

GETEILTE GEGENWART

Eine Denkwerkstatt im nördlichen Alpenvorland

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
eines Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von

Lorenzo De Chiffre, Senior Lecturer Dipl.-Arch. Dr.techn.

Institut für Architektur und Entwerfen
E253-4 Abteilung für Hochbau und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von
Thomas Sommerauer
1425147

Wien, Februar 2019

Abstract

This work is about the design of a *Denkwerkstatt* in the northern alpine foothills. It focuses on the architectonic issues of similarity, reflection, proximity and distance; hence this is a building for two people. The applied mode of work grounds in the idea that the mere work on the architectonic object is able to generate a specific form of knowledge in itself. In that sense the making of architecture is understood as a highly profiled way of producing cultural artifacts.

A multipart prologue introduces the mental vertices whom outline what proceeds. The following depiction of the working process serves as a reflection on the motivations and intentions directing the work. It brings up a reasoning about the particularity residing in the author's own attitude. Further on the condition of the landscape, whom the pavillon is about to be inscribed in will be delineated on several layers. Hereupon, in an accurate characterization the building's exterior and interior spaces are examined. As a concluding part the formative principles of construction are laid out. Together these fragment-like pieces form the image of a concrete architectonic work.

Kurzfassung

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt den Entwurf einer Denkwerkstatt im nördlichen Alpenvorland. Im Fokus liegt eine architektonische Auseinandersetzung mit den Themen Spiegelung, Ähnlichkeit, Nähe und Distanz; es geht um ein Bauwerk für zwei Menschen. Der angewandten Arbeitsweise liegt die Annahme zugrunde, dass die Beschäftigung mit dem architektonischen Werk eine eigene Form von Wissen zu erzeugen vermag. Das Machen von Architektur wird so verstanden als ein spezifischer Modus in der Produktion kultureller Artefakte.

Zu Beginn werden in einem mehrteiligen Prolog einige gedankliche Eckpunkte erläutert, sie sind für das weitere Vorgehen bestimmend. Die darauffolgende Abbildung des Entwurfsprozesses dient als Reflexion über die Beweggründe und Intentionen des entwerferischen Handelns und führt hin zum Versuch einer Ergründung der eigenen Entwurfshaltung. Weiters wird die Beschaffenheit der Landschaft, in welche das Gebäude eingefügt werden soll, auf verschiedenen Ebenen betrachtet. Hierauf folgt eine präzise Beschreibung des Bauwerks und seiner Aussen- und Innenräume. Den Abschluss bildet eine Darlegung der zugrundeliegenden konstruktiven Prinzipien. Gemeinsam zeichnen die fragmentartigen Abschnitte das vielschichtige Bild eines konkreten architektonischen Werkes.

Diplomarbeit

GETEILTE GEGENWART

Eine Denkwerkstatt im nördlichen Alpenvorland



But in all cases it is not that the noble nature loves monotony, any more than it loves darkness or pain. But it can bear with it, and receive a high pleasure in the endurance or patience, a pleasure necessary to the well-being of this world; while those who will not submit to the temporary sameness, but rush from one change to another, gradually dull the edge of change itself, and bring a shadow and weariness over the whole world from which there is no more escape.

Inhalt

Der erste Impuls 11

Prolog in vier Teilen 15

Abgeschiedenheit, Gelassenheit

Wie die Dinge in den Bauch hineinkommen

Gruben in der Erde

Bauen mit einfachen Mitteln

Exposition in 56 Bildern 25

Observationen, Skizzen und Modelle aus dem Arbeitsprozess

Von den Wirkungen in den Dingen 85

Versuch einer Entwurfshaltung

Landschaft und Ort 103

Das Alpenvorland

Ein Bauwerk im Hang 127

Idee eines Besuches, Beschreibung der Räume

Fügen, Tragen, Kleiden 151

Konstruktion und Material

Plansammlung 159

Epilog 235

Anhang 237



Modellstudie zum Innenraum des Pavillons

DER ERSTE IMPULS

Ein maßvolles Bauwerk, in dem sich zwei Menschen begegnen, und zur Arbeit aufhalten. Es geht um Intimität, Nähe und Distanz.

Der Arbeitsmodus: Die modellhafte Artikulation räumlicher Sachverhalte, das Formulieren und Untersuchen einer Beziehungswelt mit den Werkzeugen einer einfachen Architektur. Arbeit am Modell, und an der Zeichnung.

Klärung der Bezüge, zwischen den Räumen. Denken einer Raumfigur von innen her. Entwickeln einer architektonischen Setzung von außen her. Nachdenken über ein strukturell-bauliches Rahmenwerk, welches den inhaltlich-räumlichen Ausdruck mit den Mitteln und Techniken der Konstruktion zu einem architektonischen Ganzen verwebt.

Ein scheunenartiges Gebäude, das im grünen Hang steht und im Begriff scheint in der Erde zu versinken, oder gerade von dieser ausgespuckt wurde.

Das Einfache im Komplexen, das Komplexe im Einfachen, das Doppeldeutige und das Exakte.





Ausstellungsansicht zum Ende der Entwurfsübung Denk-Werkstatt-Pavillon, Arsenal, SS18
Vorherige Doppelseite: Bildausschnitt, Tizian amor sacro e amor profano, 1514

PROLOG IN VIER TEILEN

Der Ursprung dieser Arbeit liegt in einem Entwurfsseminar, dessen Aufgabe darin bestand, eine Denkstube zu entwerfen, deren Nutzer man selbst ist. Ein gutes Dutzend Studentinnen und Studenten zeigte am Ende des Semesters seine Entwürfe. Die Projekte waren sehr verschieden. Die Denkstuben standen gewissermaßen stellvertretend für die Haltung zur Architektur von uns einzelnen Studenten. Eine große Gemeinsamkeit gab es aber. Denn, soweit ich mich erinnere, befanden sich bis auf eine Ausnahme alle Bauplätze in bukolischen, romantischen Naturräumen. Die Reihe exklusiver Architekturen reichte von einem zur Hochgebirgshütte transformierten Sommerhaus im Stile Roland Rainers, bis zum fernöstlich anmutenden Stelzenhaus im Wattmeer. Das wiederkehrende Motiv: eine zumindest scheinbar unberührte Natur als Kontext. Was ist es, das den Rückzugsort in der Natur so anziehend macht? Ist es schlichtweg das Bedürfnis in einer vermeintlich im Chaos versinkenden Welt einen Ort der Ruhe aufzusuchen? Hat es damit zu tun, dass wir in einer Stadt studieren und uns deshalb auf das Land sehnen? Womöglich geht es um die mehr oder weniger wage Behauptung, dass das Denken und Werken an solchen Orten besser gelingen würde.



Ludwig Wittgenstein in Norwegen

I. Abgeschiedenheit, Gelassenheit

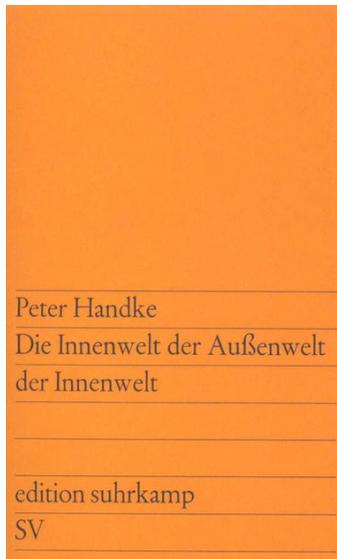
Im Sommer 2018 kuratierte der Philosoph Dieter Roelstraete eine Ausstellung in Venedig mit dem Titel “machines á penser”. Die “Denkmaschinen” der drei einflussreichsten deutschsprachigen Denker des letzten Jahrhunderts bildeten den Hauptinhalt der Schau. Man konnte dort maßstabsgetreue Repliken von Heideggers Hütte im Schwarzwald, sowie von Wittgensteins Refugium in Skjolden besuchen, und darüber mutmaßen, wie Adornos Denkstube wohl ausgesehen hätte (er hatte nie eine) war Aufgabe eines Künstlers. Eine interessante und wertvolle Facette, welche dieser Ausstellung mit der einleitend beschriebenen Entwurfsübung und der hier gegenständlichen Arbeit gemein ist, scheint mir die unvoreingenommene Art, sich mit dem Bedürfnis und der Verführungskraft einer freiwilligen Zurückgezogenheit zu beschäftigen. Das übergeordnete Thema: Das Denken und der Ort an dem Gedacht wird im fruchtbar-reziproken Verhältnis zueinander.

„Die Arbeit an der Philosophie ist, wie vielfach die Arbeit an der Architektur, eigentlich mehr die Arbeit an einem selbst, an der eigenen Auffassung, daran, wie man die Dinge sieht und was man von ihnen verlangt”.¹

Das Bild rechts zeigt Ludwig Wittgenstein rudern in einem Boot. Ich stelle mir gerne vor, wie diese Aufnahme wohl in Skjolden entstand, dort am Ende des Sognefjords, unten im Wasser, mit der einsamen Hütte hoch über ihm, hier außerhalb des Bildrands. Heute ist Wittgensteins Hütte - die Einheimischen nennen sie Østerrike - nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort.²

¹ Wittgenstein 1994 S. 52

² Wittgenstein überließ sein abgeschiedenes, kleines Haus einem befreundeten Fjordbewohner, der baute die Hütte ab und setzte sie im nahen Dorf in anderer Form wieder zusammen. Woltron 2018



Peter Handke, Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, 1969

II. Wie die Dinge in den Bauch hineinkommen

Ausgehend von der Redensart *sich aus dem Bauch heraus entscheiden* versuche ich zu ergründen, wie Entscheidungen, die aus dem Bauch kommen zuvor in den Bauch hineingekommen sind. Dabei geht es um die Beschaffenheit intuitiver Entscheidungsprozesse. Paul Valéry hat einmal geschrieben, dass jedes vollkommen beschriebene Gefühl ein verstümmeltes Gefühl ist³ und meint damit wohl, dass eine vom kühlen Licht des Rationalen gänzlich ausgeleuchtete Gefühlsregung wenig Fühlbares übrig habe und damit ihrer bestimmenden Eigenschaft entraubt wäre. Das bedeutet aber nicht, dass es unmöglich wäre, die Struktur des Intuitiven wenn schon nicht zur Gänze, so zumindest annähernd und behutsam zu beschreiben.

Peter Handkes Textsammlung "Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt" ist ein Werk aus dem Feld der Literatur, in dem sich der Autor mit der Struktur und der Form unserer Sprache beschäftigt. Die Auseinandersetzung passiert *in* der Benutzung der Sprache und nicht etwa in einem Schreiben *über* sie. Das innere Wesen der Sprache wird anhand ihrer äusseren Form beleuchtet und es obliegt dem Leser oder der Leserin in der Lektüre etwas über die Form unserer Welt, die immer auch eine Beschriebene ist, zu erfahren.

³ Valéry 1957 S. 373-402



Walter Pichler, Die Sitzgruben, 1970

III. Gruben in der Erde

Walter Pichler hebt 1970 auf der Kuppe eines kleinen Hügels inmitten von Weinbergen acht gleiche Erdlöcher im Quadrat aus. In jedes dieser Löcher betonierte er eine Sitzgrube, die genau so groß ist, dass ein Mensch darin bequem einen Sitzplatz findet, aber auch zwei Menschen eng aneinander sitzen können. Wie Intarsien sind diese Betonschalen in den Untergrund eingefügt. Sie erlauben das Sitzen im Erdreich. Die Sitzgruben sind 90 Zentimeter tief und fassen eine betonierte Sitzfläche auf 40 Zentimeter Höhe. Nimmt man auf dieser Sitzfläche mit aufrechtem Rücken Platz, so befindet sich der eigene Körper bis knapp unter die Schultern im Erdreich. Zwei gegenüberliegende Nuten an der oberen Betonkante erlauben das Einlegen eines Brettes als behelfsmäßige Tischfläche. Die Art einer Benutzung der Sitzgruben scheint offen. Die Anordnung im Quadrat erzeugt die Möglichkeit eines spezifischen kommunikativ-szenischen Arrangements. Die Frage ob die Sitzgruben nun Architektur oder Skulptur sind, stellt sich nicht. Archaisch liegen sie vor uns, wie die unergründbaren Spuren einer alten Zivilisation. Der dunkle, schwere Raum der Erde steht hier in einer räumlich erfahrbaren Beziehung zu jenem luftigen Raum darüber, den sich Natur und Menschen teilen.



Baustelle in der Watzingstraße, 1987

IV. Bauen mit einfachen Mitteln

Das gegenüberliegende Bild zeigt, wie der Dachstuhl für die Werkstatt meines Vaters aufgestellt wird. Die Errichtung des Bauwerks war ein Akt vereinter Kräfte. In der gemeinsamen Arbeit von Freunden, Verwandten und Nachbarn zeichnet sich das Bild eines funktionierenden sozialen Gefüges. Das Bauen mit einfachen Mitteln stellt sich hier als äußerst effizient dar, denn es ermöglicht die Mitarbeit einer größtmöglichen Anzahl von Personen, von denen nur ein kleiner Teil tatsächliche Professionisten sind, aber ein jeder und eine jede mit Hammer und Säge umzugehen weiß.

Im Detail ist diese Art des Bauens von vielen einzelnen, sich oft wiederholenden und manchmal ermüdenden Handgriffen geprägt. Nagel für Nagel wird eingeschlagen, Balken um Balken abgelängt. Das *manu facere* -die Arbeit mit den Händen- hinterlässt ihre Spuren am fertigen Werk und zeugt bis lange nach dem Ende der Bauarbeiten von den Menschen, die an der Errichtung beteiligt waren. Auf diese Weise geht das Gebaute eine natürliche Beziehung zu seiner Umwelt ein. Es entsteht ein räumliches Gehäuse, welches auf zwei Arten sinnstiftend wirkt; zum Einen als stoffliche Manifestation einer architektonischen Idee und zum Anderen als spürbarer Ausdruck menschlichen Schaffens.

Die Baupläne und alles vor dem Bauen erdachte, bildet hier nicht mehr als ein möglichst solides Rahmenwerk, das im Detail beweglich bleibt, kleine Ungenauigkeiten erlaubt, und dabei die architektonische Intention immer fest im Blick behält.

EXPOSITION IN 56 BILDERN

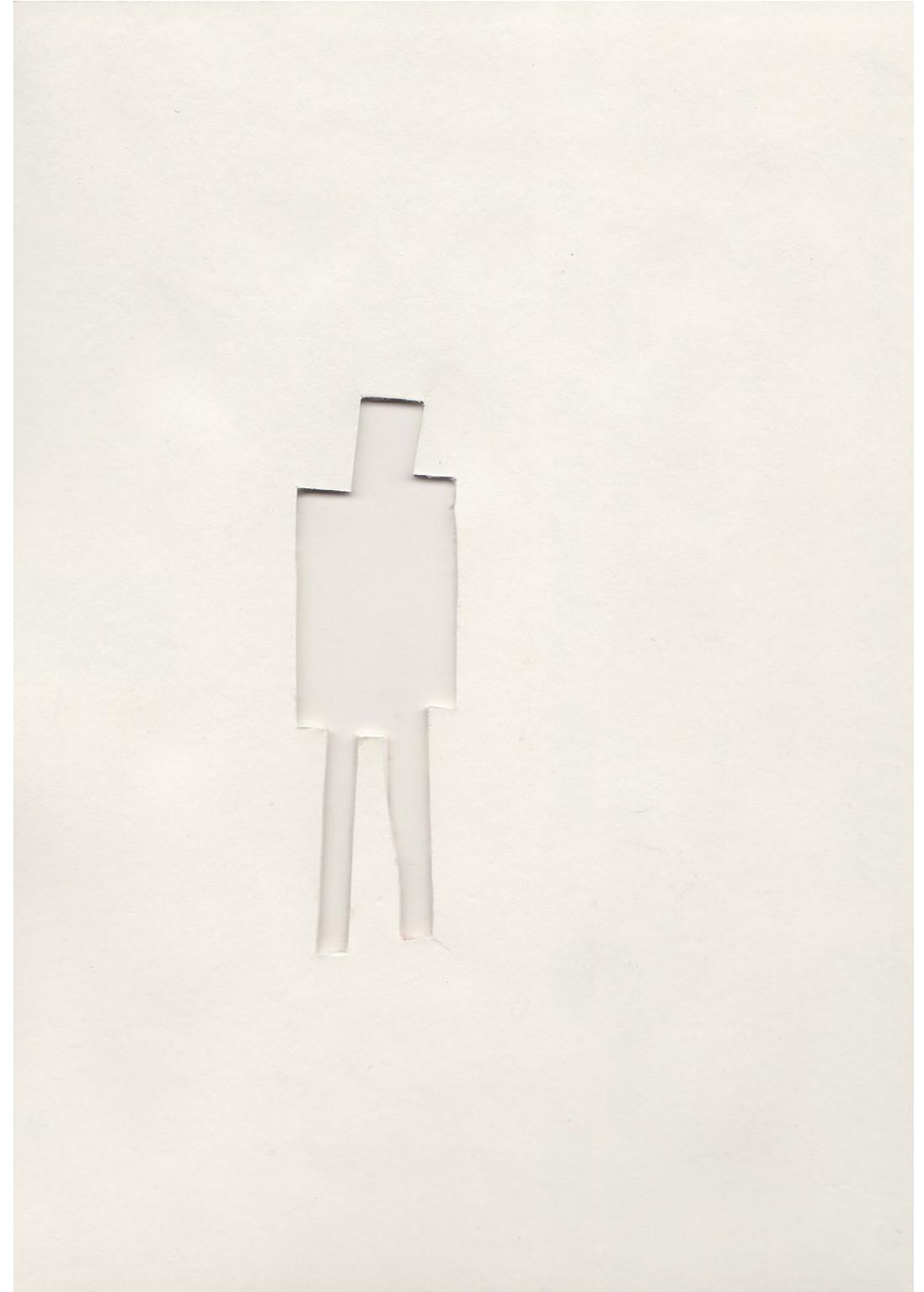
Observationen, Skizzen und Modelle
aus dem Arbeitsprozess

(...) im Drama versteht man unter Exposition die Darstellung der Sachlage, aus der die Handlung des Stückes hervorgeht. Die Exposition ist eins (sic) der drei Hauptglieder der dramatischen Handlung; sie hat den Zweck, den Zuschauer mit dem Objekt der Handlung, den Hauptpersonen, die auftreten werden, und deren Verhältnissen bekannt zu machen und sein Interesse für das Kommende zu erwecken.

Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 6. Leipzig 1906, S. 227.



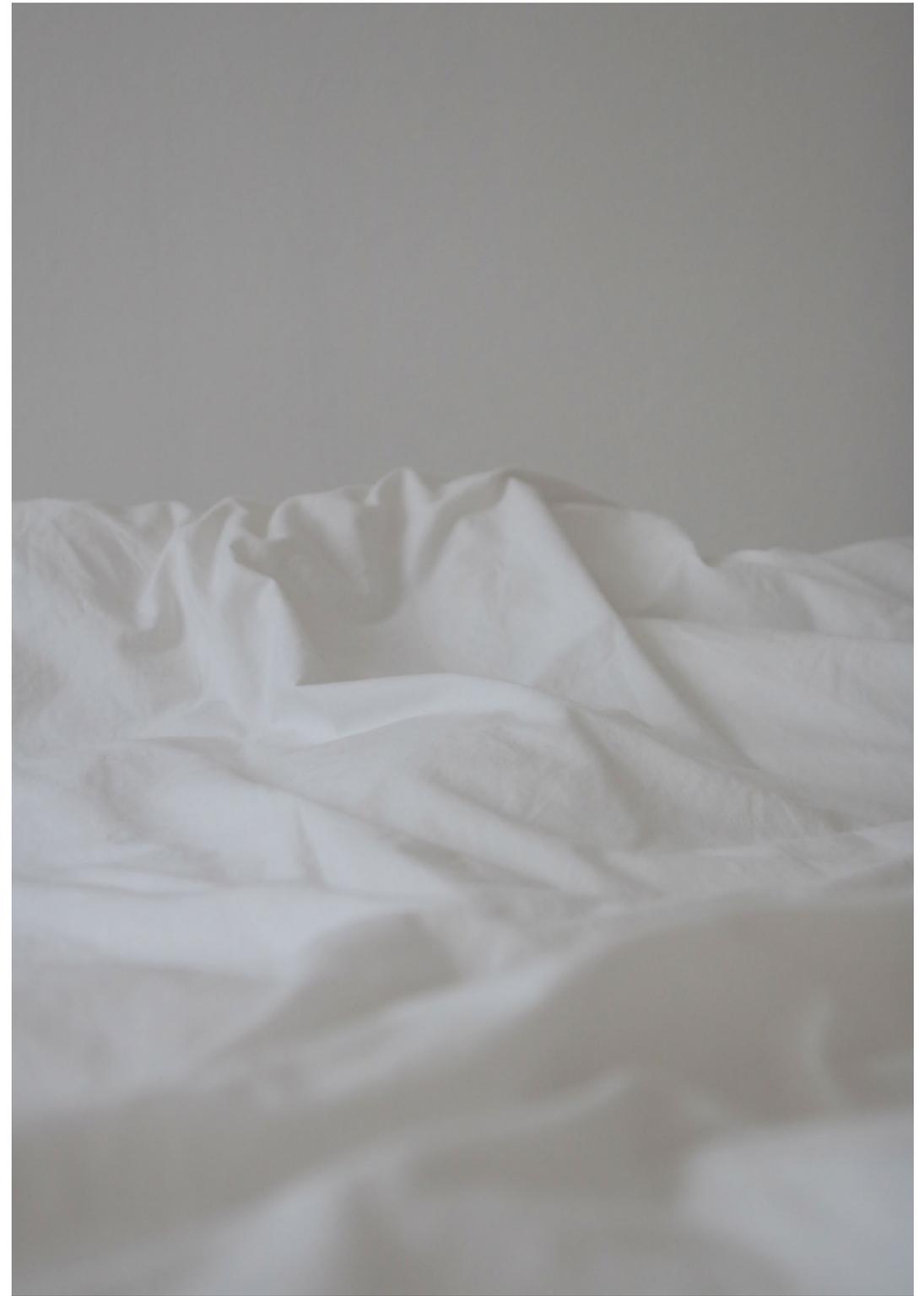
Einraum. Modellstudie M 1:100, Aquafix und weißer Karton, März 2018



