken dieser Objekte beschäftigt. Eine Lesemaschine ist entstanden, die mittels Kurbeln die Schriften ausrollt. Diese werden darin eingespannt und können somit entziffert werden. Ein kleiner Federmechanismus, der an den Kurbeln befestigt ist, unterstreicht die Bewegung mit einem stetigen Click-Geräusch. Das Lesen an dieser Maschine bedarf den Einsatz des eigenen Körpers, das Fehlen von Zeilen und Absätzen reißt dieses alltägliche Erlebniss aus der Gewohnheit.



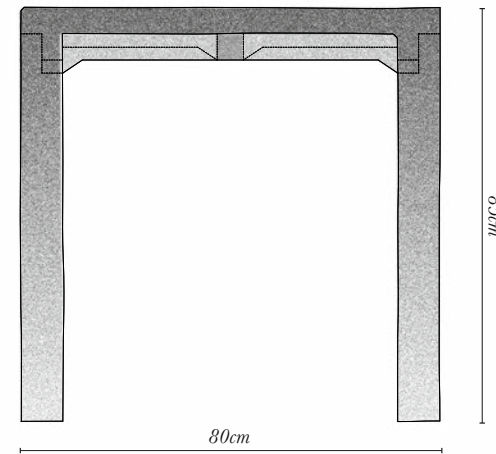
DER TISCH



200cm



Der Tisch wird aus Brettsperholz geschalt und Kopf über in mehreren Schritten gegossen. Tischbeine dienen hierbei als Gusskanäle. Der Wachs härtet über Nacht aus und ist danach belastbar.



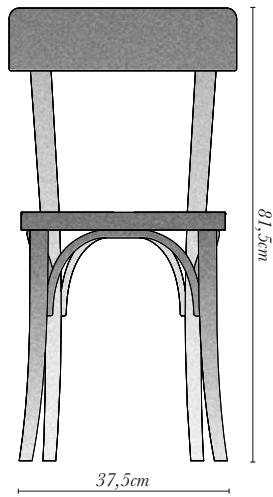
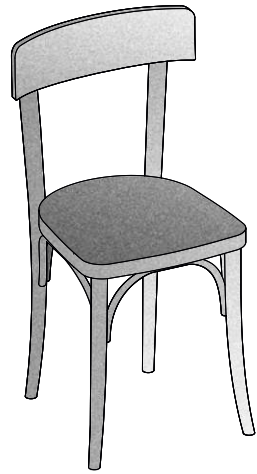
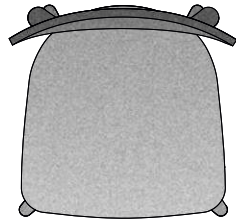
80cm