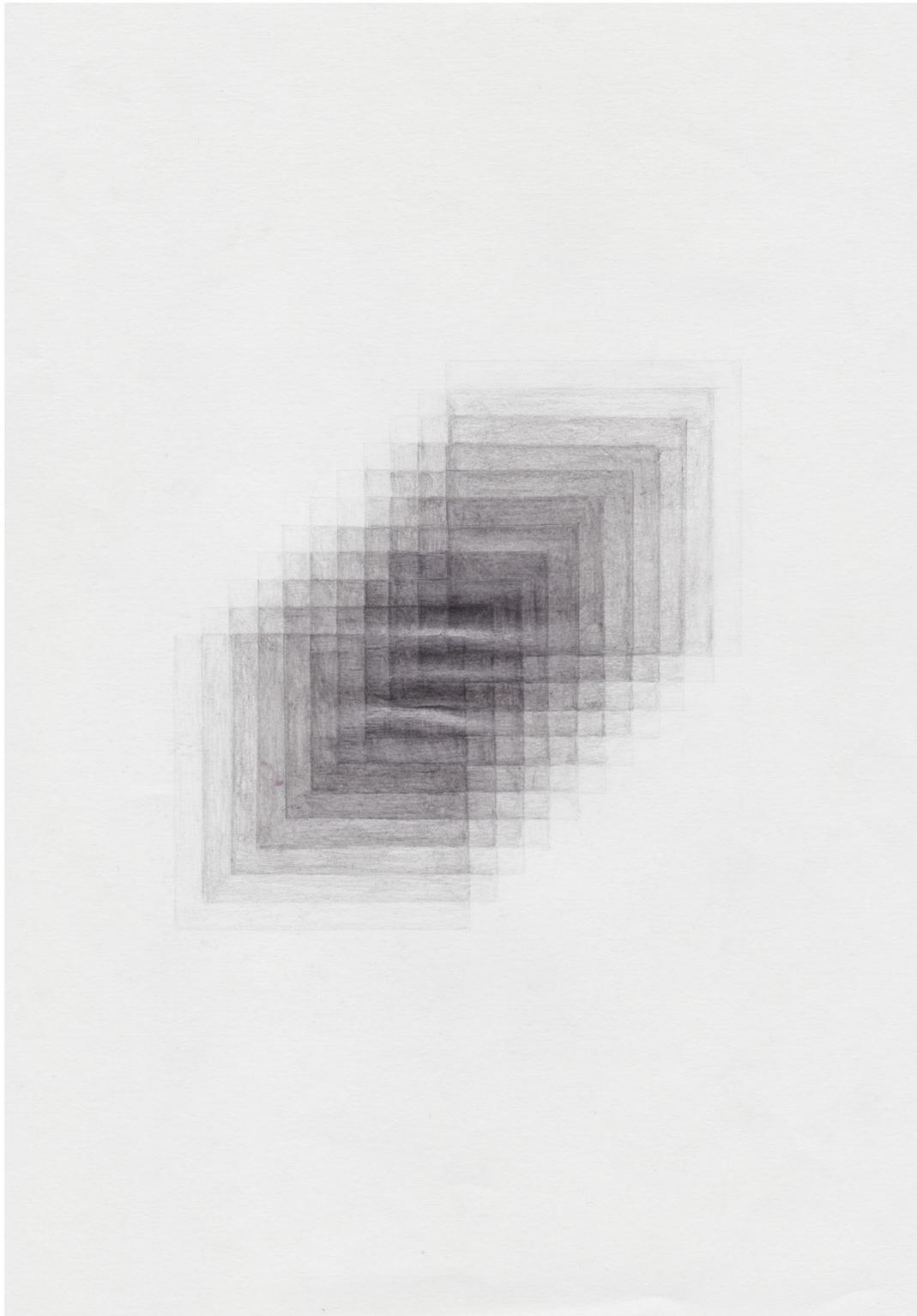
Response on Paul Thek's teaching note 21 "Make a paperdoll of yourself". weißer Karton, 18x27cm, Jänner 2018



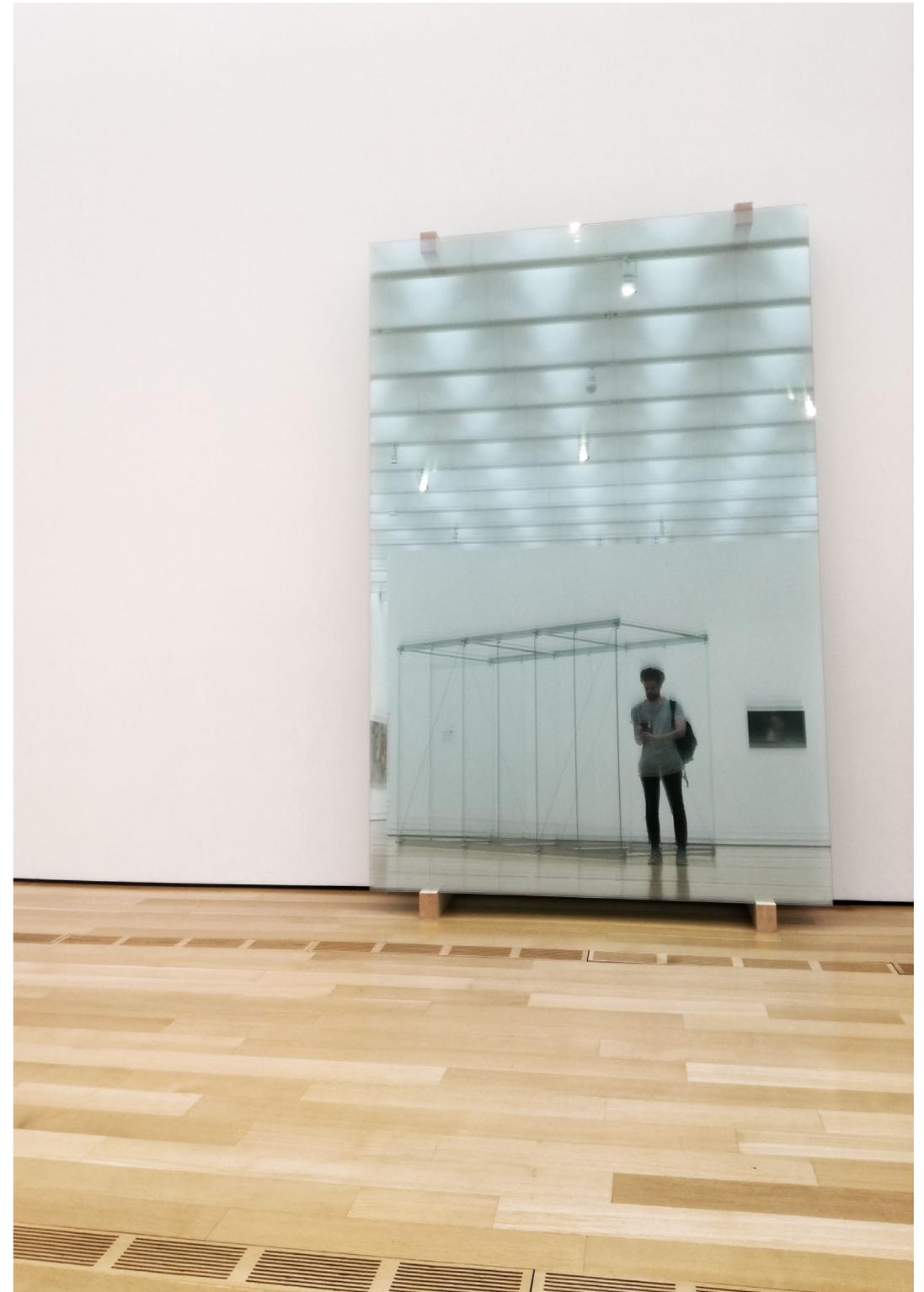
Mischwald hinter Watzing, Oktober 2018



Weißes Leinen, 140x200 cm, Februar 2018



11 Quadrate. Graphit auf Papier, 21x29 cm, März 2018



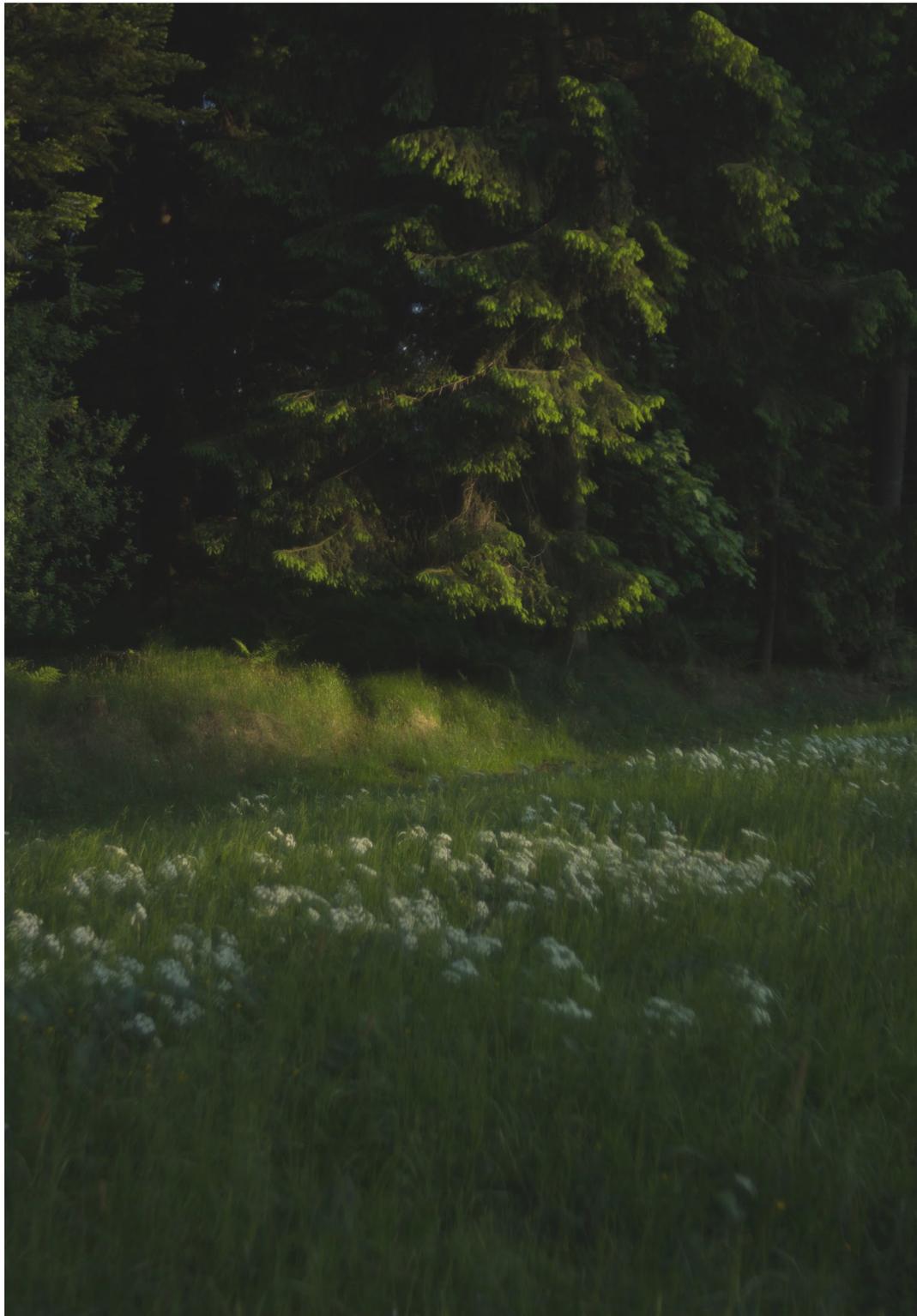
11 Scheiben, Gerhard Richter, 2003 (Aufnahme: Atlanta, High Museum of Art, Juli 2017)



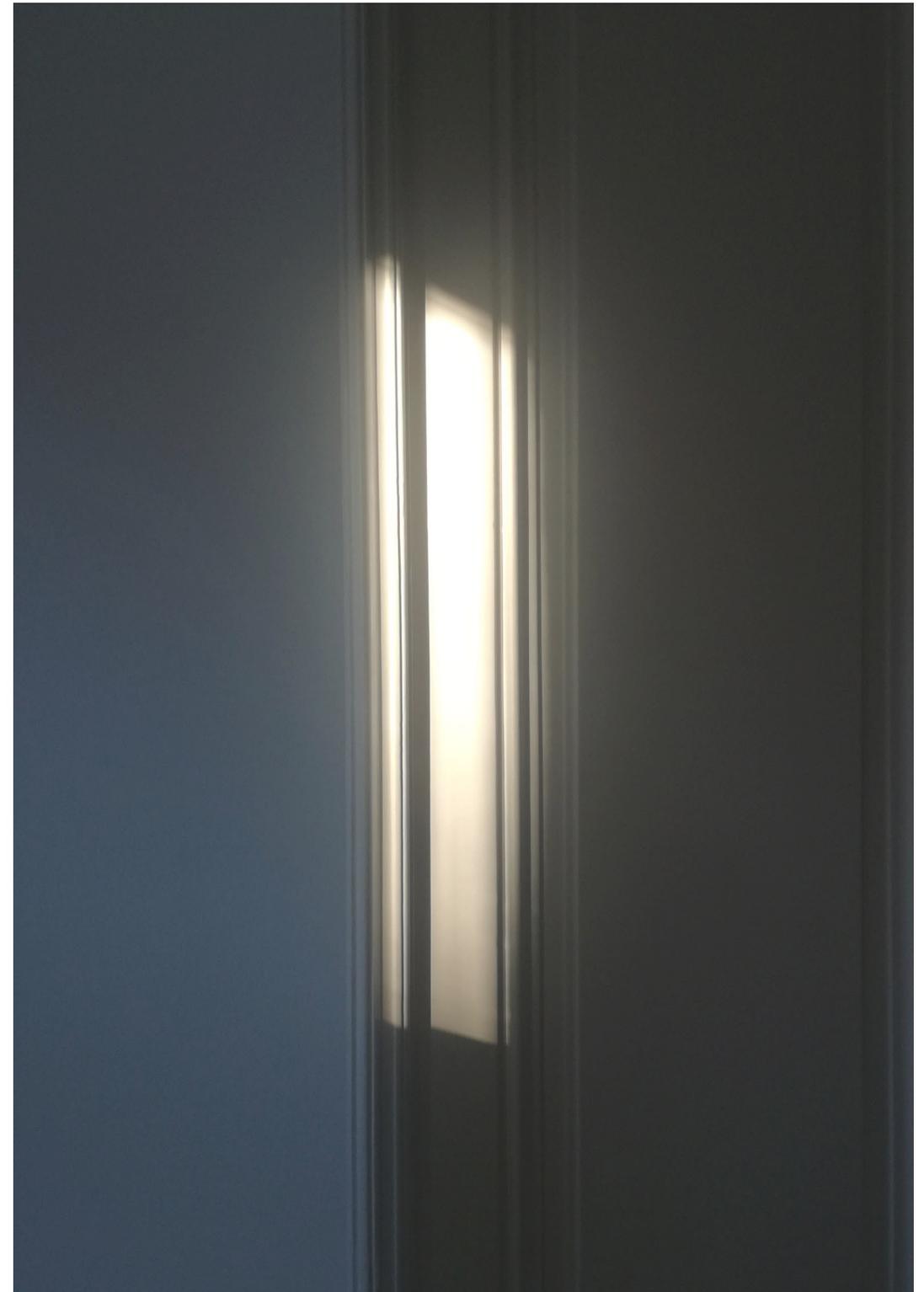
Nachbau von Gerhard Richters 11 Scheiben. Holz und Glas, 10x10x14 cm, Februar 2018



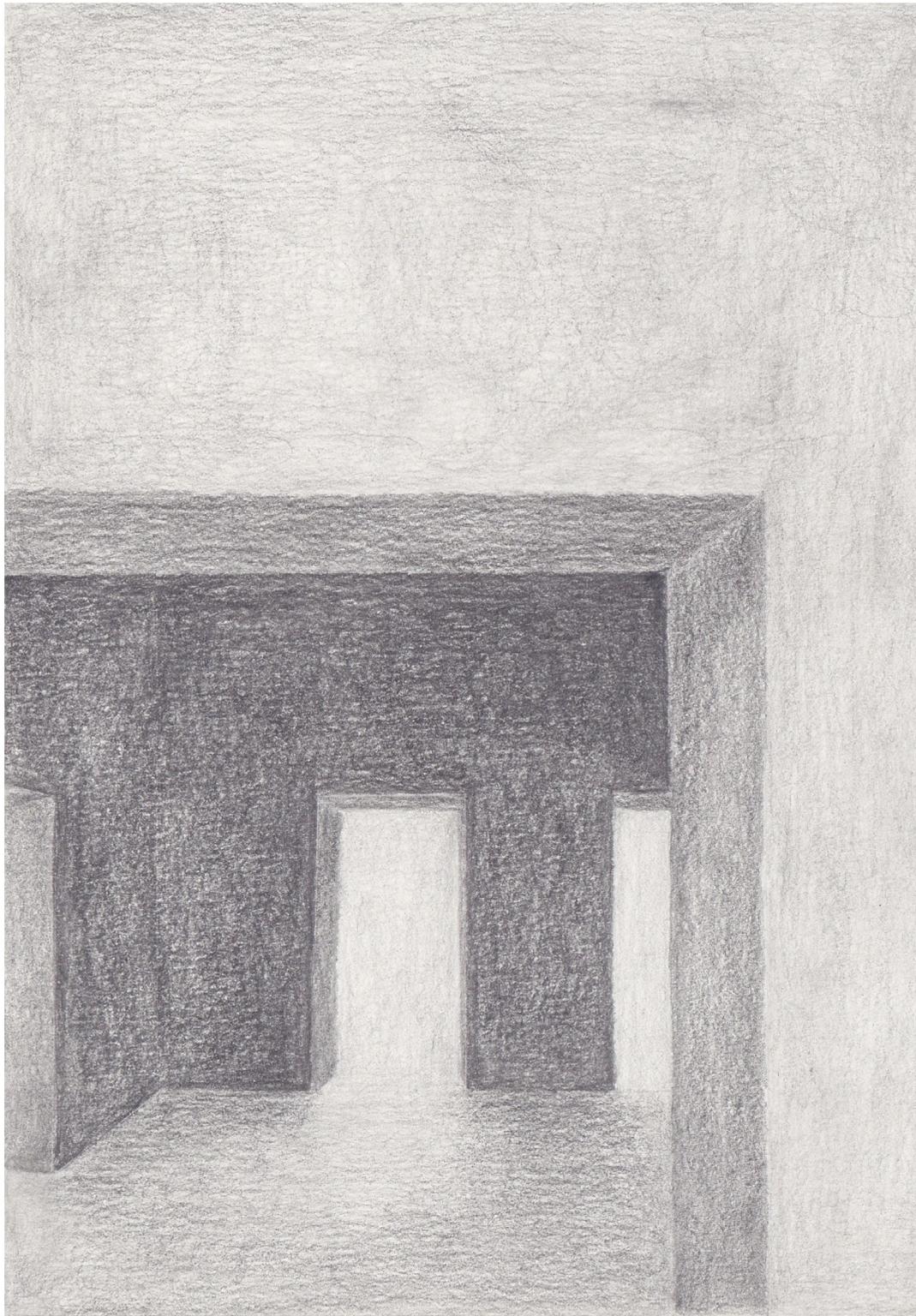
Erste Reflexion zu *amor sacro e amor profano*. Keramik, Holz, 4x8x10cm, April 2018



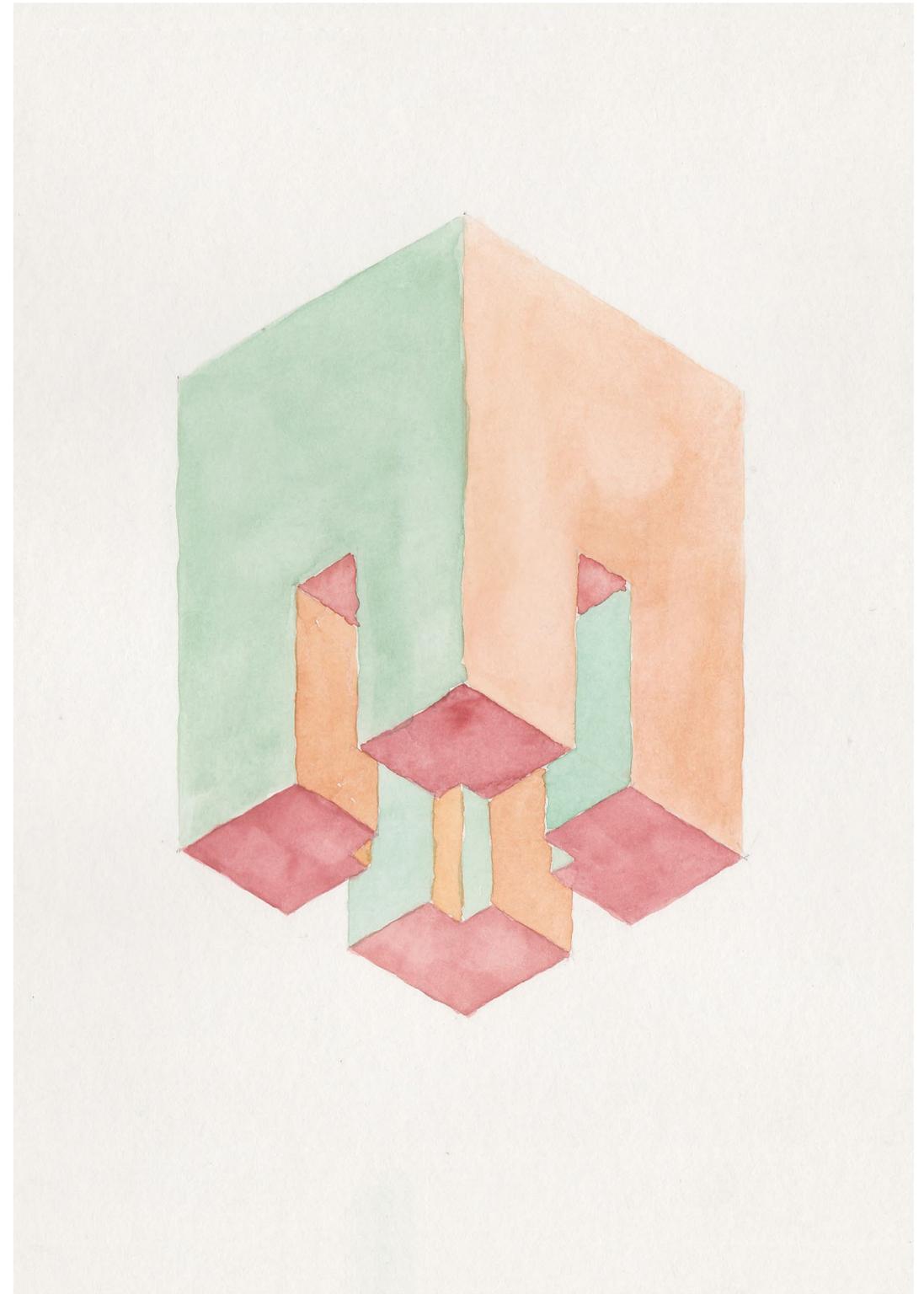
Mischwald hinter Watzing, G.S. Mai 2012



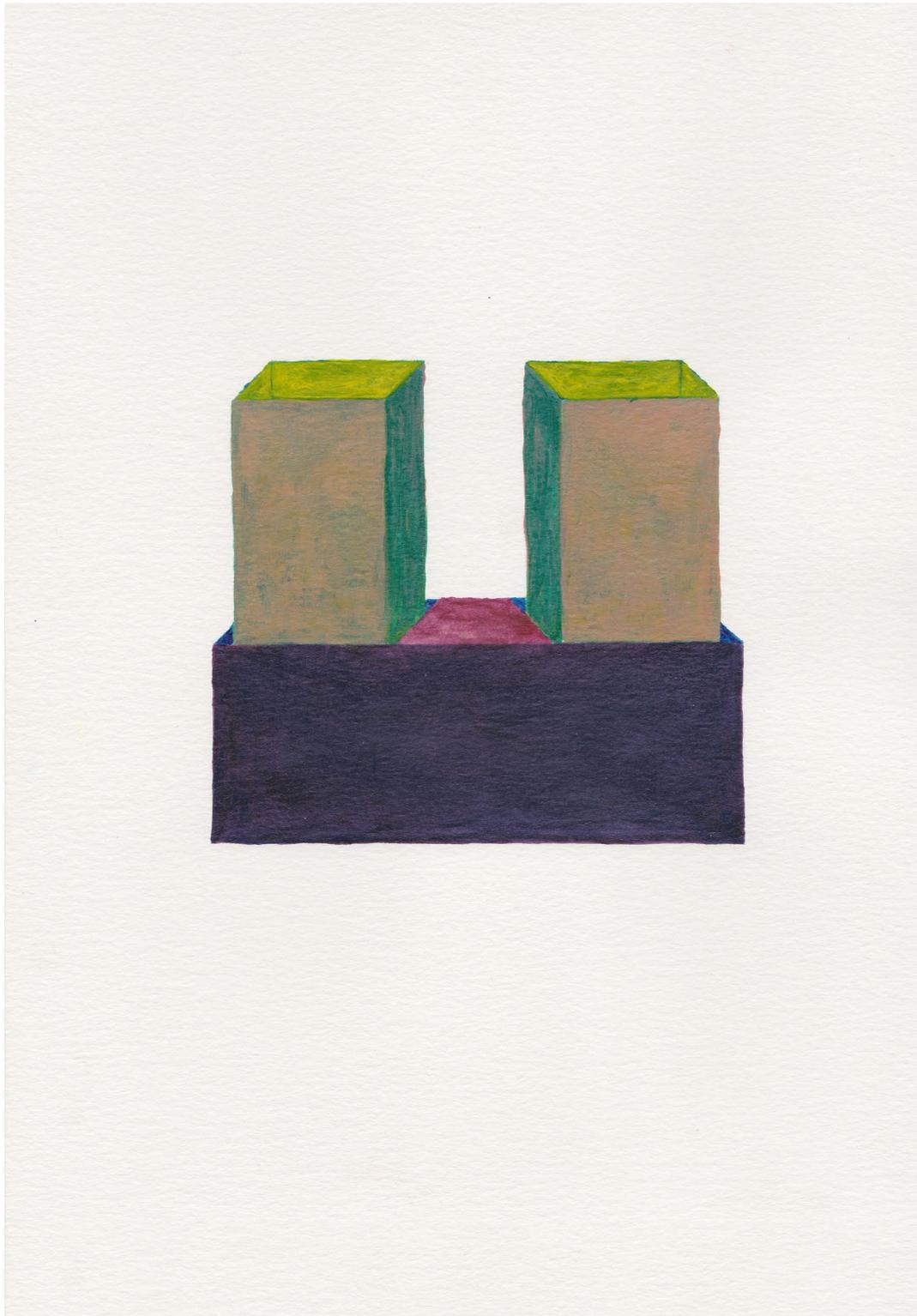
Türprofil. , September 2018



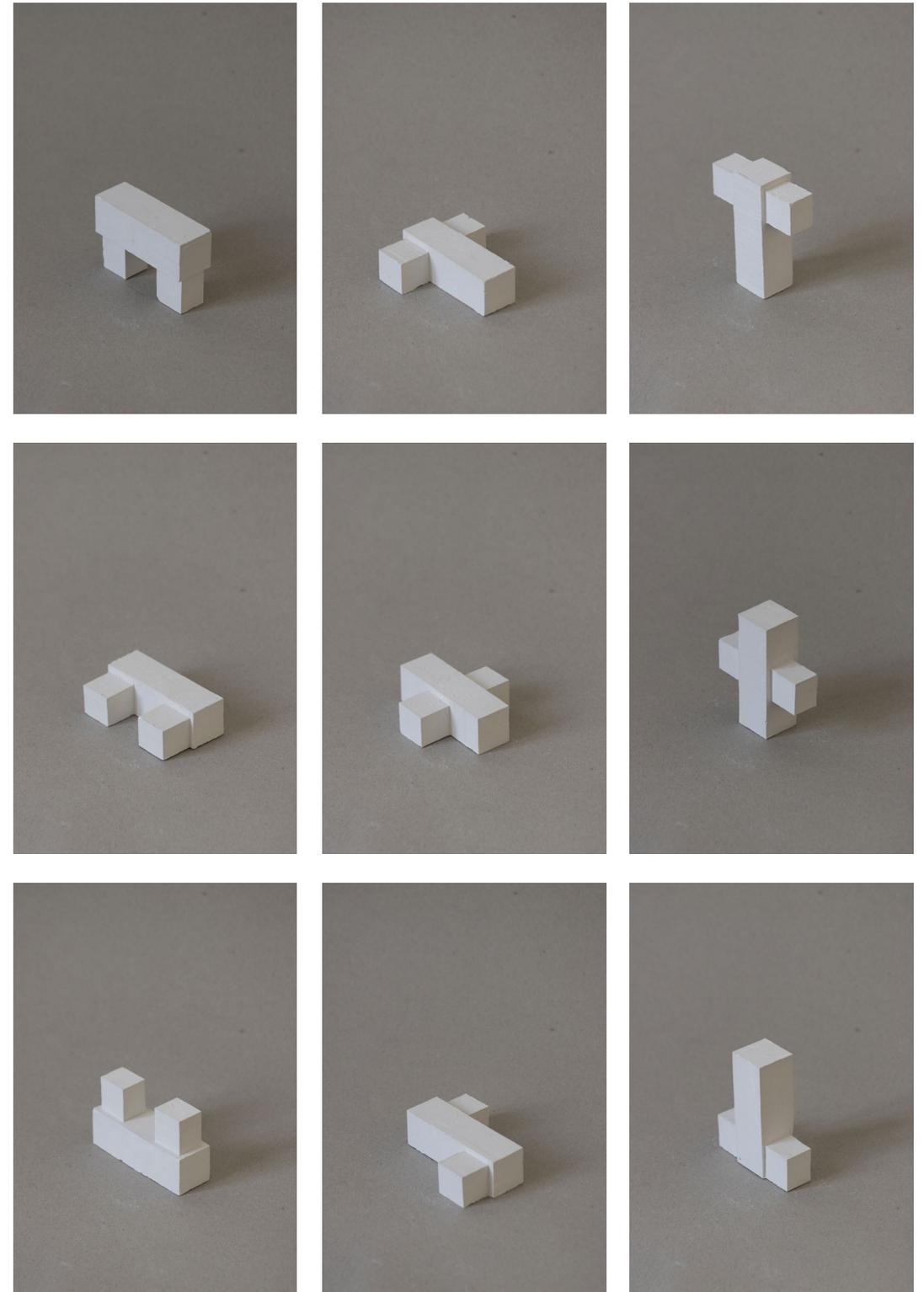
Proportionsstudie, Graphit auf Papier, 20x27cm, Juli 2017



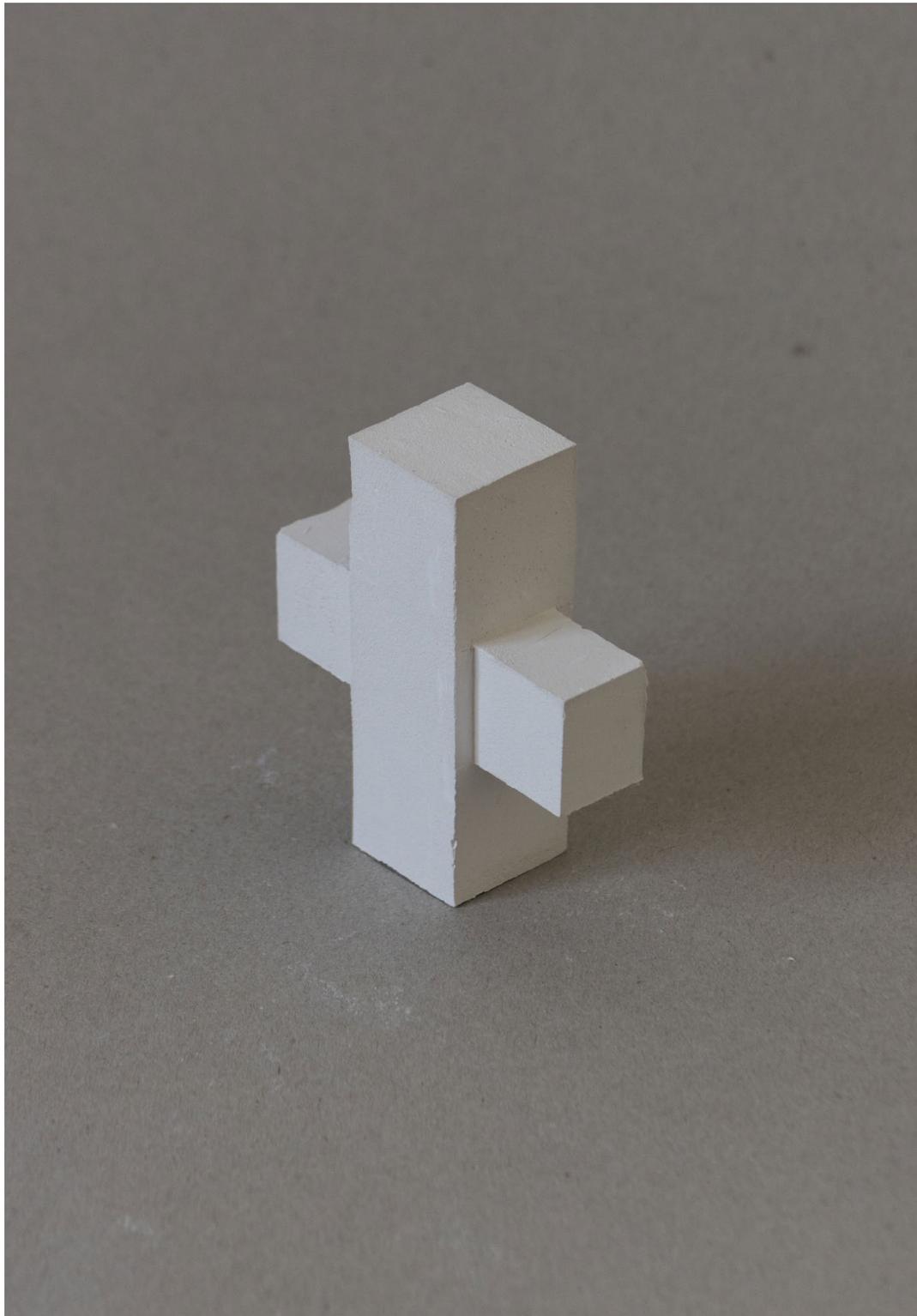
Proportionsstudie, Acrylfarbe auf Papier, 20x27cm, Juli 2017



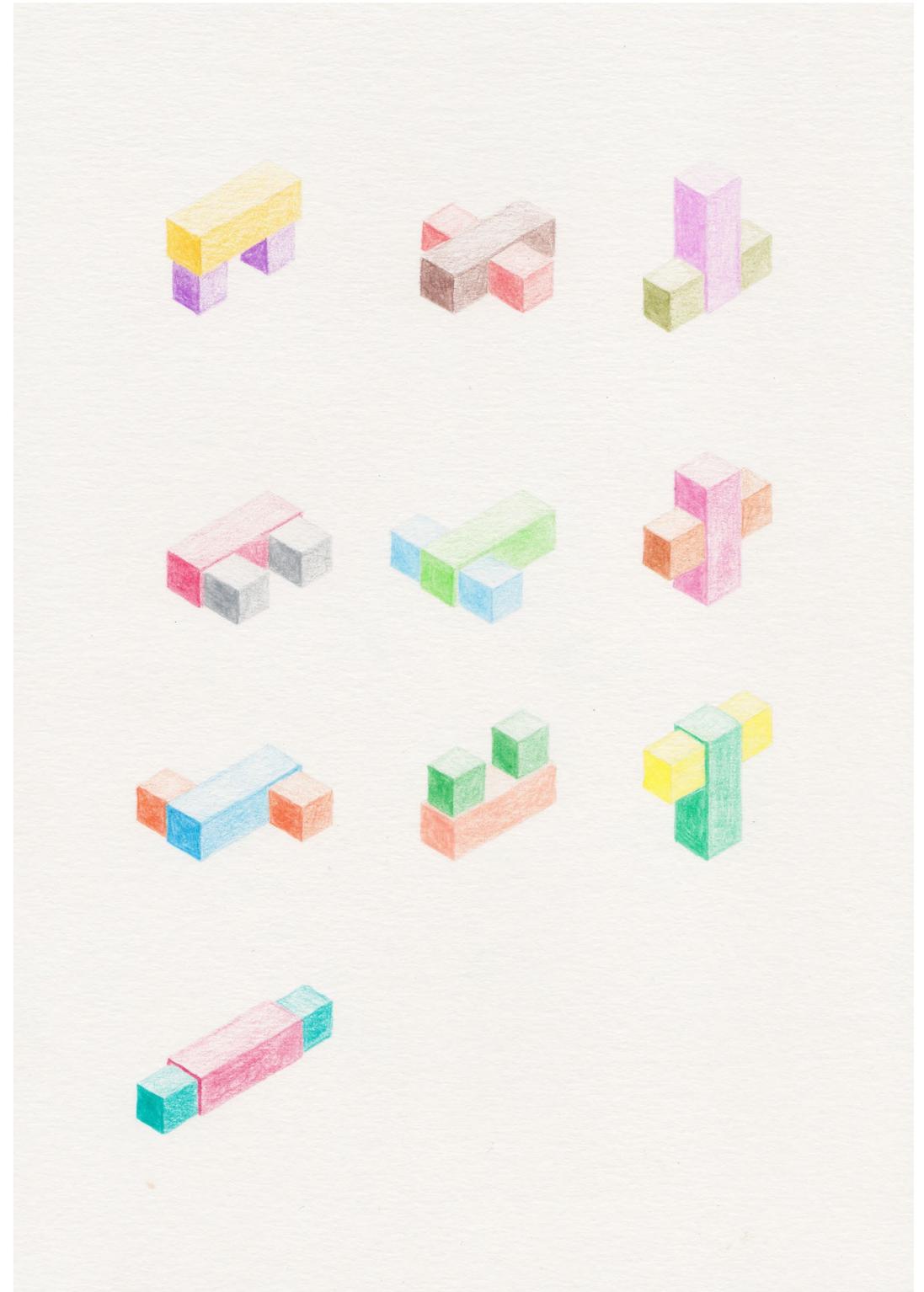
Zweite Reflexion zu *amor sacro e amor profano*. Acryl auf Papier, 18x27cm, März 2018



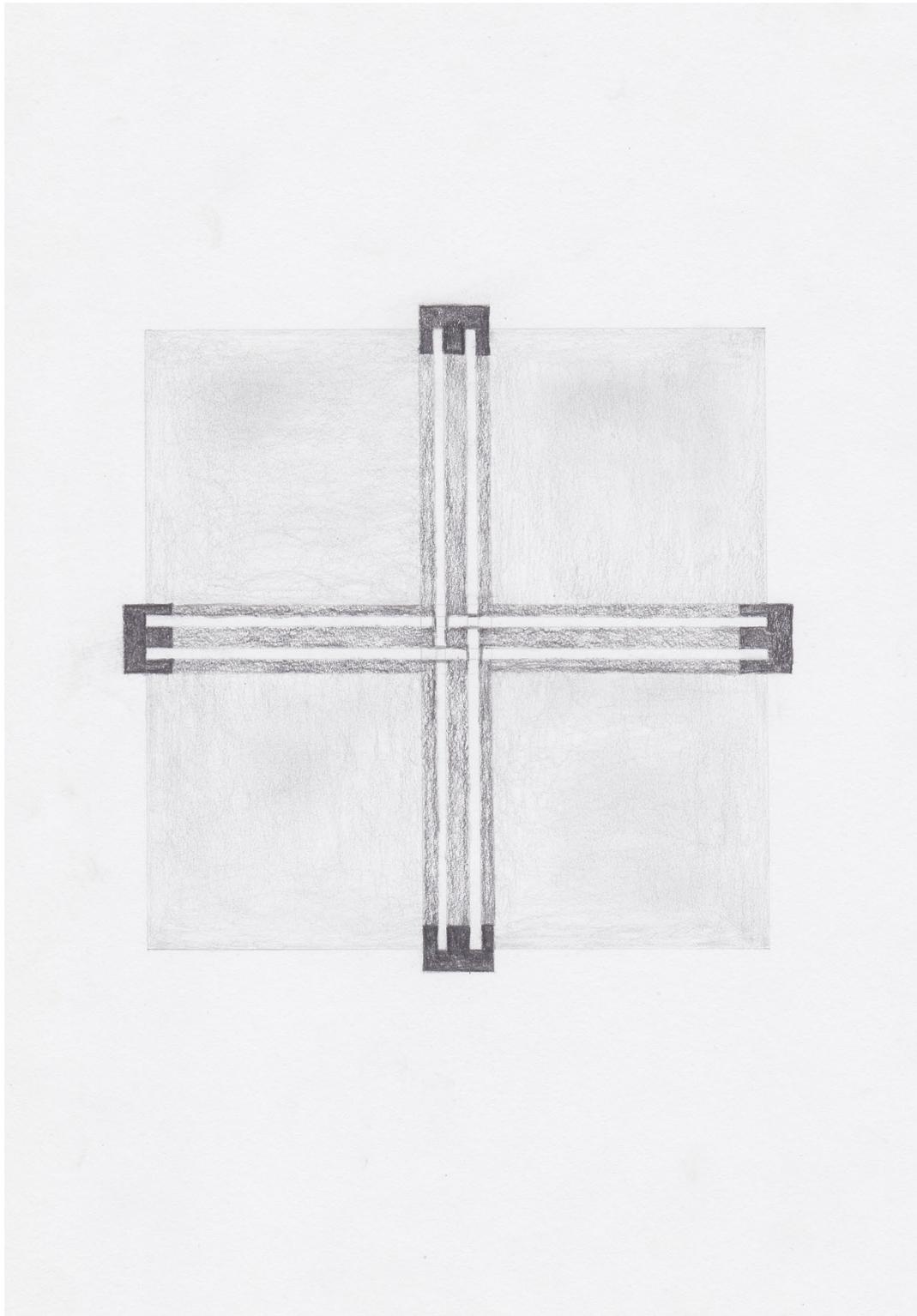
Dritte Reflexion zu *amor sacro e amor profano*. Modellstudie, Neun Gipsabgüsse, je 10x10x4 cm, April 2018



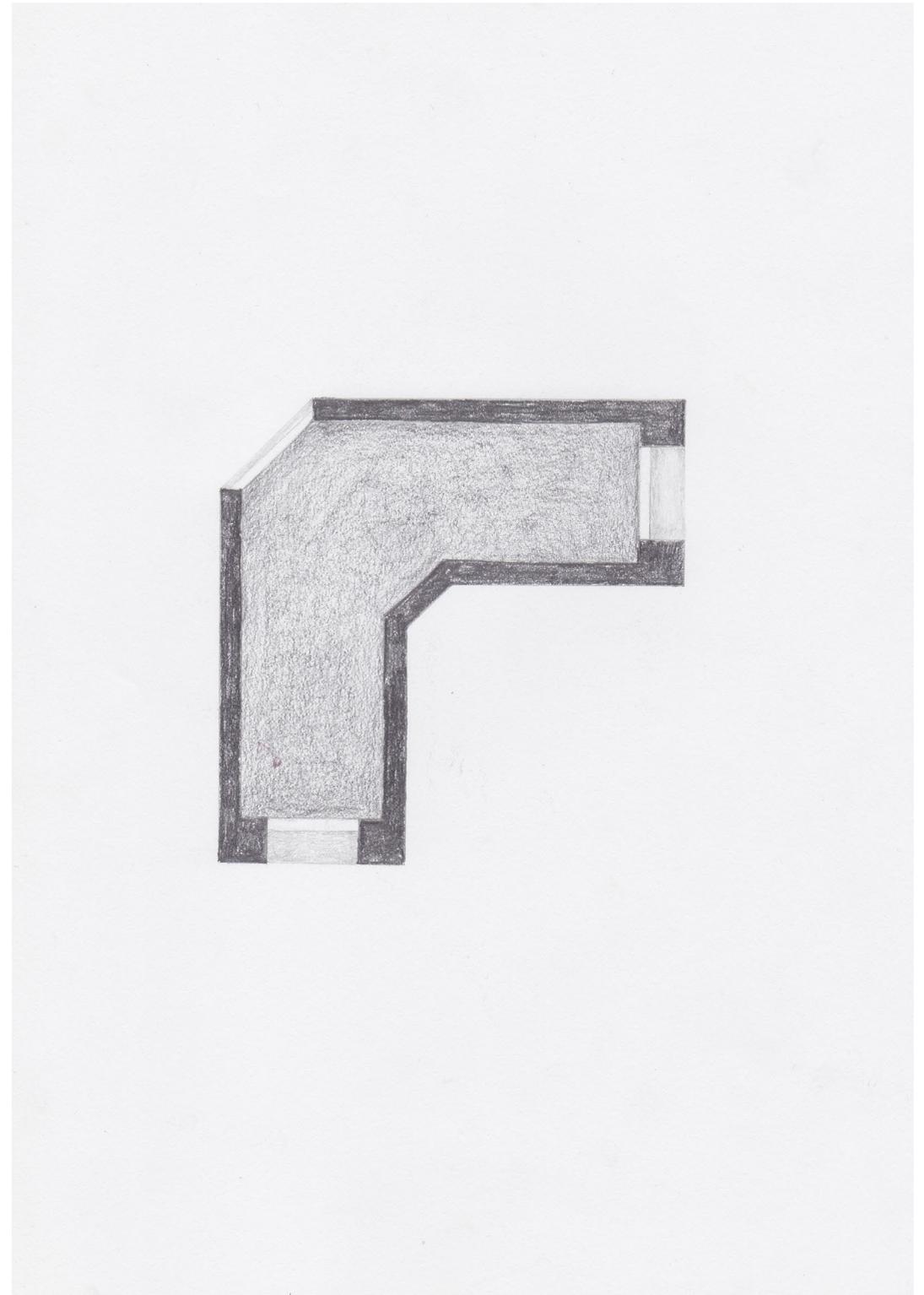
Teil der dritten Reflexion zu *amor sacro e amor profano*. Modellstudie, Neun Gipsabgüsse, je 10x10x4 cm, April 2018