85cm

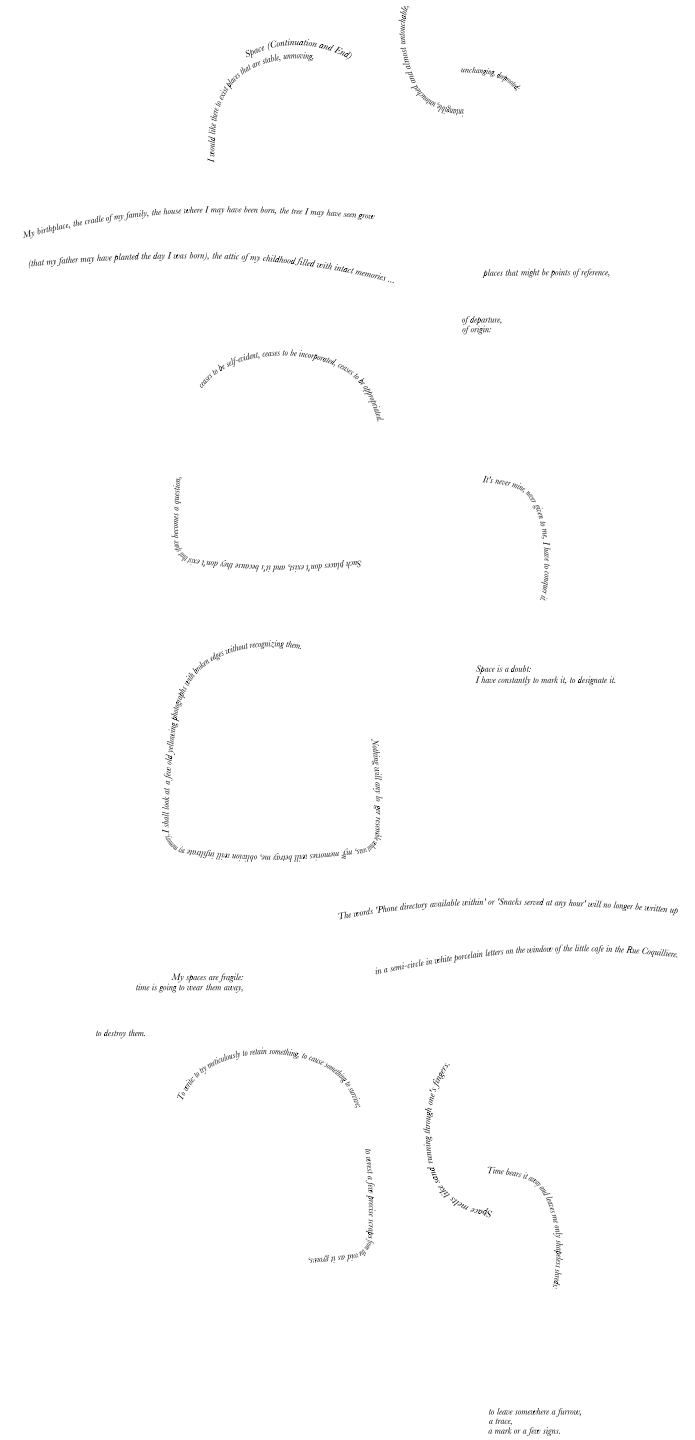
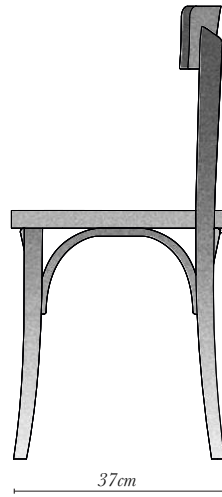
Abb. 27 Tisch-Ansichten