Vierte Reflexion zu *amor sacro e amor profano*. Farbstifte auf Papier, 20x25cm, April 2018



Acht Glasscheiben im Kreuz. Grundriss M 1:33, Graphit auf Papier, 18x27 cm



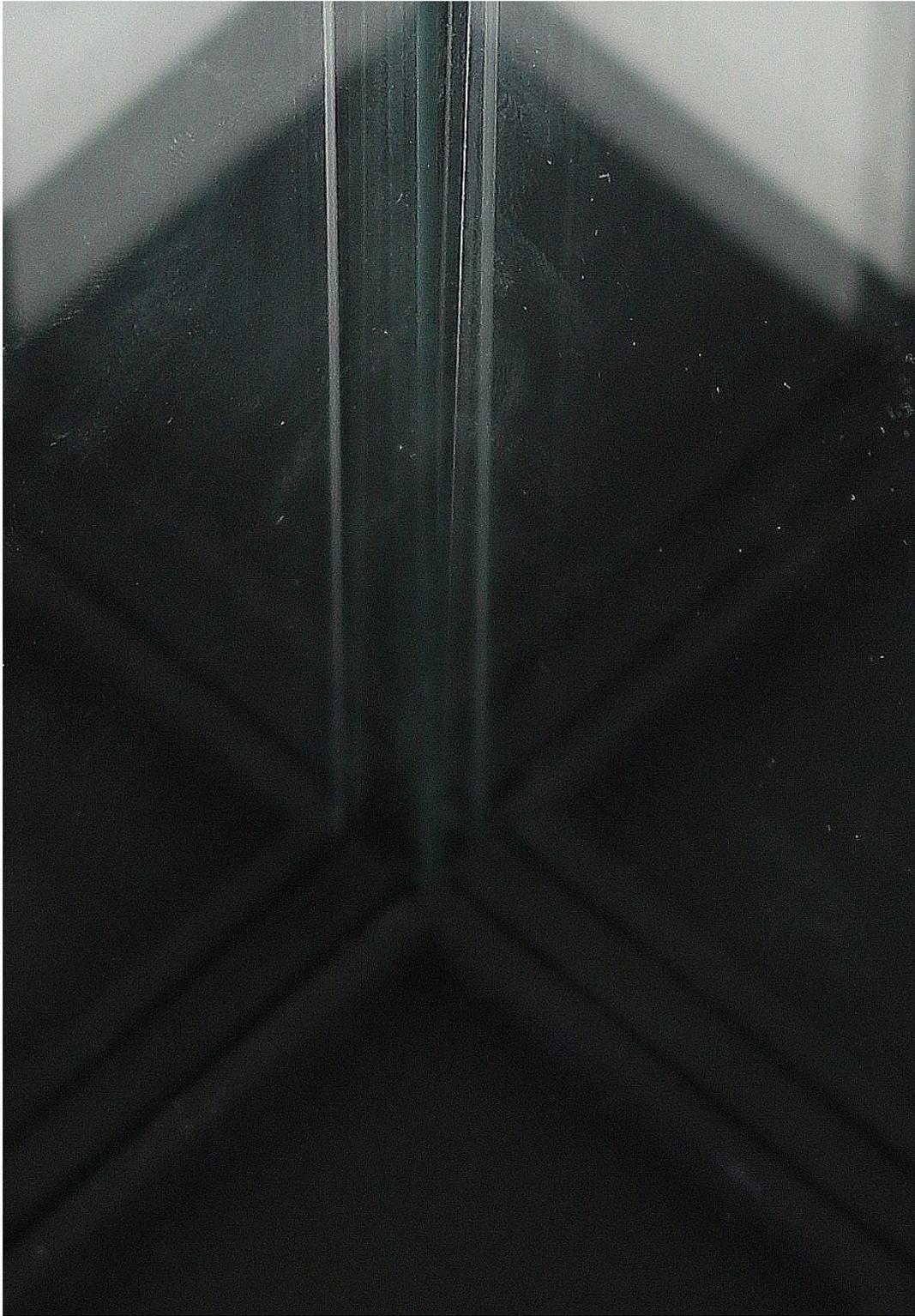
Sequenz eines Zuganges. Grundriss M 1:25, Graphit auf Papier, 18x27cm



Acht Glasscheiben im Kreuz. Modellstudie M 1:33, Aussenaufnahme, Holz, Glas, Acrylfarbe, März 2018



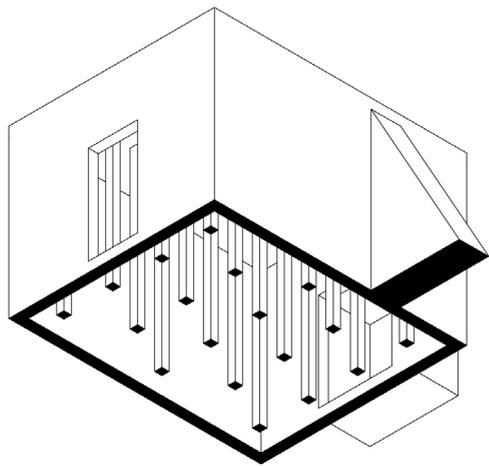
Sequenz eines Zugangs. Modellstudie M 1:33, Aussenaufnahme, Karton, Acrylfarbe, Stoff, Glas, März 2018



Acht Glasscheiben im Kreuz. Modellstudie M 133, Detail, Holz, Glas, Acrylfarbe, März 2018



Sequenz eines Zugangs. Modellstudie M 133, Detail, Karton, Acrylfarbe, Stoff, Glas, März 2018



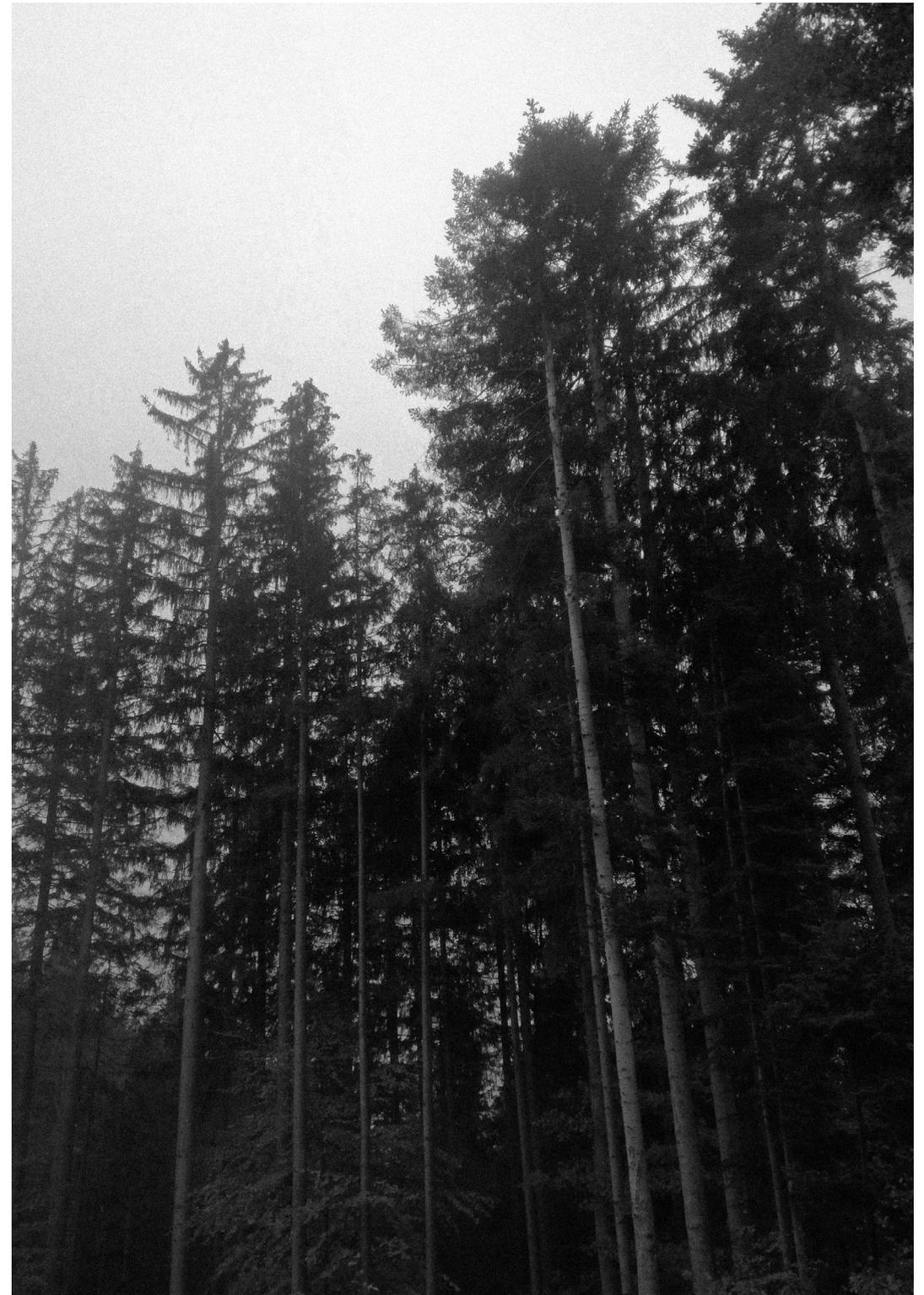
Hypostyl. Axonometrie von Unten, Mai 2018



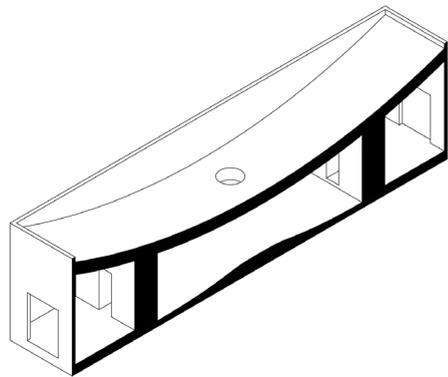
Hypostyl. Modellstudie M 1:25, Innenaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Tannennadeln, Mai 2018



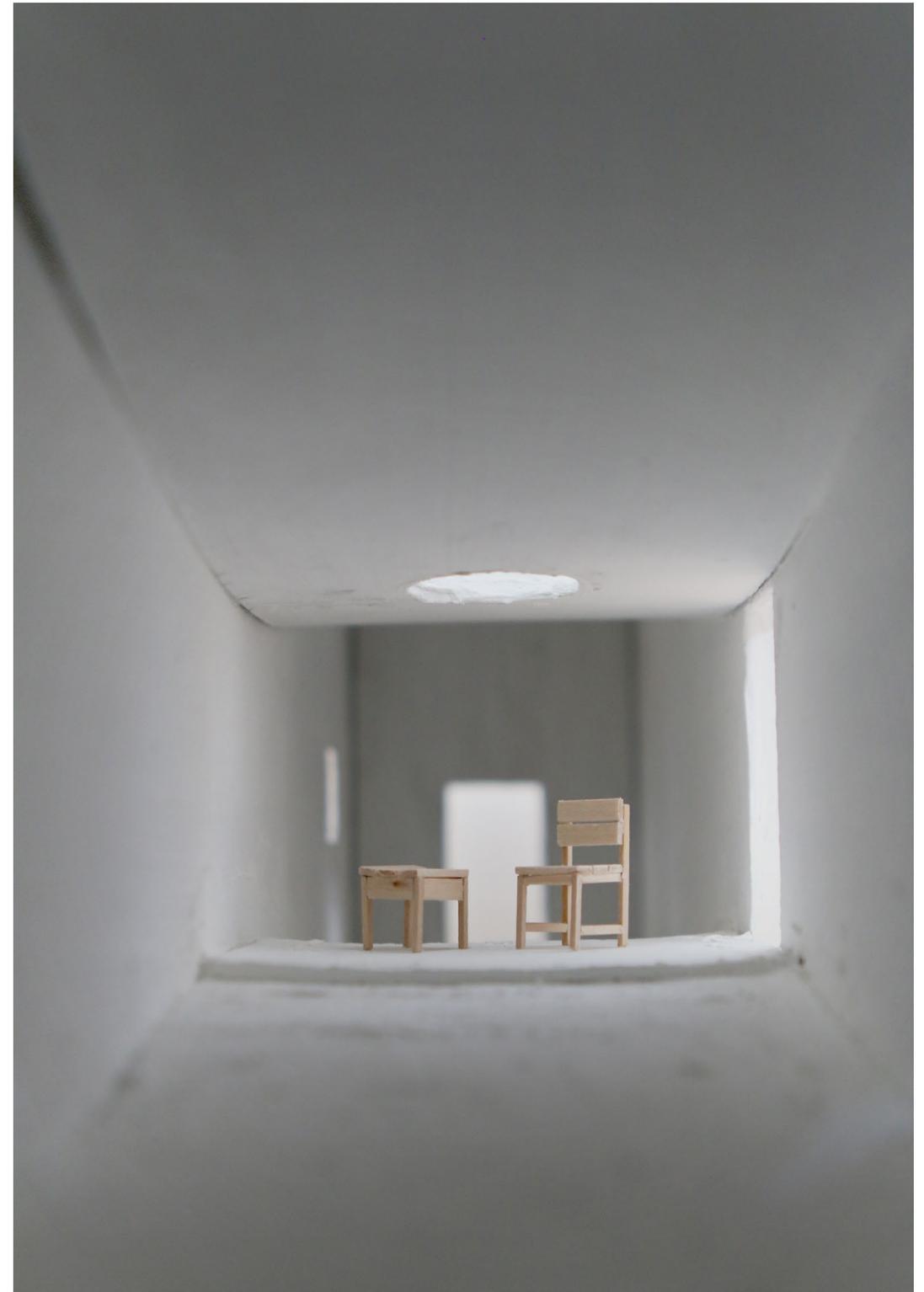
Hypostyl. Modellstudie M 1:25, Aussenaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Tannennadeln, Mai 2018



Mischwald hinter Watzing, September 2018



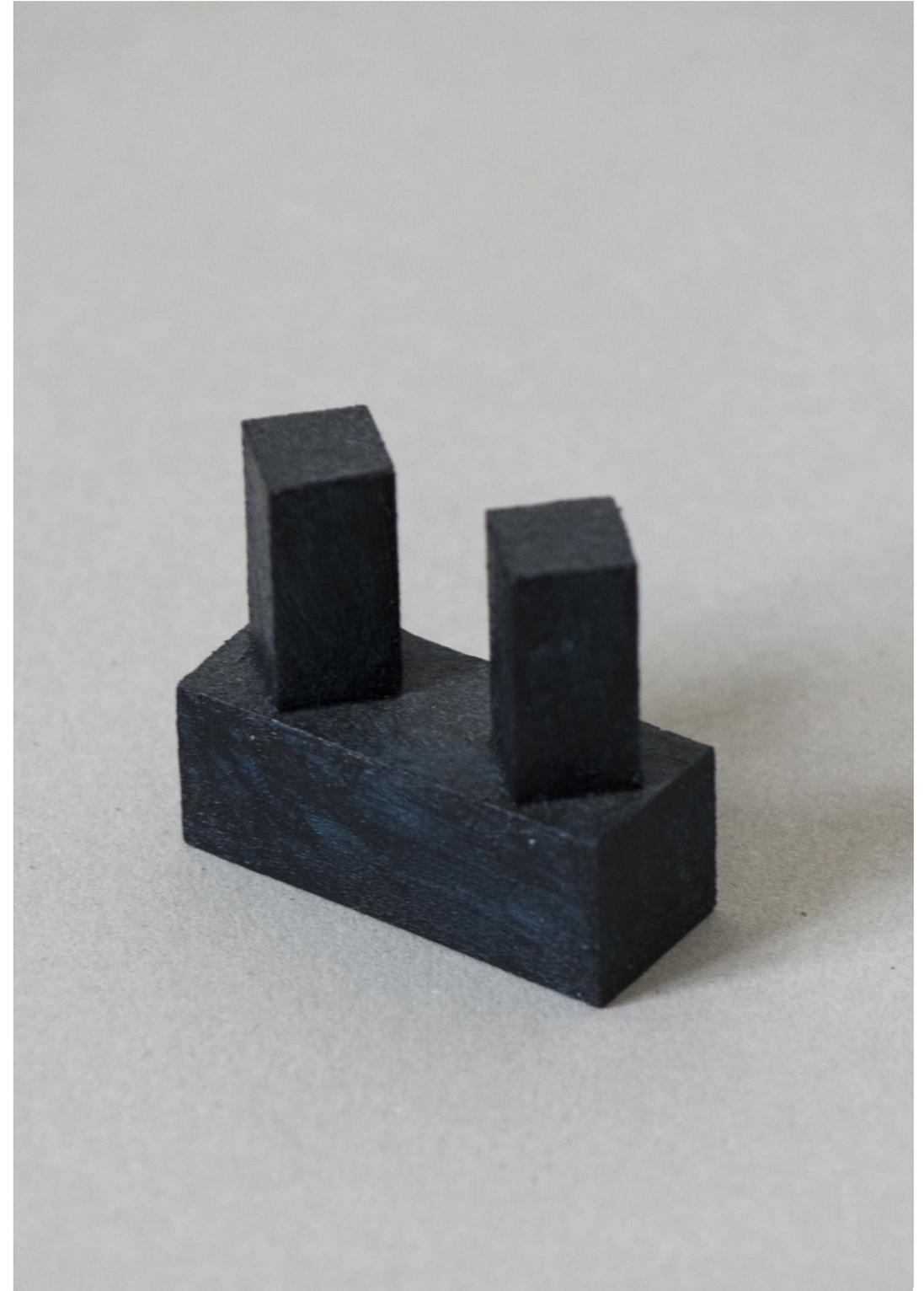
Kompression. Schnittaxonometrie, April 2018



Kompression. Modellstudie M 1:25, Innenaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Gipspachtel, April 2018



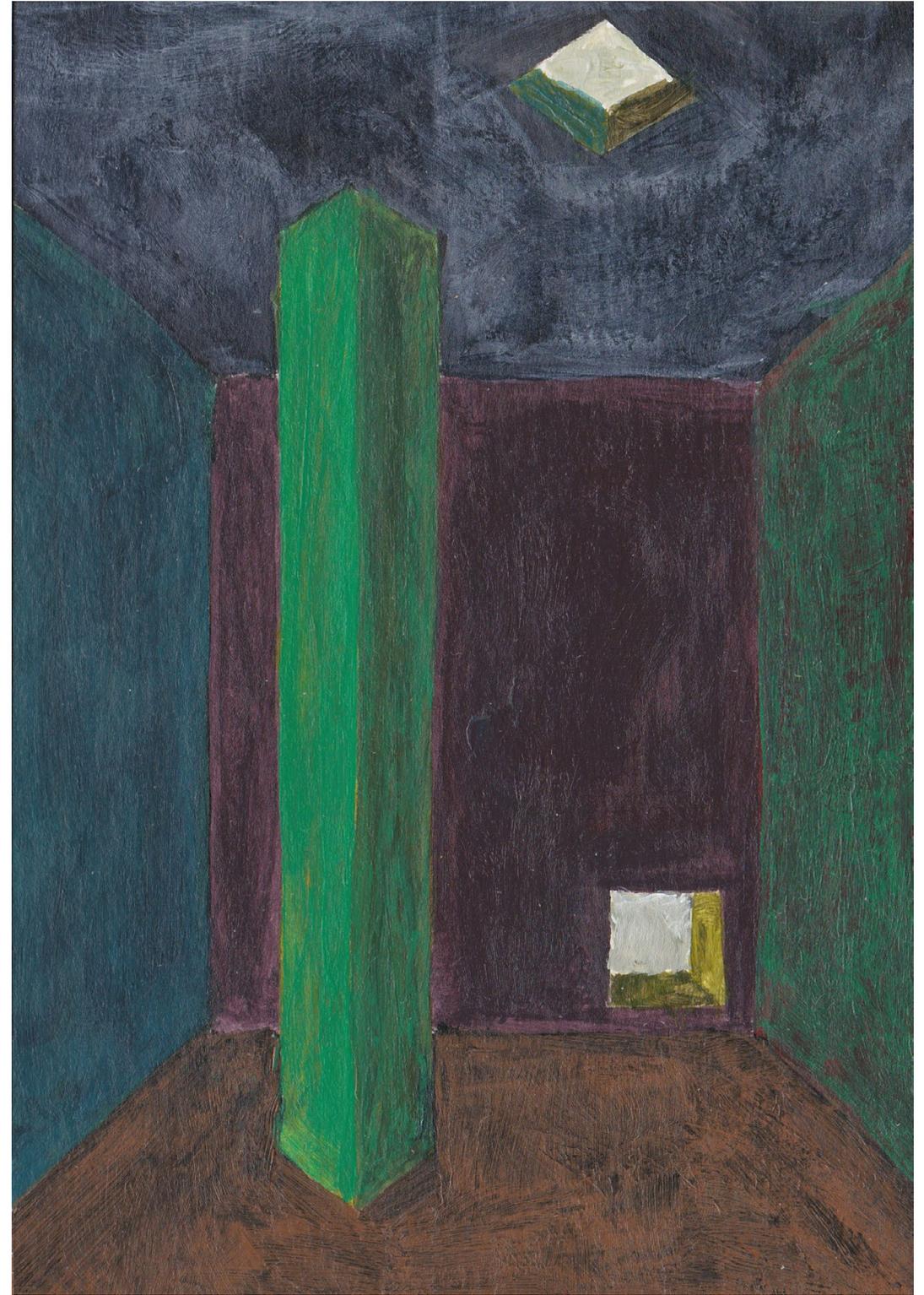
Kompression. Modellstudie M 1:25, Aussenaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Gipspachtel, April 2018



Fünfte Reflexion zu *amor sacro e amor profano*. Studienmodell, Hartschaumstoff, Acrylfarbe, 4x10x8 cm, April 2018



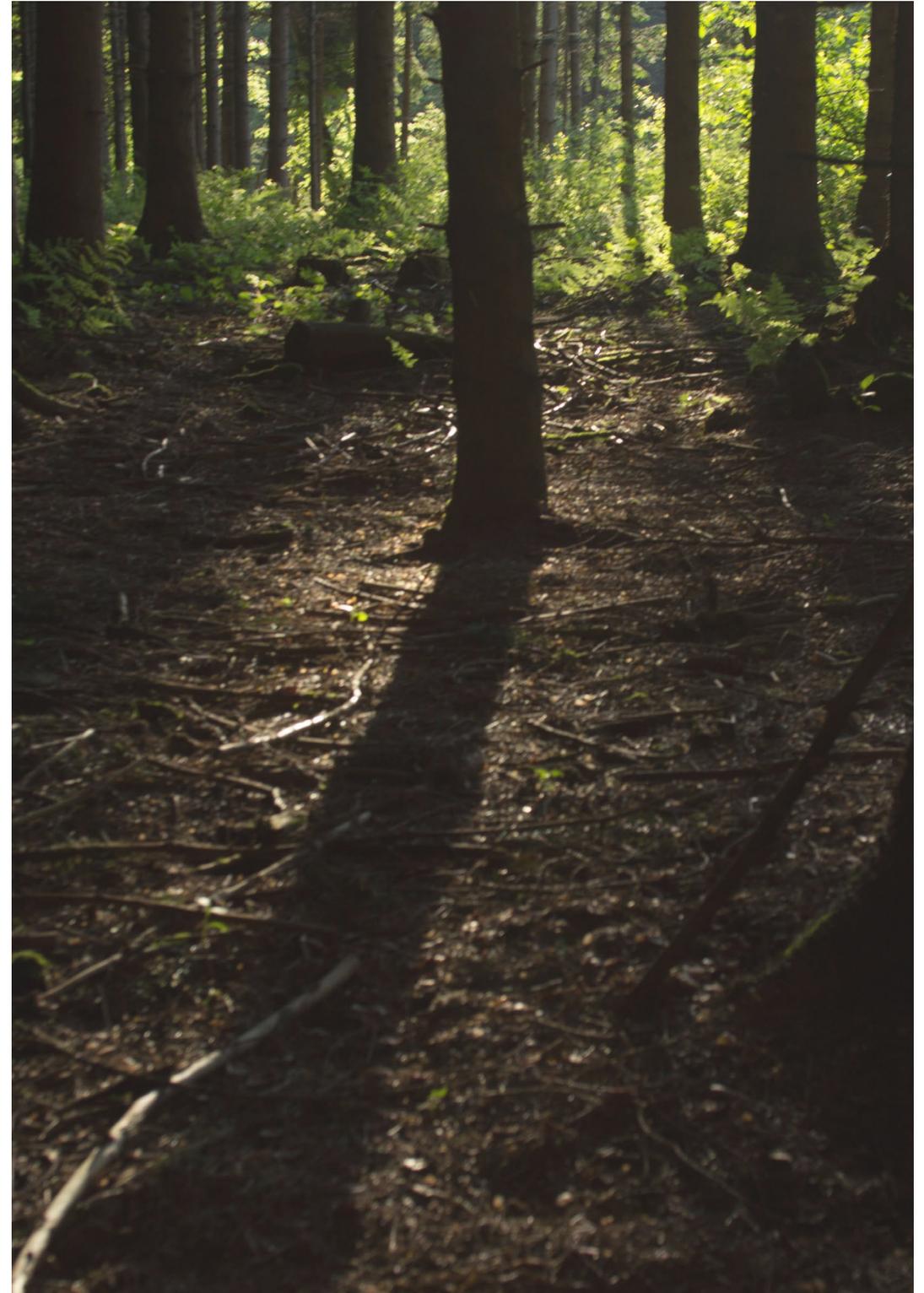
Proportionsstudie eines Innenraums, Acrylfarbe auf Papier, 20x27cm, September 2017



Proportionsstudie eines Innenraums, Acrylfarbe auf Papier, 20x27cm, September 2017



Vertikale Raumfolge Eins. Schnittmodell M 1:50, Detailaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Feinspachtel, Mai 2018



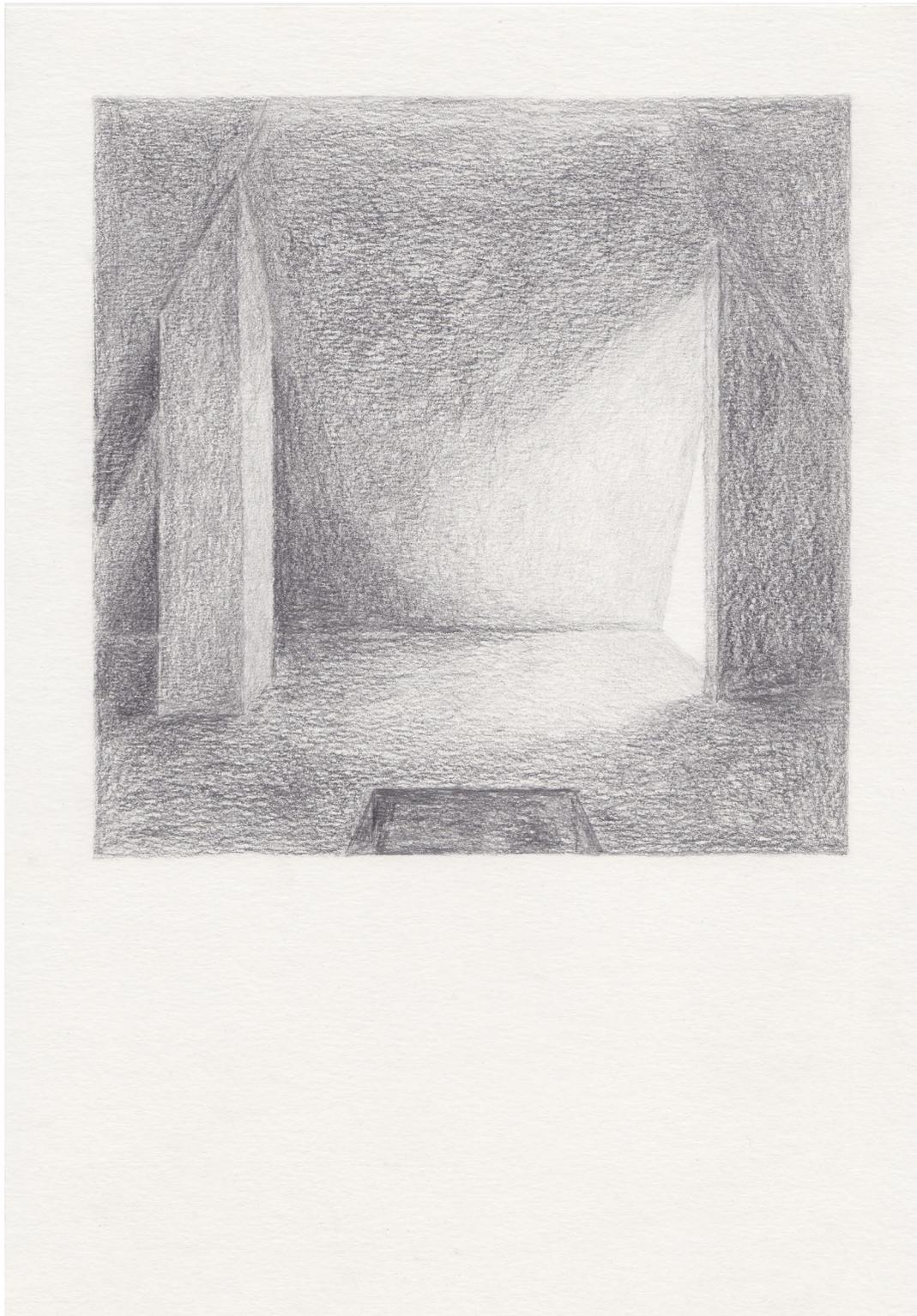
Mischwald hinter Watzing, G.S. Mai 2012



Pavillon im Wald. Acryl auf Papier, April 2018



Vertikale Raumfolge Eins. Schnittmodell M 1:50, Aussenaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Feinspachtel, Mai 2018



Vertikale Raumfolge Eins. Innenraumperspektive Dachraum, Graphit auf Papier, 18x27 cm, Mai 2018



Vertikale Raumfolge Eins. Innenraumperspektive Erdgeschoss, Graphit auf Papier, 18x27 cm, Mai 2018



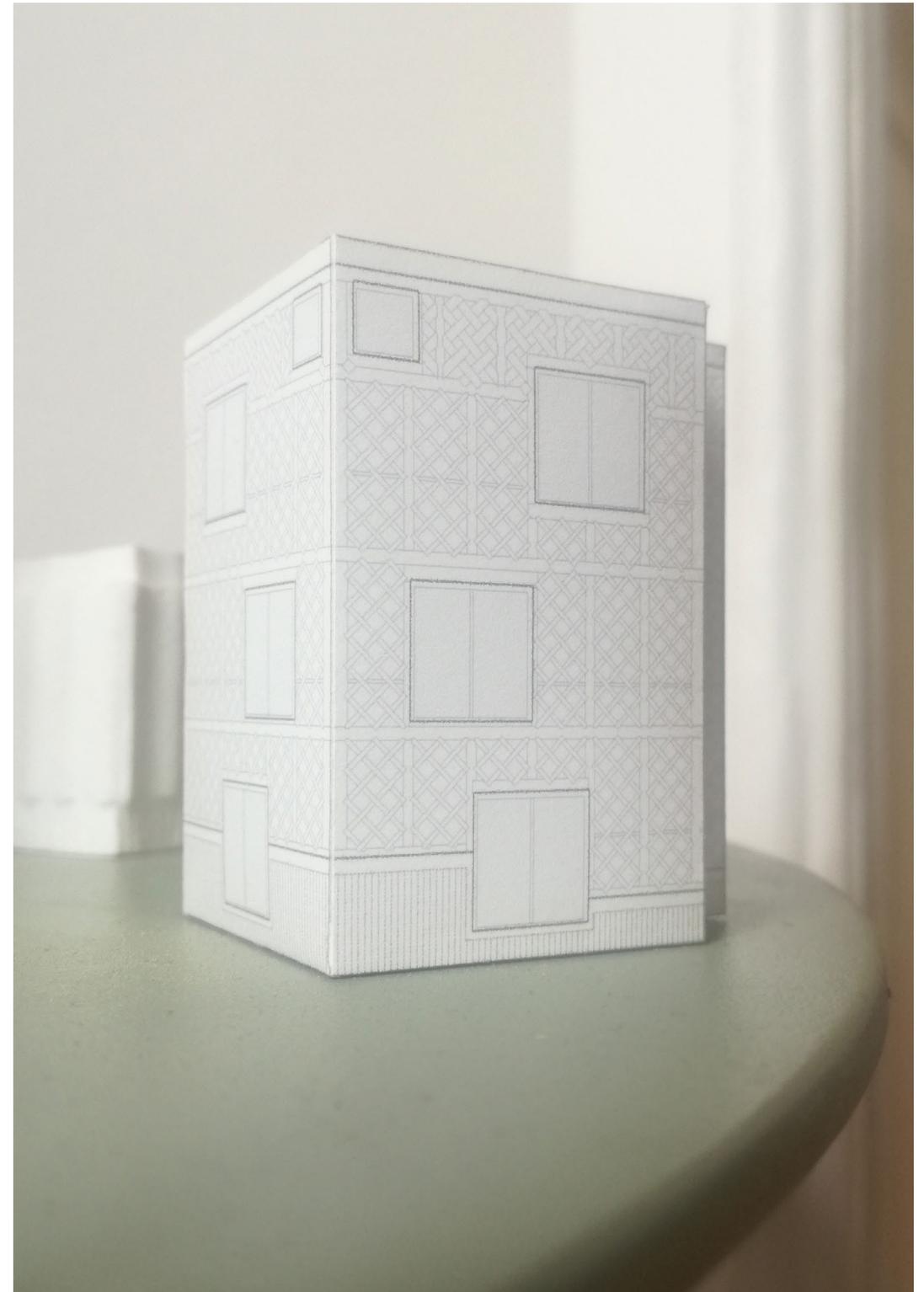
Vertikale Raumfolge Eins. Studienmodell M 1:100, Innenaufnahme Obergeschoss, Karton, Feinspachtel, Mai 2018



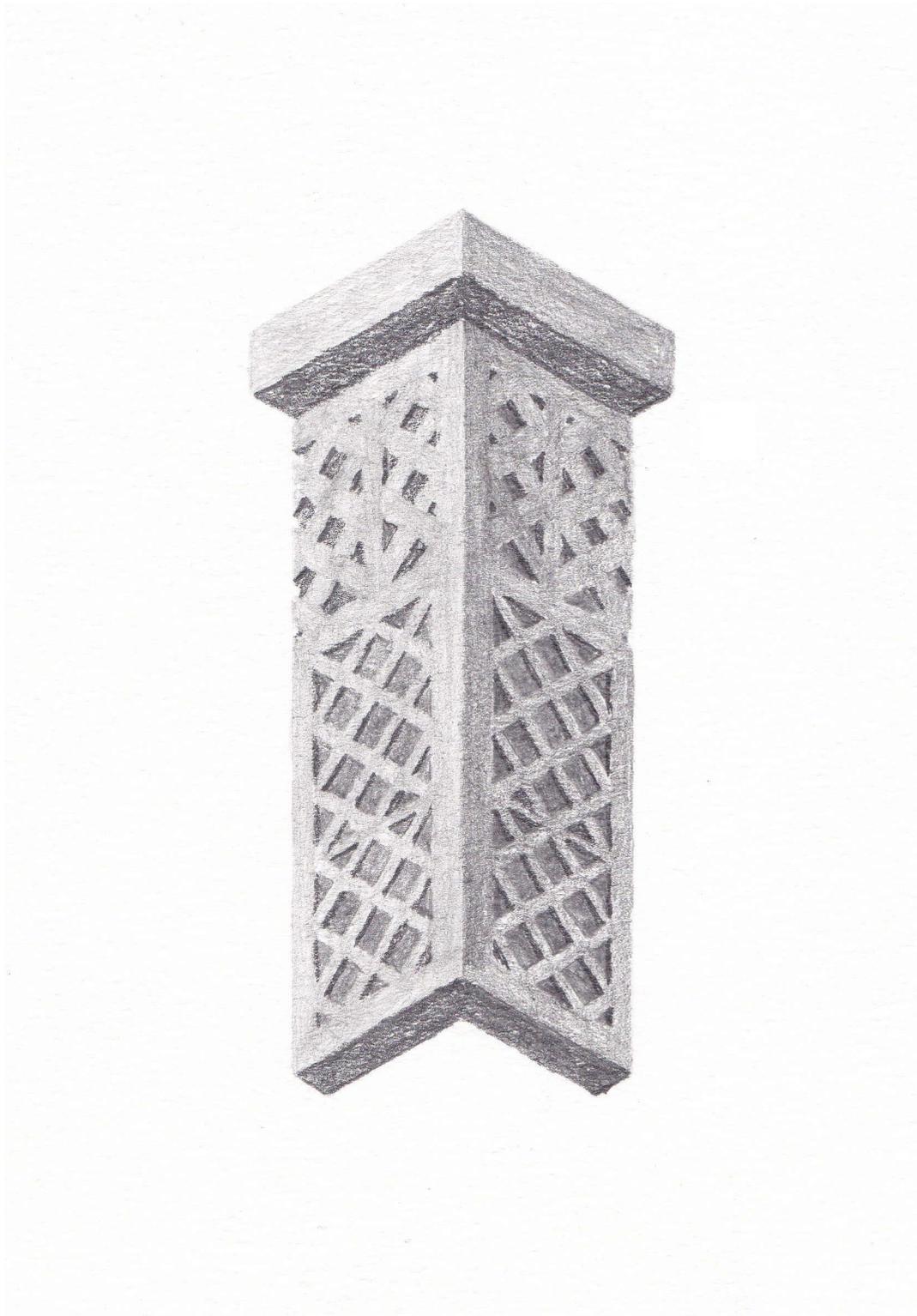
Sequenz eines Zugangs. Modellstudie M 1:33, Innenaufnahme, Karton, Acrylfarbe, Stoff, Glas, März 2018



Vertikale Raumfolge Zwei. Modellstudie M 1:100, Graukarton, Mai 2018



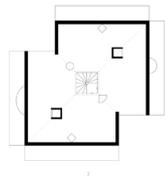
Vertikale Raumfolge Zwei. Modellstudie M 1:200, Papier, Mai 2018

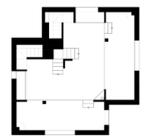


Detailstudie Bundwerk. Graphit auf Papier, 20x25 cm, Mai 2018

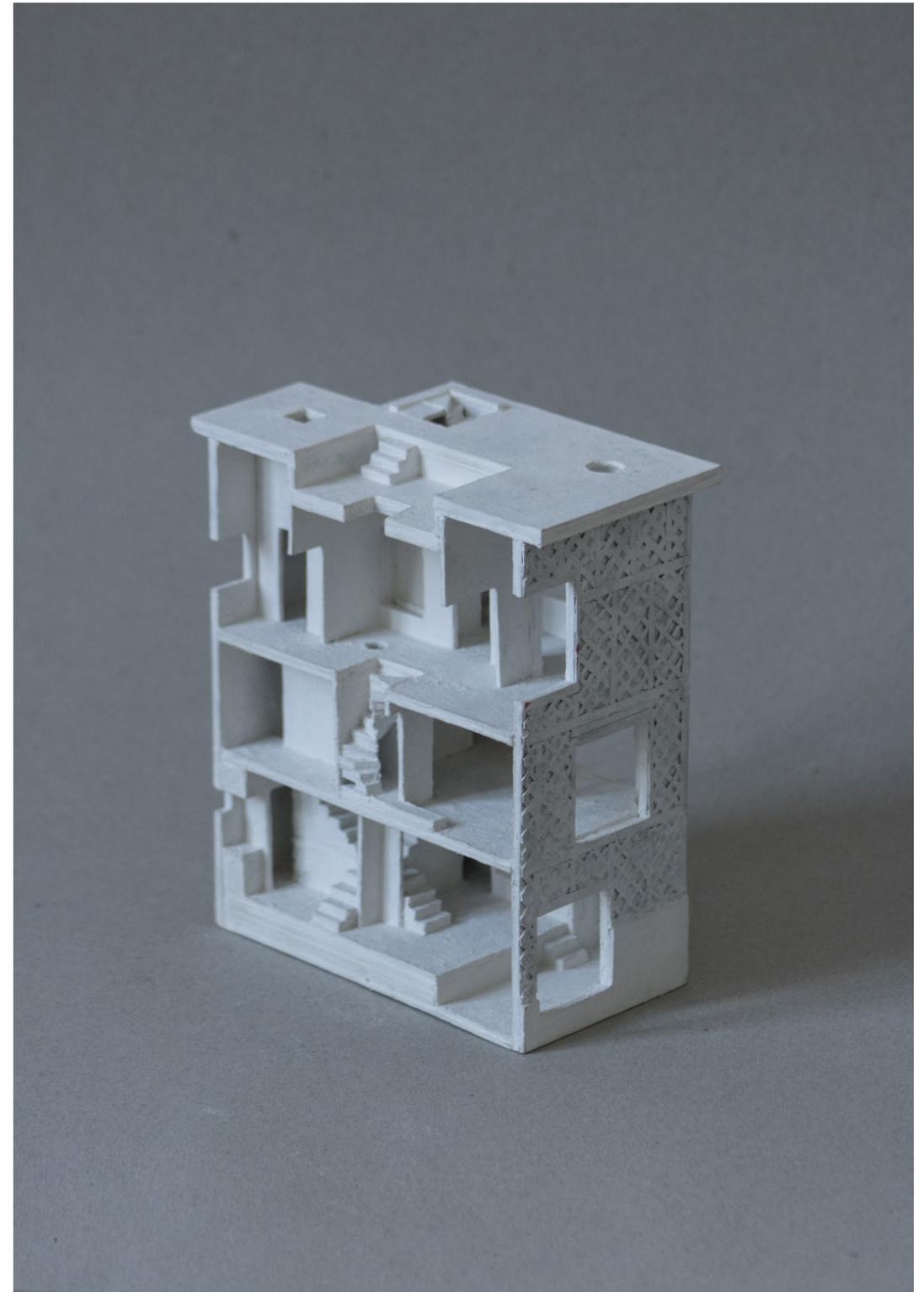


Scheune. Studienmodell M 1:200, Hartschaum, Karton, Feinspachtel, Acrylfarbe, Juni 2018

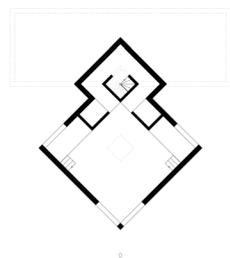
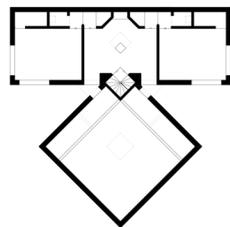
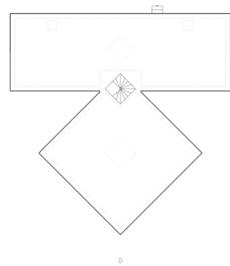


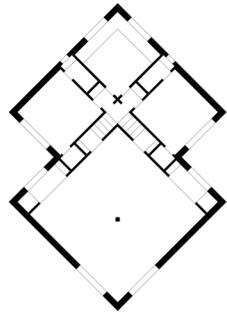


Grundriss EG, OG, DG M 1:500, Juni 2018



Vertikale Raumfolge Zwei. Schnittmodell M 1:50, Aussenaufnahme, Karton, Holz, Acrylfarbe, Feinspachtel, Mai 2018