Wachs, Wachsmalstifte, Brettsperholz

DIE STÜHLE

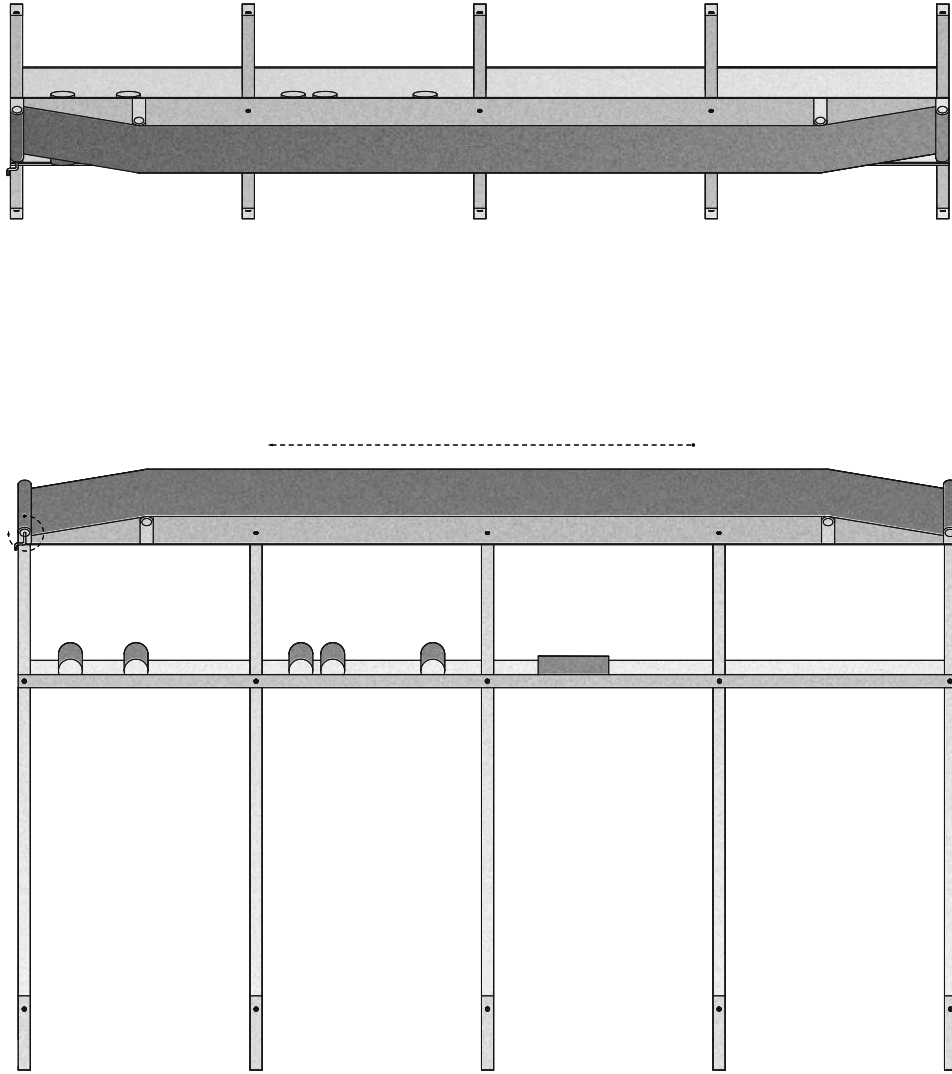


37,5cm

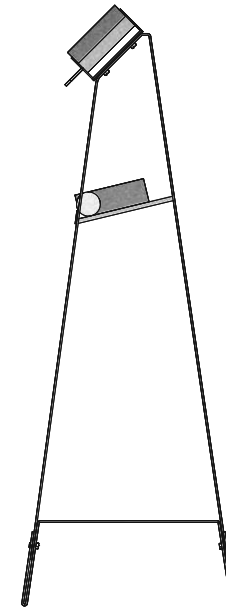


III

*DIE MASCHINE*



III



*Die Aluminiumstangen wurden händisch kalt gebogen mit Hilfe einer Schablone und anschließend zusammengeschraubt. Die Texte sind auf 30m langen Papierrollen gedruckt. Der Mechanismus um diese zu lesen ist aus einer analogen Kamera abgeleitet.*

Abk. 29 Maschine zum Lesen der Erinnerungen-Ansichten

Aluminium Blech 2mm; Aluminium Rundstange 8mm; Aluminium Flachstange 3mm; Edelstahlrosetten, gedreht; Imbusschraube Senkkopf M4; Muttern M4; Kraftpapier weiss

## BIBLIOGRAPHIE UND PICTOGRAPHIE

Neben den Raumbeschreibungen, die im Rahmen dieser Recherche für mich verfasst wurden und ein Pendant zu den von mir niedergelegten Überlegungen bilden, wurden Bücher und Artikel herangezogen um diese Arbeit in einem Kontext an Überlegungen zu platzieren. Ernst Cassirer und Vilém Flusser boten mit ihren Thesen zu dem Mythenbegriff und der Entstehung und Analyse des Phänomens der Schrift einen festen Unterbau für das geschichtliche Verständnis der behandelten Themen.

### **Cassirer, 1925**

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. 2, Das mythische Denken. Berlin: Cassirer 1925.

### **Flusser, 1987**

Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?. Göttingen: European Photography 1987.

Michel De Certeau brachte den Orts- bzw. Raumbegriff, auf dem ich mich in weiterer Folge stark bezogen habe, in diese Seiten. Sein Werk ist in dieser Hinsicht der Startpunkt für die Suche nach meiner Definition von diesen Begriffen und ein einleuchtender Bezugspunkt was die Verbindung zur Narration angeht.

### **De Certeau, 1984**

De Certeau, Michel: The Practice of Everyday Life. Berkley: University of California Press 1984.

Der gegenwärtige Raum wurde durch eine Analogie zum Werk von Robert Smithson und den darüber entstandenen Gedanken von Rory O’Dea erklärt. Darüber hinaus berührt David Leatherbarrow dieses Thema in einigen Punkten seines 2017 erschienenen Essays.

### **Smithson, 1967**

Smithson, Robert: A tour of the monuments of Passaic, New Jersey [1967]. In: Flam, Jack (Hg.): Collected Writings. Berkley: University of California Press 1996, S. 68–74.

### **Leatherbarrow, 2017**

Leatherbarrow, David: Eyes That Do Not See: or Surveying as a Way of Practicing Architectural Theory. In: Feldhusen, Sebastian/Poerschke, Ute (Hg.): Theorie der Architektur: Zeitgenössische Positionen. Berlin, Boston: Birkhäuser 2017, S. 376-389.

### **O’Dea, 2020**

O’Dea, Rory: Robert Smithson’s Fictions. A Speculative Reading of ‘The Monuments of Passaic.’ In: Holt/Smithson Foundation, Juli 2020, URL: <https://holtsmithsonfoundation.org/robert-smithsons-fictions-speculative-reading-monuments-passaic> [09.11.2022].

Die Erinnerung ist ein sehr ausgiebig behandeltes Thema, auch in Verbindung mit der Architektur. Ein Querschnitt dieser Werke bilden auf diesen Seiten Passagen von Italo Calvino, Aldo Rossi und Gaston Bachelard, aber auch eine Analogie zu einem Film von Wim Wenders und Theorien von Marc Auge. Umberto Eco schrieb in diesem Kontext auch über die Zeit und die Narration und Walter Benjamin ist kaum zu übersehen, wenn es darum geht wie die Technologie das Erinnern beeinflusst hat.

### **Calvino, 1972**

Calvino, Italo: Die unsichtbaren Städte. München: dtv 1985.

### **Bachelard, 1987**

Bachelard Gaston, Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1987.

### **Rossi, 1981**

Rossi, Aldo: Wissenschaftliche Selbstbiographie. Zürich: Park Books 2014 [1981].

***Wenders, 1984***

Paris, Texas, Regie: Wim Wenders, Frankreich/Deutschland 1984.

***Auge, 1994***

Auge, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: S. Fischer 1994.

***Eco, 1994***

Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München: Carl Hanser 1994.

***Benjamin, 1931***

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam 2010.

Schließlich bildeten die Gedanken von Hermann Czech und Bruno Liebrucks zu Alltäglichkeit und Wirklichkeit, aber auch die spielerische Freiheit der Texte von Georges Perec interessante Momente im Skizzieren der Figur einer narrativen Planer:in und im weiteren Denken einer geeigneten Rauminstallation um diese Arbeit dreidimensional zu präsentieren.

***Czech, 1958***

Czech, Hermann: Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks [1985]. In Czech, Herrmann: Zur Abwechslung. Ausgewählte Schriften zur Architektur. Wien: Löcker 1996, S. 115f.

***Liebrucks, 1979***

Liebrucks, Bruno: Sprache und Bewußtsein. 7, "Und". Frankfurt am Main: Lang 1979

***Perec, 1974***

Perec, Georges: Species of Spaces and Other Pieces. London: Penguin Books 2008 [1974].

Darstellungen und Photographien wurden größtenteils eigenhändig produziert. Einige Ausnahmen gibt es jedoch bei den Abbildungen zu Robert Smithson, welche jeweils ein Bild von dem Photographen Philipp Scholz Rittermann und eine Collage basierend auf ein Bild des Künstlers selbst sind. Ein Scan aus einer neu erschienenen Publikation der Photographin Giovanna Silva zu Michel Butor ist ebenfalls vertreten, sowie ein Standfoto aus Wim Wenders film Paris, Texas. Zwei weitere Photographien sind den Authoren der jeweiligen Texte zum gegenwärtigen Raum zu verdanken, Alexander Bauer und Markus Töll.