Ein Bauwerk im Hang, Blick von Südost, Aquarell, 19x13cm, September 2018



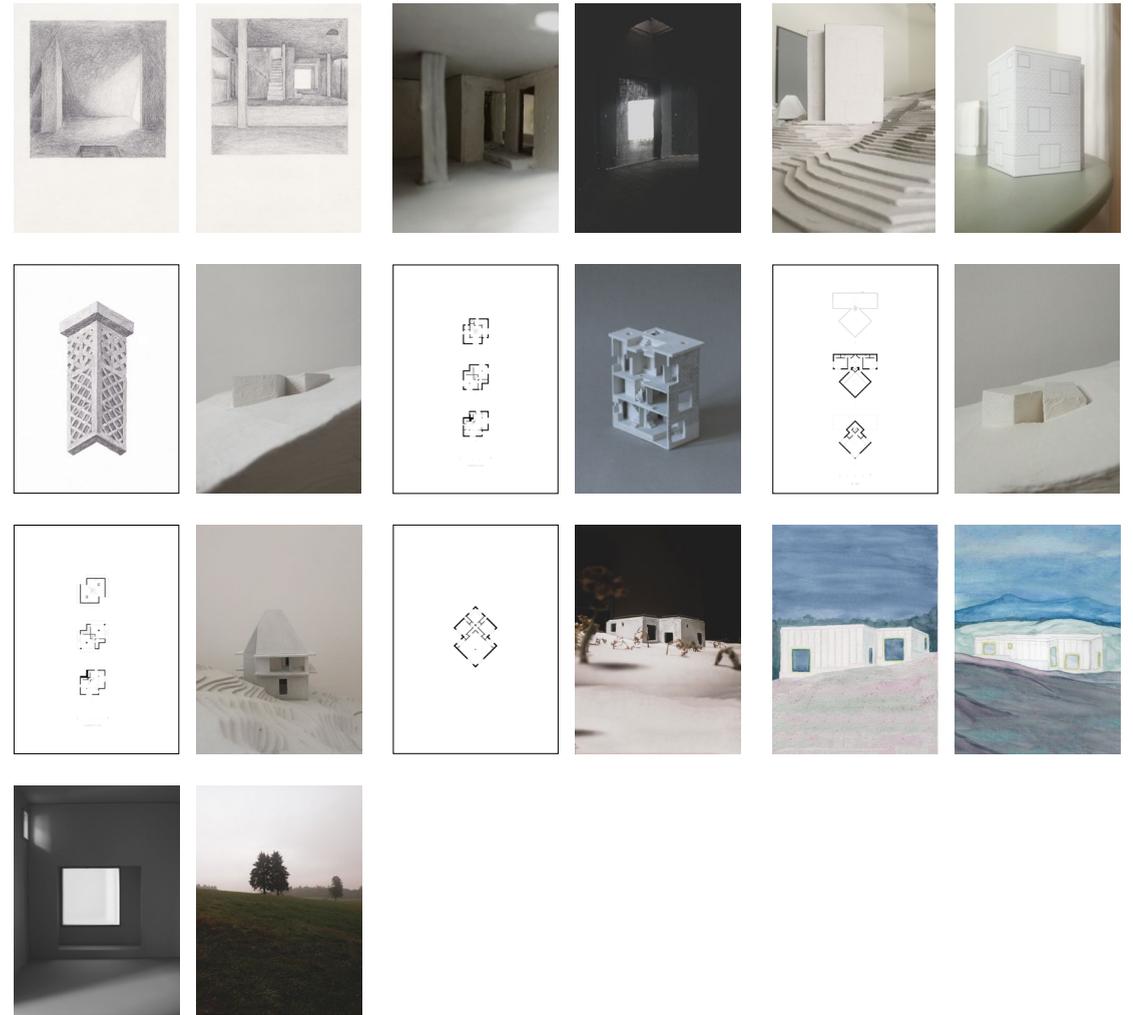
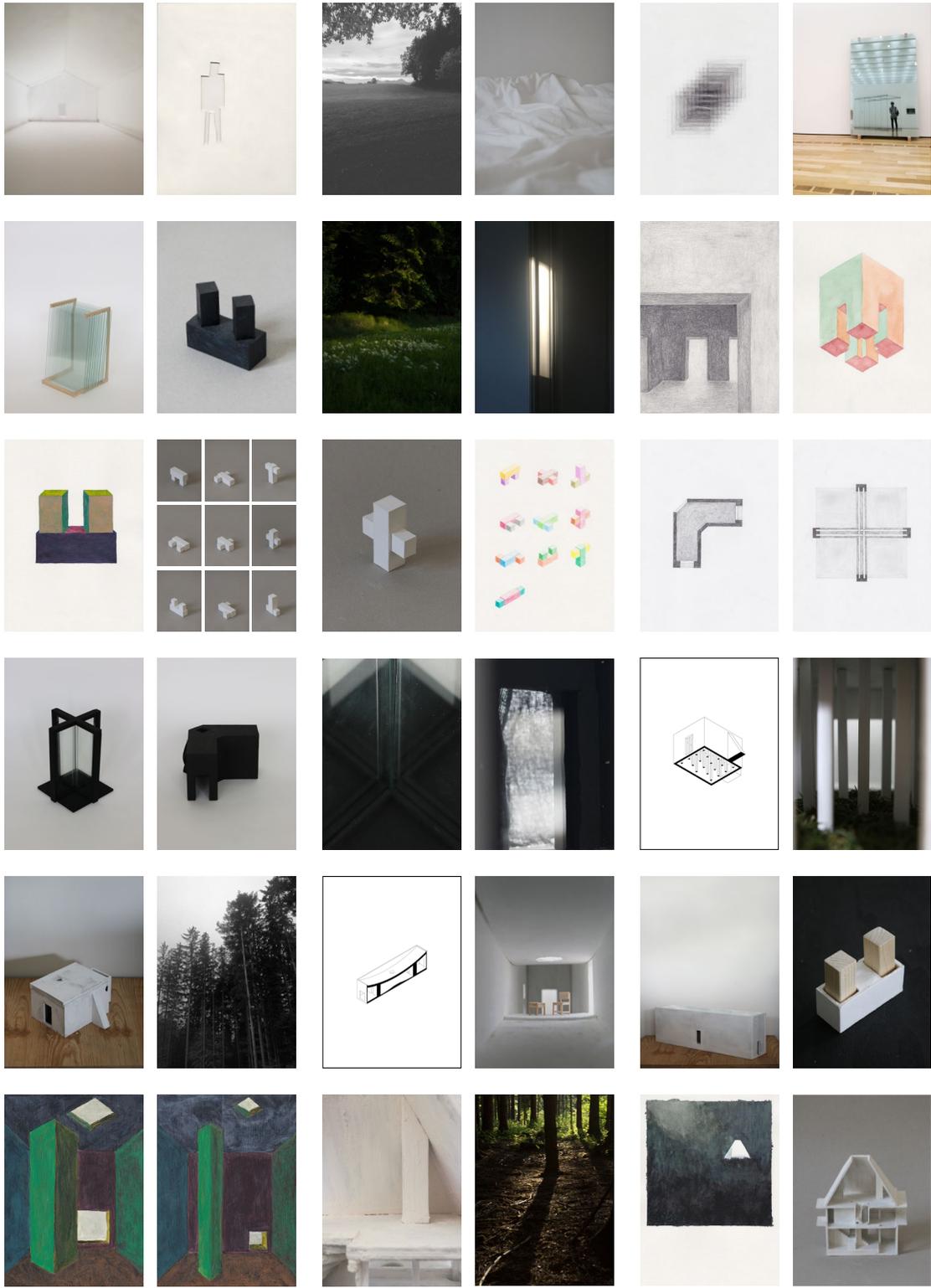
Ein Bauwerk im Hang, Blick von Nordwest, Aquarell, 19x13cm, September 2018



Modellstudie, Innenraum M 1:25, Graukarton, Juni 2018



Zwei Bäume am Bauplatz, Oktober 2018



VON DEN WIRKUNGEN IN DEN DINGEN

Versuch einer Entwurfshaltung

Just as we ourselves combine body and spirit in one being, the house as a thoroughly human product serves both body and spirit at the same time. This reflection of ourselves in the work of our hands is a source of wonder and sublime enjoyment.

Dom Hans van der Laan, Architectonic Space, XI.1.



Karl Prantl, Stein zur Meditation, 1969, Travertin

Ich möchte diesen Aufsatz mit einer Beobachtung beginnen, die mich schon seit Längerem begleitet: Es geht um das Gefühl, welches mich ergreift, wenn ich in einem Buch lese, an einem Absatz hängen bleibe, und denselben Abschnitt Satz für Satz immer wieder lesen möchte. Ein gegenständliches Beispiel für eine andere Situation, die eine solche Gefühlsregung in mir erzeugte, war der Besuch einer Ausstellung von Karl Prantls Skulpturen. Immer und immer wieder mochte ich die massiven Steinkörper befühlen, und so gewissermaßen in ihnen lesen.⁴ Mein Interesse liegt nun im Versuch einer Benennung dessen, was das Auftreten einer solchen Situation bedingt.

Hier ein Beispiel zur Illustration dieses Sachverhalts, dieses ist gewissermaßen eine literarische Fallstudie par excellence: Adalbert Stifter beschreibt in seinem Werk *Der Nachsommer*⁵ ein Erlebnis des jungen Heinrich, der während eines spätabendlichen Sommergewitters auf dem Stiegenpodest eines alten Landsitzes einer dort schon seit jeher stehenden antiken Jünglingsfigur gegenübertritt. In der nur vom Wetterleuchten erhellten Skulptur erfährt Heinrich in diesem unvorhergesehenen Moment vom sinnlichen Wert der Schönheit. Obwohl er schon so oft an der Figur vorbeigegangen ist, nimmt er sie erst in diesem Moment als ästhetisch wertvoll wahr. Als Heinrich später den Besitzer des Hauses von dem Erlebnis berichtet, und beinahe empört fragt, wieso er ihn denn nie auf die Schönheit der Statue aufmerksam gemacht hätte, gibt dieser ihm zu verstehen, dass er ihm die Erfahrung des Erkennens nicht hätten vorwegnehmen wollen. Denn ein solches Vorwegnehmen hätte ohnehin nur zur Befriedigung des Verstandes geführt, ganz ungleich zur Rührung der Seele, welche er ja jetzt gefühlt habe, durch sein eigenes Erkennen.

⁴ Die Ausstellung *Die Sprache der Steine* fand 2014 in der Albertina in Wien statt.

⁵ Stifter 1857 S.367ff



Gipsoteca Canoviana, Carlo Scarpa 1955-57

Was Stifter uns sagen möchte, sind, so denke ich, im Wesentlichen zwei Dinge. Erstens hält er fest, dass sich eine solche Erfahrung nicht erzwingen lässt, und das sie nur aus freien Stücken zustandekommen kann. Und zweitens setzt er die Wirkung, wie sie ein Werk zu entfalten vermag, in Bezug zu dessen Umgebung. Das Werk ist Teil eines atmosphärischen Ganzen, innerhalb dessen es wahrgenommen wird. Mit dem Begriffspaar Daseinsform und Wirkungsform kann dieser eigentümliche Zustand beschrieben werden. Die Daseinsform meint den Formgedanken, der zwar beschreib- und abbildbar ist, aber bloß mittelbar erlebt werden kann (etwa durch die Betrachtung von Plänen und Skizzen). Erst in der Wirkungsform wird das Werk direkt erfahrbar. Das Werk ist dann Teil der Welt, seine Erfahrung notwendigerweise umweltabhängig und somit veränderlich.⁶ Diese Beschreibung scheint an dieser Stelle insofern sehr passend, als dass sie von einem Bildhauer stammt, der wohl etwas ähnliches an seinen Skulpturen beobachtet haben muss, wie Stifiers Romanfiguren an der ihrigen.

Ich glaube, für ein architektonisches Werk lässt sich sagen, dass der Zusammenhang von Daseinsform und Wirkungsform einen anderen Stellenwert einnimmt, ist doch hier die Bindung an den (Wirkungs)Ort stärker als für ein Werk der Bildhauerei.

Martin Heidegger spricht in einer seiner Vorlesungen davon, wie wir bei der Rezeption gewisser Kunstwerke "den Anspruch auf

⁶ Adolf v. Hildebrand 1918 S. 135. Auf die Arbeit des Architekten bezogen beschreibt Hildebrand diesen Sachverhalt folgendermaßen: "Wenn der Architekt den geometrischen Querschnitt eines Gesimses aufzeichnet, so stellt er damit eine Daseinsform fest, die der Steinmetz plastisch ausbauen soll. Die Zeichnung ist derart, daß der Steinmetz danach messen kann, und hat nicht den Zweck, die Formwirkung zu kennzeichnen. Diese tritt erst zutage, wenn der Steinmetz das Gesims ausgehauen und es, an seinem Orte angebracht, zu Gesicht kommt. Erst dann kommt die reale Bedeutung der Zeichnung zur Geltung als künstlerische Absicht."



Paul Klee, Engel noch hässlich, 1940

unmittelbare Verständlichkeit preisgeben müssten". Der Wahrheit in dem jeweiligen Werk könnten wir uns nur annähern, wenn wir es immer wieder sehen, hören und fühlen.⁷ Die Wahrheit, von der Heidegger spricht, ist eine dem Kunstwerk innewohnende Wirklichkeit, welche für uns insofern fühlbar wird, als dass wir in ihr einen Verweis auf die Welt erkennen, in der wir leben. Die Wahrnehmung des Kunstwerks steht dann in einem kongruenten Verhältnis zur Wahrnehmung der Welt. Es kommt zu einer Überlagerung. Das Kunstwerk artikuliert ein Wissen oder eine Ahnung über das Wesen unseres Daseins, das nur in der direkten Wahrnehmung des Werkes zugänglich wird.

Bei Susan Sontag lese ich von dem fragilen Zustand menschlichen Empfindungsvermögens in unserer reizüberfluteten Welt. Die Möglichkeit einer sinnlichen Erfahrung von Kunstwerken sei in der heutigen Zeit keine Selbstverständlichkeit mehr, sagt sie und meint an einer anderen Stelle, dass es anstatt einer Hermeneutik der Kunst Zeit für eine Erotik derselben sei.⁸ Um von einem Werk sprechen zu können, müssen wir erst in der Lage sein es zu erleben.

Mich interessiert an dieser Sache, was es gebraucht, um eine derartige sinnliche Erfahrung in einer architektonischen Arbeit zu begründen. Ich versuche mich der folgenden Hypothese anzunähern: Kann ich mit den Mitteln der Architektur die Möglichkeit einer poetischen Erfahrung schaffen?

An mir selbst beobachte ich eine Arbeitsweise, bei der ich mich auf eine Reihe von mehr oder weniger vagen Bedingungen konzentriere, welche sich bei der Beschäftigung mit dem

⁷ Heidegger 1962. Er nennt die letzten Bilder Paul Klees und ein Gedicht von Georg Trakl als Beispiele.

⁸ Sontag 2009 S.14



Michelangelo Antonioni, Blow Up, 1966, Filmstill

Entstehungskontext des jeweiligen Projektes verdeutlichen. Der Charakter dieser Bedingungen ist wandelbar und ändert sich mit dem Fortschreiten des Projektes; manche Dinge rücken in den Vordergrund, andere verblassen und mitunter kommen neue hinzu.

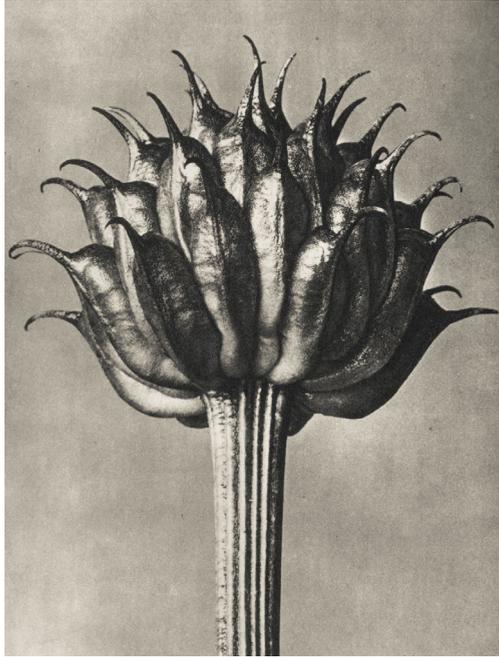
Nach diesem Verständnis ist die Gestalt eines architektonischen Objektes nie bloß seiner selbst Willen so wie sie ist. Die innere Ordnung des Projektes steht in Bezug zu einer äußeren Ordnung der Umwelt, die ich zu verstehen und interpretieren versuche. In einem engeren Sinne ist es dann die Aufgabe eines architektonischen Projektes, den Dingen, die wesentlich sind, mit den Mitteln des Bauens eine fokussierte Präsenz zu verleihen.

So kann das in der Folge gezeigte Projekt als eine Art Vergrößerungsglas verstanden werden.⁹ Der Prozess des Entwerfens besteht innerhalb dieser Analogie aus zwei Teilen: Es geht zum Einen um die Klärung der Frage, welche Dinge im Fokus liegen, also "vergrößert" werden sollen. Und es gilt zum Anderen, ein Vergrößerungsglas so zu positionieren, dass die richtigen Dinge im Brennpunkt der Linse liegen. Das Vergrößerungsglas und dessen fixe Position im Raum bilden am Ende, im übertragenen Sinn, das Projekt. Die Dinge im Brennpunkt der Linse zeugen von den wesentlichen Bedingungen des Projektes, die unscharfen Schatten am Rand geben Auskunft vom rahmenbildenden Kontext.¹⁰

Der wissenschaftlich erscheinende Charakter dieses

⁹ Sofia von Ellrichshausen und Mauricio Pezo, Aufzeichnung eines Vortrages an der Columbia GSAPP, ~Min. 52:00, Februar 2016

¹⁰ Die simple Konstruktion eines Vergrößerungsglases besitzt eine eigenständige Logik, welche sich mehr aus der Ergonomie der Benützung, als den Dingen, welche sie vergrößern soll, zu ergeben scheint: Es gibt eine Linse, diese wird von einer Fassung gehalten und an der Fassung ist ein Haltegriff befestigt. Das Vergrößerungsglas vermittelt zwischen dem Maßstab seines Benutzers und den zu vergrößernden Dingen.



Karl Blossfeldt, Fotografie 1932

Sprachbildes ist bewusst naiv gewählt. Nicht ein universeller, erkenntnistheoretischer Anspruch steht hier im Zentrum. Vielmehr ist diese Art der Beschreibung der Faszination für die Arbeiten eines Blossfeldt, oder D'Arcy Thompson geschuldet, welche ihre Untersuchungen betrieben, noch bevor es die Wissenschaft im heutigen Sinn gegeben hat. Deren Arbeiten sind Teil einer deskriptiven Tradition, in welcher sinnliche Beobachtungen gesammelt und beschrieben werden.¹¹

Dieser Gedanke erinnert mich an eine Bilderserie von unterschiedlichen Hämmern, die Hans Hollein für eine Ausstellung in den USA erstellte.¹² Jeder einzelne Hammer lässt in seiner Gestalt mehr oder weniger vage Rückschlüsse darüber zu, für welche Art des Hämmerns er zu gebrauchen sei. Hollein zeigt, dass dem Werkzeug, als Objekt des Gebrauchs, immer auch ein Charakteristikum des Werkes anheim ist, nämlich das es eine Ebene des inhaltlichen Verweisens in sich trägt.¹³

Ich zitiere Gion Antoni Caminada: *“Selbst die dienenden Dinge waren eben nicht ausschließlich dienend. Sie waren zudem schön gearbeitet, schön für die Hand, schön für das Auge. Diese Mehrdeutigkeit von einst machte den Hammer in gewisser Weise wertvoll und bedeutend, unabhängig von den Interessen.”*¹⁴

In der großen Anzahl, der gleich einer Familie verwandten, aber doch verschiedenen Hammerwerkzeuge, kann man bei genauerer Betrachtung erahnen, dass deren Gestalt im seltensten Fall rein technisch begründet ist, sondern von rituell-religiösen und dekorativ-ornamentalen Motiven beeinflusst sind.¹⁵

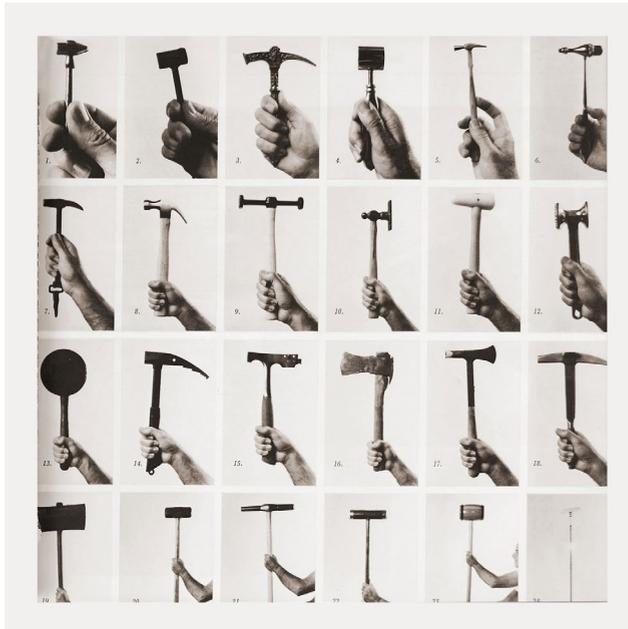
¹¹ Hagner 2016, S. 165

¹² Hollein 1989. Mit der Ausstellung MANtransFORMS wurde 1976 das Cooper-Hewitt National Museum of Design in New York eröffnet.

¹³ Heidegger 1977 S. 7

¹⁴ Caminada 2017 S.17

¹⁵ siehe auch Claude Lévi-Strauss Beschreibung, ausgehend von einer Tlingit-Keule aus



Hans Hollein, Man Transforms: Aspects of Design 1976 -1977

Im Sinne der platonischen Ideenlehre könnte man sagen, dass die Erscheinung des einzelnen Hammers von zwei Ebenen der Bedeutung bestimmt wird; Einerseits gibt es die Idee des “hammerhaften”, sie ist allen möglichen Hämmern gemeinsam und zugleich ist sie von den möglichen anderen Ideen auf einer abstrakten Ebene abgegrenzt. (z. B.: Ein Hammer ist kein Tisch.) Andererseits ist es die charakteristische Erscheinung des Hammers, welche den Hammer als dingliches, konkretes Objekt unterscheidbar, und unter allen anderen Hämmern einzigartig macht.

In dieser gedanklichen Bewegung, die wohl einem *dérive* im debord’schen Sinne nicht unähnlich ist, suche ich eine gedankliche Spange vom gleichnishaften Blick durch das Vergrößerungsglas hin zur konkreten Raumerfahrung von Architektur. Sowie es die abstrakte Idee des Hammers gibt, scheint es auch eine Idee von Raum in der Architektur zu geben, welche in der Vielzahl ihrer physischen Erscheinungen erfahrbar ist. Die Formulierung dieser Erscheinungen, also ihre Konstruktion, betrifft dann die Arbeit am architektonischen Objekt.