***Ausstellungsdisplay von Robert Smithson***

Scholz Ritterman, Philipp: Robert Smithson Mono Lake Non-Site. In: Journal of Architectural Education Vol. 57/Issue 3, Februar 2004, S. 55.

***Die Schreibenden fallen durch die Karte***

Collage basierend auf: Smithson, Robert: Negative Map Showing Region of the Monuments along the Passaic River. In: Artforum Vol.6, No.4, December 1967, S. 51.

***Auszug aus Butors Beschreibung vom Markusplatz***

Silva, Giovanna: Description of San Marco by Michel Butor. Re-described by Giovanna Silva. Berlin: Motto 2022, S. 12.

***Raiding, Burgenland, Österreich***

Bauer, Alexander, Raiding: 2022.

***Brixen, Südtirol, Italien***

Töll, Markus, Brixen: 2022.

***Trevor in der Wüste***

Adaptiert aus: Elliott, Nicholas: Wim Wenders's Paris, Texas. The American West meets a harsh '80s reality. In: Bomb Magazine. November 2014, URL: <https://bombmagazine.org/articles/wim-wenders-paris-texas> [02.02.2023].

## DER RAUM DER GE-DANKEN

Schon die ersten Überlegungen zu dieser Arbeit haben hervorgehoben, wie sehr das Involvieren anderer Personen grundlegender Bestandteil dieser werden wird. Die von *Ivica Brnić* durch das Diplomandenseminar geschaffene Plattform und die Begleitung durch diese finale Phase an der Universität waren diesbezüglich sehr fördernd. Gespräche mit *Christoph Meier*, *Eva Sommeregger*, *Gregor Tütze* und *Marco Palma* haben dazu beigetragen den Rahmen eines anfänglich nicht sehr greifbaren Themenfeldes zu schärfen und Referenzwerke, die nicht nur für die Diplomarbeit sehr wichtig geworden sind, zu finden. Die Raumbeschreibungen aus der Gegenwart und Vergangenheit vieler meiner Mitmenschen, die stetig im Laufe des letzten Jahres verfasst worden sind, bilden den rohen Kern dieses Unterfangens. *Alexander Bauer*, *Moritz Eisler*, *Nicoló Montano*, *Emanuele Galladini*, *Marcel Schmitz*, *Ludovica Böltling*, *Michelangelo Freyrie*, *Francesco Desorbo*, *Markus Ophälders*, *Laura Wurm*, *Johanna Pils*, *Markus Töll* und *Jakob B. Reider*, hielten diese für mich fest und gaben mir in vielen Unterhaltungen wichtige Anstöße mit auf dem Weg. Die Werkstatt der TU Wien und ihre Mitarbeiter:innen sind ebenfalls in dieser Arbeit vertreten, nicht nur durch die technische Unterstützung bei dem Herstellen der Objekte, von *Walter Fritz*, *Kornelia Fischer*, *Ronald Buchinger*, *Elisabeth Köfler* und alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen habe ich fachlich und menschlich das Meiste während meiner Studienjahre mitgenommen. Auch waren mir in dieser Zeit *Jan Klinkhammer*, *Maximilian Rachbauer*, *Liselotte Bilak*, *Valentina Minoletti*, *Alice Benussi*, *Till Stanke*, *Fabio De Angelis*, *Lana Novak*, *Antonia Müller*, *Constantin Schwencke* und *Marie-Sarah Drugowitsch* sehr wichtig, welche durch Gespräche und täglichem Beisammensein das letzte Jahr fest in meine Erinnerungen ein-geschrieben haben.

*„The idea is the whole thing. If you stay true to the idea, it tells you everything you need to know, really. You just keep working to make it look like that idea looked, feel like it felt, sound like it sounded, and be the way it was. And it's weird, because when you veer off, you sort of know it. You know when you're doing something that is not correct because it feels incorrect. It says, „No, no; this isn't like the idea said it was.“ And when you're getting into it the correct way, it feels correct. It's an intuition: You feel-think your way through. You start one place, and as you go, it gets more and more finely tuned. But all along it's the idea talking. At some point, it feels correct to you. And you hope that it feels somewhat correct to others.“*

*David Lynch*