“The architectonic is to architecture what the cubic is to a cube, more examples would be redundant. Then, all the spatial qualities are to space what all beautiful things are to beauty.” schreiben Pezo von Ellrichshausen.¹⁶

Zedernholz in Wildes Denken S.40ff *“Dementsprechend wird der Prozeß (sic) der künstlerischen Schöpfung, in dem unveränderlichen Rahmen einer Gegenüberstellung von Struktur und Zufall, darin bestehen, den Dialog entweder mit dem Modell, mit dem Material, oder mit dem Benutzer zu suchen, je nachdem, wessen Mitteilung der Künstler bei der Arbeit berücksichtigt. (...) Jede Kunstform enthält alle drei Aspekte und unterscheidet sich von den anderen nur durch das Verhältnis ihrer Dosierung.”* Lévi-Strauss 2016 S.40.

¹⁶ Pezo von Ellrichshausen 2016 S. 121



Peter Märkli, Haus in Mels, 1979

Peter Märklis Verständnis von Architektur als Sprache könnte in diesem Zusammenhang ein nützlicher Ansatz sein, um zu verstehen, wie die charakteristische Qualität eines architektonischen Objektes entsteht.¹⁷ Alles Gesprochene steht so in Beziehung zur Sprache wie alles Schöne in Beziehung zur Schönheit steht, könnte man sagen. Zudem, und darum geht es wohl auch Märkli, macht das Analogon Sprache-Architektur die Vielschichtigkeit der Sprache für die Möglichkeiten des architektonischen Ausdrucks urbar. Er spricht von der eigentümlichen Grammatik des Bauens und Fügens, die er sich erst erlernen musste, um in der Lage zu sein, eine architektonische Aussage zu treffen. Der Modus der Aneignung, das “Lernen der Sprache”, setzt das eigene Handeln in Beziehung zur geschichtlichen Kontinuität der Architekturpraxis. Denn: so sehr wie das Verständnis einer Sprache die Lektüre ihrer Bücher erfordert, so gebraucht es zur Vergegenwärtigung der Architektur das Studium und den Besuch ihrer Bauwerke.

Womöglich geht es bei der Arbeit an der Architektur lediglich darum, mit jedem “fertigen” Projekt einen grammatikalisch korrekten Satz zu formulieren. Meiner Meinung nach entspricht diese Betrachtung der kantischen Idee architektonischer Einheit, also der Vorstellung eines in sich sinnhaltigen Ganzen (KrV:946). Aber weder Sprache noch Grammatik reichen als Begriffe aus, um das Wesen einer sinnhaltigen Aussage vollständig zu beschreiben; erst mit Hilfe der Syntax, dem Satzbau, ist es möglich, die Elemente der Sprache in eine grammatikalisch korrekte Beziehung zu setzen, und so gewissermaßen eine Bedeutung zu konstruieren.

¹⁷ Märkli 2017 S.18



Barnett Newman in seinem Atelier, 1949

Ich frage mich, ob mir ein Werk einfällt, das mich interessiert und auf das die obige Beschreibung zutrifft. Ich lande bei der Malerei. Barnett Newman entleert seine Bilder jeglichen Inhalts, der nicht direkt mit der Struktur des Malens zusammenhängt. So wie ich es verstehe, bedeutet das nicht, dass seine Bilder leer wären, sondern bloß, dass sie auf nichts verweisen, das außerhalb der Leinwand liegt. Die Betrachtung seiner Bilder löst in mir eine Ruhe aus und lässt mich meine Präsenz spüren. Ich weiß nicht genau, wovon ich angezogen werde, fühle aber dennoch den Impuls zu verweilen. Newman nennt das eine Erfahrung des Erhabenen.¹⁸

Vielleicht hat dieser Zustand etwas mit jenem Zustand reflektierter Unwissenheit gemein, den Caminada als “zweite Naivität” bezeichnet. Er stellt dem “Drang nach Wissen und Erfindung”, der unsere Gesellschaft anzutreiben scheint, die Idee “des im Spiel sich selbst vergessenden Kindes” gegenüber.¹⁹

Eine Eigenschaft, welche die Erfahrungen des Erhabenen und des Naiven teilen, ist die Möglichkeit, im unmittelbaren Erlebnis und in der Berührung der Dinge selbst, etwas von der Beschaffenheit von uns und der Welt, in der wir leben, zu lernen.

Im besten Fall verhält es sich so, dass eine Arbeit im Zeichen einer solchermaßen aufgeklärten Naivität das Erlebnis von Momenten sublimen Erkennens erlaubt und fördert. Die Form der schaffenden Handlung steht dann in einem kongruenten Verhältnis zur Gestalt des Werkes, das aus dem Handeln entsteht.

¹⁸ Newman 2002 S.541

¹⁹ Caminada 2017 S.47

LANDSCHAFT UND ORT

Das Alpenvorland

Die neue Gestalt wird gefertigt aus den Resten der alten, das neue Geschehnis verbraucht das ältere. Der durchschnittliche Zustand der Geschichte ist das Konkret aus den Resten von Früherem.

Rudolf Schwarz 2016 S.41



Geologie

Der Bauplatz des Atelierhauses befindet sich im nördlichen Alpenvorland auf etwa 550 Meter über Seehöhe. Dieser Landstrich formuliert den Übergang des Gebirges hin zur Ebene. Das Vorland entstand mit der Auffaltung des Alpenmassivs, welches sich an der Kollisionslinie der afrikanischen und der europäischen Kontinentalplatte befindet.

Im Norden der Alpen nennt sich dieser Randbereich des Gebirges Flyschzone. Diese Bezeichnung leitet sich vom Schweizerdeutschen *flyschen* ab, das sich mit fließen ins Deutsche übersetzen lässt, und darüber hinaus auf den nicht allzu festen Gesteinsaufbau des Landstrichs verweist. Die harten Gesteinsschichten des Hochgebirges werden zum Rand hin weicher und fließen gewissermaßen in die Ebene über.

In den Begriffen der Geologie spricht man weiters von glazialen Sedimenten, also von Gesteinsmaterial, das im Zuge von Gletscherbewegungen vom Hochgebirge an dessen Ränder wanderte. Das von sanften Hügeln und Kuppen geprägte Erscheinungsbild in diesem Bereich des Alpenvorlandes hat hierin seinen Ursprung. Imposant ist die Vorstellung jener mächtigen Gletscherzungen der Vorzeit, welche sich aus den Höhen des Gebirges ins Land erstreckten, sich über die Jahrtausende ins Flache bewegten, und gleich einem gefrorenem Schleifblock die Landschaft schliffen. Auf diese Weise entstand eine stoffliche Beziehung zwischen der schroffen Welt des Gebirges und seinem ungleich milderen Vorland.²⁰

²⁰ Kohl, Hermann 1998 S.210



Kulturlandschaft

Bei dem rumänischen Intellektuellen Matila Ghyka findet sich eine Beschreibung vom anatomischen Wesen der Landschaft; die Energie der geologischen Vorgänge hinterlässt ihre Narben und Wunden am Körper derselben. So wird die Erinnerung vergangener Geschehnisse bis weit in die Zukunft bewahrt.²¹

Mit dem Begriff der Kulturlandschaft lässt sich diese Schilderung um den Einfluss der Menschen erweitern. Der Schaffensdrang in unserem Handeln nimmt, und nahm immer schon, Einfluss auf die Gestalt der Welt. Historisch betrachtet war es im Zuge der Sesshaftwerdung, dass sich Agrargesellschaften bildeten, welche die Landschaft erstmals in größerem Maße überformten. Hügel und Berge wurden terrassiert, Wälder gerodet, Felder angelegt und Wasserläufe reguliert.

Spuren agrarischer Nutzung und Besiedlung sind wesentlich verantwortlich für die heutige Gestalt des Landschaftsraums im Alpenvorland. Historisch gewachsene Siedlungskerne wechseln sich ab mit Nutzwäldern, Äckern, vereinzelt Seen und Fließgewässern.

Die Bewegung durch das Alpenvorland ist geprägt von dem topographischen Erlebnis der Hügel und Kuppen. Ständig wechselnde Ausblicke gehen mit den mäandrierenden Straßenverläufen einher. Exponierte Situationen auf baumlosen Hügelrücken alternieren mit intimen Räumen in den bewaldeten Senken dazwischen.²²

²¹ Ghyka 1983

²² Frohmann 2016 S.110



Siedlungsbildung

Die Struktur der Besiedlung ist am gegenständlichen Ort typisch für das Voralpenland. Der Name des Ortes Eugendorf hat seinen Ursprung in der keltoromanischen Zeit zwischen 200 und 500 n.Chr, als eine Sippe von Siedlern dort ihren Landsitz einrichtete, wo das heutige Ortszentrum liegt. Rund um jenen dörflichen Siedlungskern, der die traditionellen Institutionen des gemeinschaftlichen Lebens zentriert, liegt ein von landwirtschaftlicher Nutzung geprägtes Siedlungsgebiet.²³ Die wirtschaftlichen Entwicklungen neuerer Zeit hatten eine größere Ansammlung wirtschaftlicher Betriebe zur Folge, welche sich dort ansiedelten, wo schon die alte Handelsstraße der Römer das Dorfgebiet von Ost nach West querte.

Abseits des sozialen und wirtschaftlichen Zentrums folgt die Siedlungsstruktur noch heute den Gesetzmäßigkeiten einer bäuerlich-ruralen Landnutzung. So findet sich über das erweiterte Dorfgebiet verteilt eine Reihe von alten, einst feudal organisierten Bauernhöfen, um die sich je eine kleine Zahl von Häusern gruppiert. Der Abstand dieser Ansiedelungen zueinander entspricht dem jeweiligen Landbesitz der einzelnen Höfe. Zwischen den alten Höfen und Landgütern entfaltet sich eine Agrarlandschaft aus Äckern, Kuhweiden und kleineren Nutzwäldern. Die Gruppierung der Häuser um den jeweiligen bäuerlichen Hof gibt Auskunft über einstige und manchmal noch bestehende familiäre Bande der Bewohner. Das heutige Landschaftsbild urbar gemachter Flächen ist in seinen Grundzügen seit 1350 unverändert. Unter Anleitung und Obhut der Kirche erfolgte zu dieser Zeit die Rodung und Kultivierung weiter Landstriche.

²³ Radauer 1986 S.21



Watzing und Ed

Folgt man vom Ortszentrum kommend dem Verlauf der alten Römerstraße gegen Osten, so durchquert man die Senke des Eugenbaches, an deren oberen Ende der erstmals 1380 urkundlich erwähnte Gastagwirt liegt. Vor dem Wirtshaus führt eine Abzweigung nordwärts zum *Watzingerhof*. Die Bezeichnung Watzing leitet sich entweder von Walmut oder Wasingrim ab, beides sind bajuwarische Namen, welche gemeinsam mit der unmittelbaren Nähe des Hofes zur Römerstraße auf eine frühe Besiedlung verweisen. Als Gutsherr ist das Salzburger Stift St.Peter 1361 erstmals erwähnt.²⁴

Watzing liegt mittig auf dem Rücken einer von Osten nach Westen gestreckten, flachen Hügelkuppe.²⁵ Das Ensemble um den Haupthof besteht aus einigen Nutzgebäuden, sowie etwa einem Dutzend weiteren Wohnhäusern. Die leicht erhöhte Lage der Ansiedlung erlaubt insbesondere südwärts einen weiten Blick in die Landschaft. Bei klarem Wetter bilden die nördlichen Ausläufer der Alpen die gezackte Linie des Horizonts.

300 m nordöstlich liegt das *Edgut*, welches um 1590 wohl von Watzing her gerodet und urbar gemacht wurde. Der Name Ed leitet sich von öde-alleinstehend ab und ist auch heute noch bezeichnend für das allein zwischen den Feldern stehende Gehöft. An der Abzweigung des Zufahrtsweges steht unter einer alten, mächtigen Linde eine mit 1916 datierte, kleine Andachtskapelle.

²⁴ Radauer 1986 S.101

²⁵ Auf derselben Anhöhe liegt der kleinere Brunnenkehrerhof, zu dessen Gründung Besitzungen des Watzingerhofes verwendet wurden.

Fotografische Dokumentation der Landschaft

Sechs Bilderpaare 03.11.18-04.11.18

Zu Abend mein Herz

Am Abend hört man den Schrei der Fledermäuse.

Zwei Rappen springen auf der Wiese.

Der rote Ahorn rauscht.

Dem Wanderer erscheint die kleine Schenke am Weg.

Herrlich schmecken junger Wein und Nüsse.

Herrlich: betrunken zu taumeln im dämmernden Wald.

Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken.

Auf das Gesicht tropft Tau.

Trakl 1987 S.18



Die Höfe Watzing und Ed





Die Waldkante hinter dem Bauplatz folgt einer von der Ferne kaum spürbaren Hügelkuppe



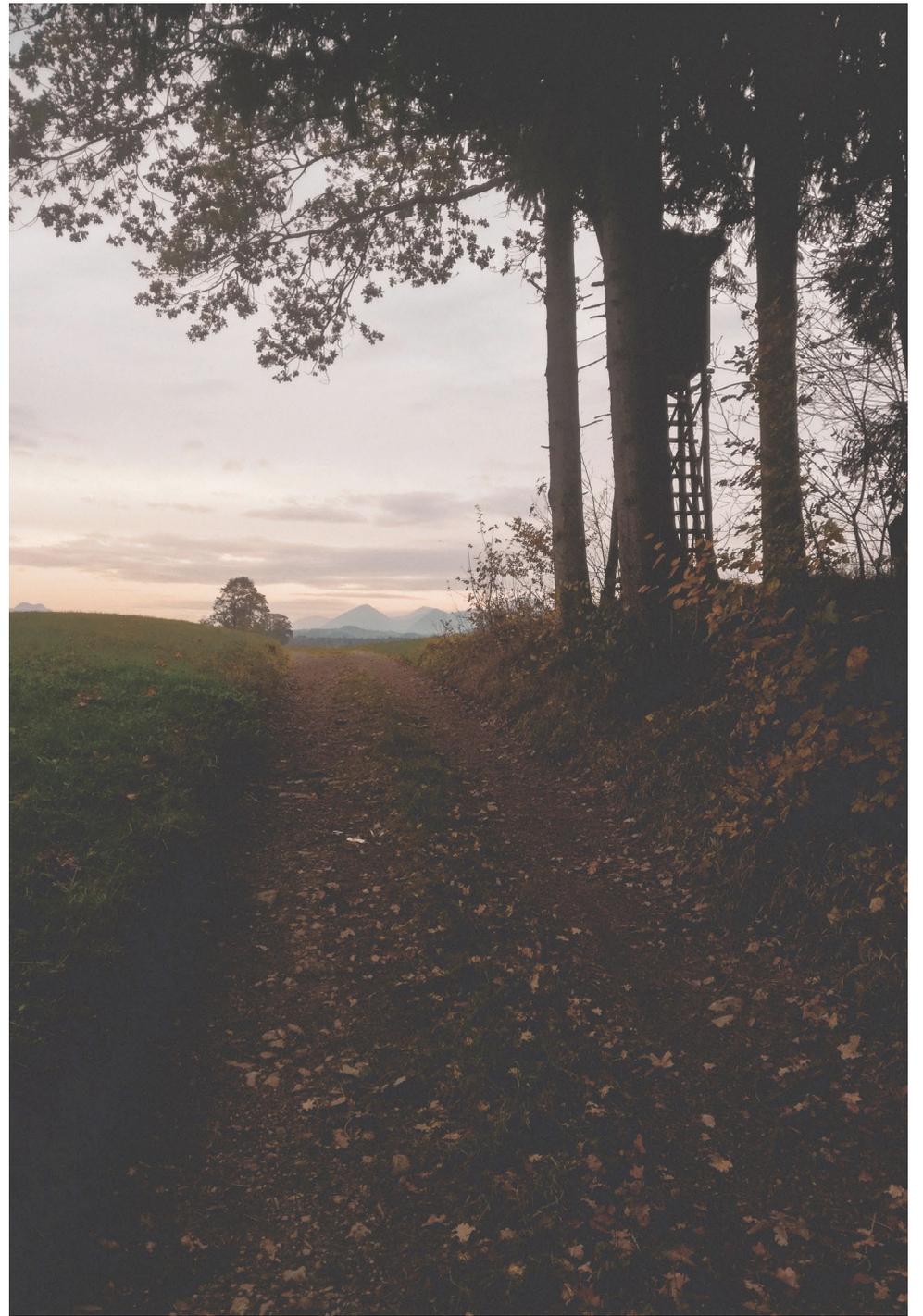


An der Weggabelung hügelabwärts steht eine kleine Kapelle





Sowohl von Watzing, als auch vom Wald kommend liegt der Bauplatz etwas erhöht





Ein Schotterweg führt in südöstlicher Richtung zur alten Römerstraße



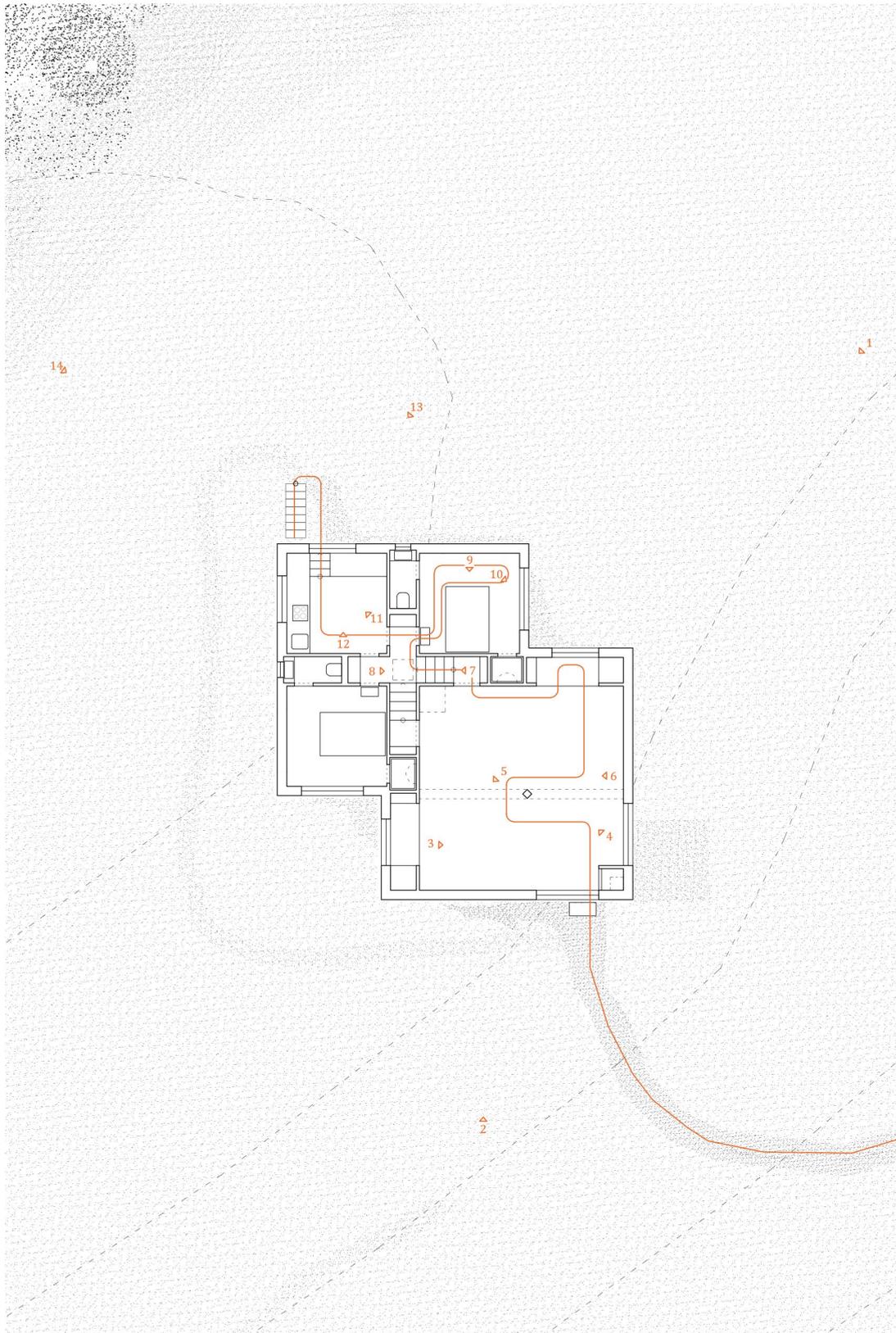


Die Hügellandschaft im Herbstnebel



EIN BAUWERK IM HANG

Idee eines Besuches, Beschreibung der Räume



genordeter Übersichtsplan M 1:200

(1) Ein Bauwerk im Hang. Die Heuwiese ringsum läuft gegen den massiven Sockel, der abgetrept aus dem Baugrund tritt. Darauf liegt, gleich einem Passstück, ein hölzerner, eingeschossiger Bau, ein Pavillon. Die horizontal verlaufende Dachlinie gibt dem flachen Baukörper eine eigentümliche Präsenz. Die Dachfläche wird zum Podium, sie etabliert ein eigenes Stratum. Räumlich scheint ihr Charakter verwandt mit den Terrassenanlagen vorzeitlicher Tempel, die immer auch Tribüne waren, oder mit dem Dach der Villa Capri, auf dem schon Godard eine Bühne fand.

Hinter dem Gebäude, die raumbildende Präsenz einer dunklen Waldkante, davor der ausladende Blick weit ins Gebirge. Ein Feldweg führt hangaufwärts hin zum Wald, die Landschaft im Rücken. Nach zwei Drittel des Weges erreichen wir zu unserer Linken eine kleine, betonierte Plattform. Erstes Ankommen. Ein Windhauch vom Wald her erzählt vom schattigen Kühl unter dem rauschenden Blattwerk der Bäume. Das Gebäude steht von hier aus knapp 40 Meter entfernt vor uns in der *Leitn*. Ein schmaler Weg führt uns näher heran. Der Topographie entsprechend geleitet uns dieser Pfad zuerst den Hang entlang, und dann im leichten Anstieg um die Ecke des Gebäudes.

(2) In der Bewegung wird die stereometrische Erscheinung des Baukörpers offenbar. Hangabwärts ragt der Bau gut zweieinhalb Mannshöhen in die Luft. Der Blick folgt der horizontalen Dachlinie hangaufwärts, dort scheint die Gebäudeoberkante in Griffhöhe. Die vertikal profilierte, helle Holzfassade korrespondiert mit dem Schalungsmuster der Sockelmauer, die dunkel von der Feuchtigkeit der angrenzenden, hoch wachsenden Wiese ist. Besagter Weg endet an der unteren Gebäudeecke, dort wo der Holzbau am höchsten steht. Vor einer zweiflügelig verglasten, quadratischen Öffnung liegt ein Betonquader, der zugleich

den Eingang markiert und als Antritt für die erhöht liegende Glastüre dient.

(3, 4) Der Übergang vom Aussen ins Innen erfolgt unmittelbar. Wir bewegen den großen Wendeflügel der Glastüre nach innen und treten ein. Mit einem Mal stehen wir in einem großen, hohen Raum mit quadratischer Grundfläche. Zur unserer rechten finden wir einen raumhohen, begehbaren Schrank, in dem wir unsere Schuhe und Überjacken zurücklassen. In diesem Schrank finden wir ein kleines Oberlicht, das den Blick auf den Himmel freigibt. Der Zwischenraum, den der Wendeflügel und der Schrank gemeinsam bilden, mediert auf subtile Weise den Übergang vom Aussen ins Innen. Der Boden, ein glattgestrichener Estrich, ist in der Wärme des Sommers angenehm kühl, derselbe Boden wärmt im Winter dank eingelegter Heizschlangen die Innenräume. Im Zentrum dieses Raums ragt eine schmale Stütze aus dem glatten Betonboden, diese stützt einen massiven Holzträger, über dem die sichtbaren Dachbalken knapp vier Meter über dem Fußboden zu liegen kommen. In der gegenüberliegenden Ecke dringt diffuses Licht durch ein Oberlicht. Darunter, in der Tiefe des Raumes, liegt ein naturfarbener Teppich, zwei leichte, gepolsterte Holzessel laden zum gemeinsamen Verweilen ein. Ein Strauß Wiesenblumen steht in dieser Ecke und verströmt seinen angenehmen Duft. Es ist eine ausgeprägte, diagonale Bewegung in diesem, in seiner Grundfläche an sich ungerichteten Raum, spürbar.

(5, 6) Noch immer stehen wir dort, wo wir das Bauwerk betreten haben. Von hier aus ist der Blick auf die umgebende Landschaft durch zwei diagonal gegenüberliegende Fenster möglich. Jedes dieser Fenster sitzt in einer, um eine Stufe

höher liegenden, offenen und einfach möblierten Raumnische von etwa einem Meter Tiefe. Der Maßstabssprung von dem großen Raum zu den etwa zwei Meter hohen Nischen verstärkt ein Gefühl von Geborgenheit. Kann es sein, dass sich dieser Raum ähnlich bewohnen lässt, wie die Schreibstube des Hieronymus bei Antonello da Messina? Im Nischenraum wird eine spezifische, räumliche Eigenart offenbar: wenn wir von nah aus dem Fenster und den Hang hinauf blicken, können wir dasselbe Bauwerk, in dem wir uns befinden, von aussen betrachten. Für einen Augenblick ist diese Anschauung surreal, die Struktur des Raumgefüges scheint wie bei einem Gemälde von Magritte verschoben zu sein. So erlaubt eine Innenecke in der Fassade den Blick auf eine höherliegende Fenstertüre (gleich jener durch die wir das Gebäude betraten). Ein bleicher Leinenvorhang hindert dort oben einen tieferen Blick ins Innere des anderen Raums.

(7, 8) Zurück im großen Raum finden wir in der Ecke gegenüber des Eingangs zwei identische, türgroße Öffnungen, welche tiefer in das Bauwerk zu führen scheinen. Wir treten durch eine der beiden und finden uns in einem schmalen, hohen Raum wieder. Im Halbdunkel betasten wir die Wände zu beiden Seiten. Ein schwaches, zenitales Streiflicht zeigt die feine Struktur der liegenden Holzverkleidung. Vor uns führen fünf Stufen nach oben. Am Austritt befinden wir uns augenscheinlich an einem Kreuzungspunkt. Abermals stehen wir hier unter einem Oberlicht und sehen, dass eine zweite über Eck gespiegelte Treppe an demselben Punkt endet, wie jener Ausgang, dem wir eben folgten. In der Wand zu dem großen Raum, aus dem wir gerade kommen, findet sich in Schulterhöhe eine kleine, quadratische Öffnung, beim Blick hindurch sehen wir, dass in derselben Flucht eine weitere

Öffnung in der Aussenwand den Blick auf einen Gipfel im fernen Gebirgsmassiv freihält.

(9, 10) Zu unserer Linken scheint ein schmaler Lichtstrahl durch eine halbgeöffnete Tür, dahinter findet sich ein kleiner Schlafraum mit großer Fenstertüre gegen Südwesten. Um einzutreten, steigen wir eine Stufenhöhe nach unten. Beim gleichzeitigen Blick aus dem Fenster verstehen wir, dass diese Bewegung mit der Fallrichtung des Hanges, in dem das Bauwerk steht, korrespondiert. Das verhangene Fenster rahmt die Landschaft. Wir schieben den Vorhang beiseite und es wird klärt sich, was wir schon erwarteten; es handelt sich um denselben Leinenvorhang und dasselbe Fenster, die wir zuvor von der Nische, die jetzt unter uns liegt, erblickten. Es stellt sich eine Ahnung um die Struktur der Innenräume dieses Bauwerks ein, und es kommt in den Sinn, dass es dieselbe Situation auch gegen Südosten geben müsste. Offenbar bestimmt eine Struktur diagonal-symmetrischer Beziehungen, sowie die mit der Topographie korrespondierende Bewegung im Gebäude, das Verhältnis der Innenräume zueinander.

(11, 12) Wir verlassen diesen Raum, und steigen durch eine schmale Türöffnung noch eine weitere Stufe hangaufwärts, treten so aus den schmalen Korridor mit dem Oberlicht in einen weiteren Raum. Hier befinden wir uns schon knapp unter der Decke, sodass die Dachtramen in greifbarer Nähe sind. Dieser Raum besitzt dieselbe Grundfläche wie der vorige Schlafraum, jedoch läuft an zwei Seiten eine in Holz gemachte Küchenanrichte um. Durch zwei Fenster, welche bis zur Decke reichen und deren Fensterbank bündig mit der Anrichte liegt, dringt Licht ins Innere. Wieder der Blick nach draussen - er verrät, dass dieser Raum etwa einen Meter tief in den Hang

eingegraben ist, knapp unter der Parapethöhe gedeiht das vielfältige Grün der alten Heuwiese. Unter einem der Fenster, wird die Anrichte von einer kleinen, hölzernen Treppe unterbrochen. Durch das geöffnete Fenster können wir hier hinauf und so ins Freie treten.

(13, 14) Wir stehen am oberen Ende des Hanges, sind jetzt nahe am Waldrand, die Bäume wiegen sich sanft im Wind. Direkt neben uns befühlen wir eine massive, abgetreppte Betonfigur, sie steht orthogonal zum Bau und führt mit hohen, schmalen Stufen auf das Dach. Die in Holz gedeckte Dachebene bildet die Geometrie des Gebäudeumrisses ab. Die bündig im Holzdeck liegenden Glasscheiben der Oberlichter spiegeln die vorbeiziehende Wolkenlandschaft des Himmels. Kniehoch läuft ein filigranes Metallgeländer um - nicht mehr als die subtile, aber präzise, Andeutung einer Grenze. Von hier oben erkennen wir den Weg und die kleine Plattform, an der unser Besuch begann. Wir fühlen uns als Teil der weiten Landschaft. Eine sinnlich überhöhte Anmutung von Ruhe gründet das Wesen dieses Dachraums. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zur Dynamik der umgebenden Hügellandschaft und den Bergen am Horizont. Die Dachfläche wird Teil des Landschaftsraumes und stellt zugleich einen sinnstiftenden Verweis auf denselben dar.

Modellbilder



diese Seite: Bild 1
Gegenüberliegend: Bild 2

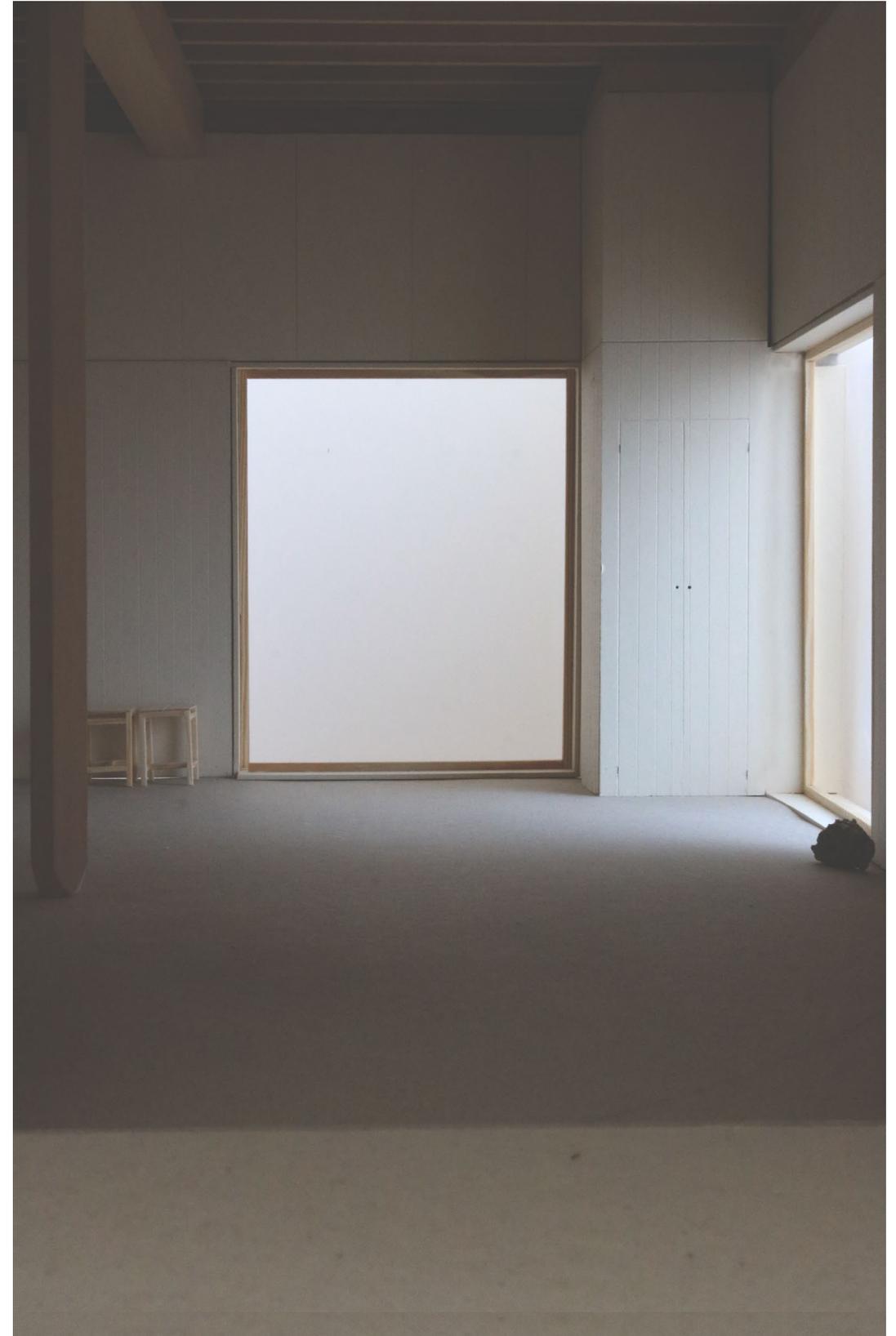
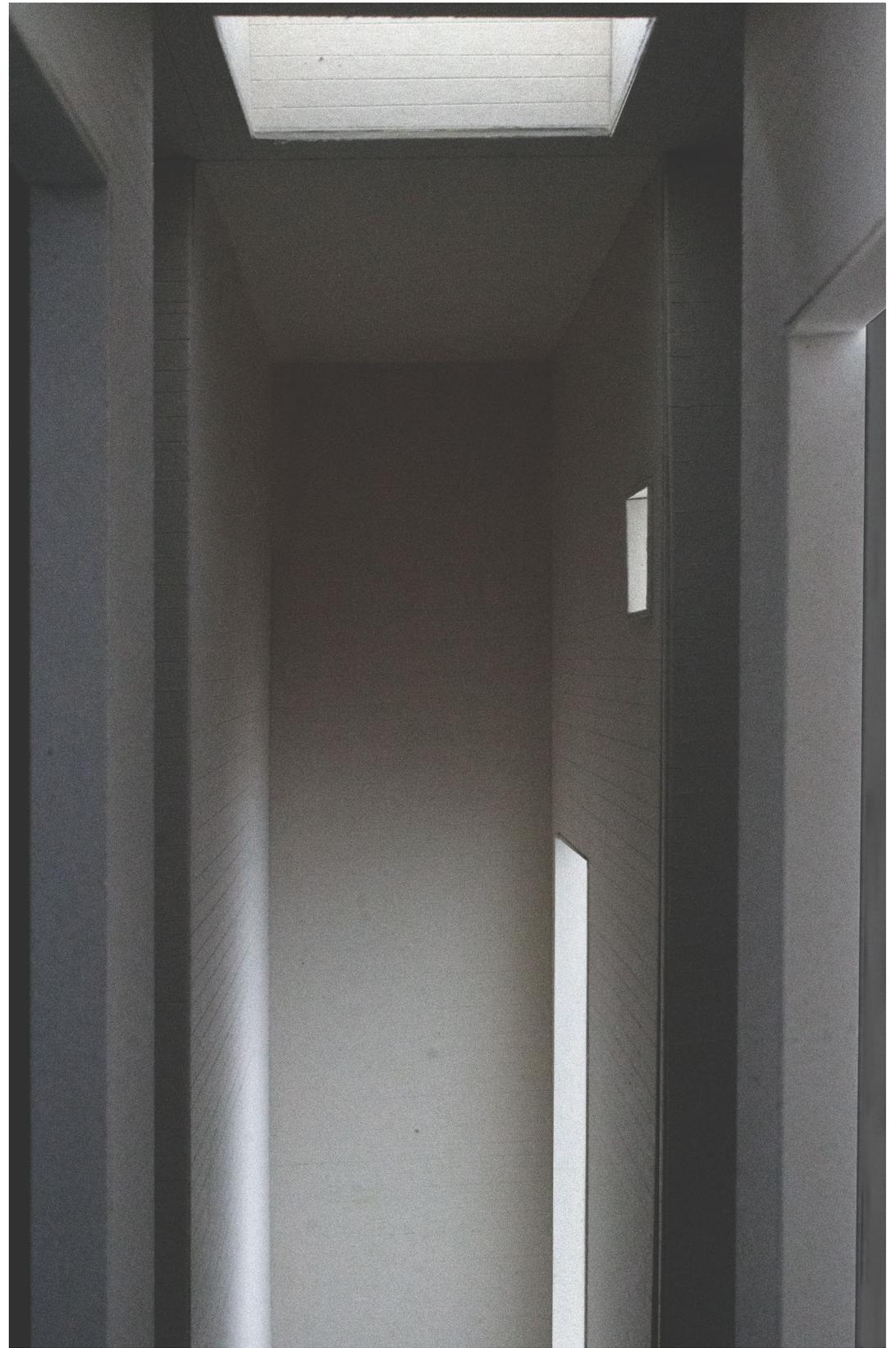


Bild 3





vorherige Seiten: Bilder 4, 5,
diese Doppelseite: Bild 6





vorherige Doppelseite: Bilder 7, 8
diese Seite: Bild 10
Gegenüberliegend: Bild 9



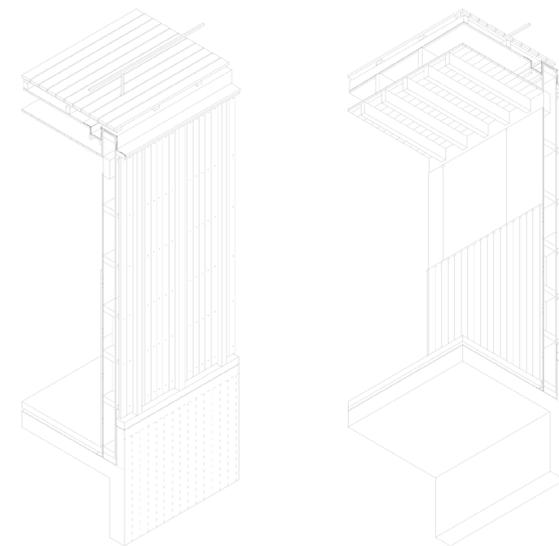
diese Seite: Bild 12
gegenüberliegend: Bild 11

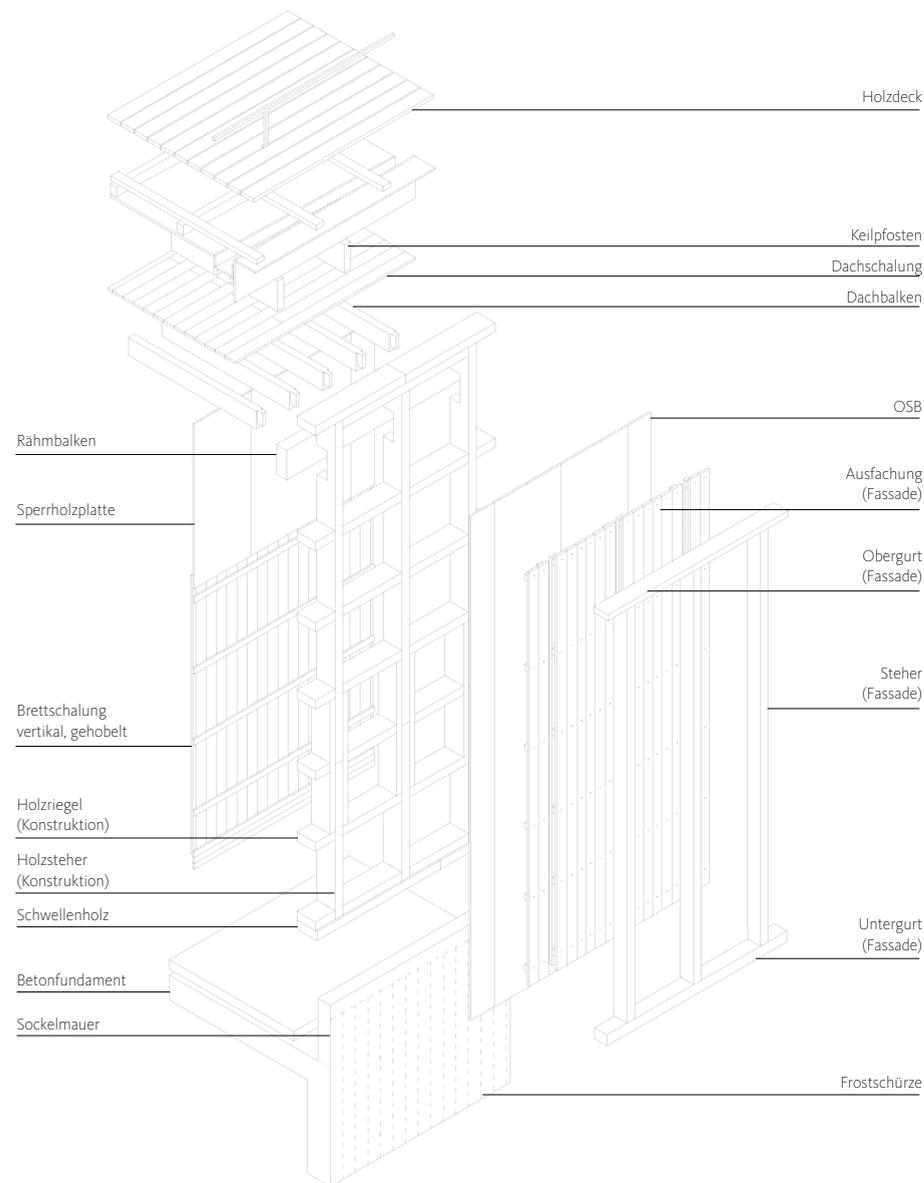


vorherige Seite: Bild 13
diese Seite: Bild 14

FÜGEN, TRAGEN, KLEIDEN

Konstruktion und Material





Explosionsaxonomie der Konstruktion

Das Atelierhaus hat einen in Ortbeton gegossenen Fundamentsockel mit einer darauf stehenden, am Bauplatz gefügten, Holzrahmenkonstruktion und einem flachgeneigten Holzdach. Die Hanglage des Bauplatzes erfordert ein abgetrepptes Fundament, das hangaufwärts in den Baugrund eintaucht und hangabwärts wie ein Podest aus dem Erdboden hervortritt. In einer zweiten Betonieretappe folgt eine im Geländeverlauf abgetreppte Sockelmauer mit einer stehenden, sägerauhen Holzschalung. Diese Wand schützt den innenliegenden, auf der Fundamentplatte umlaufenden, Schwellenkranz der hölzernen Außenwand.

Zwischen der horizontalen Unterseite der Dachkonstruktion und dem abgetreppten Fundament entsteht eine Abfolge unterschiedlicher, hangabwärts zunehmender, Raumhöhen (230, 270, 370 cm).

Das Achsmaß des Holzrahmenbaues beträgt 62,5 cm. In einem Vertikalabstand von 60 cm sind die Holzsteher mit horizontalen Riegelhölzern vernagelt. Das ist der konstruktive Kern des Wandaufbaues. Die Zwischenräume sind mit Holzfaserdämmplatten ausgestopft. An der Außenseite bilden an den Fugen verklebte, geschosshohe OSB-Platten gleichzeitig die winddichte Ebene sowie die zusätzliche Beplankung. Vor diesem konstruktiven Körper ruht eine hinterlüftete Holzfassade auf der abgetreppten Sockelwand aus Stahlbeton. Wie eine umhüllende Maske erzählt sie von dem Charakter der dahinterliegenden Konstruktion. Im Achsmaß der Tragkonstruktion werden Holzsteher zwischen einem Ober- und einem Untergurt angebracht. Der Untergurt liegt bündig auf der Sockelmauer, der Obergurt springt als äußerer Dachrand 2 cm nach vorne. Die so entstehenden, kassettenartigen Felder werden mit einer vertikalen, stumpf gestoßenen Lärchenschalung ausgefacht. Die sichtbare

Befestigung der Schalung mit Senkkopfschrauben (je 60 cm in vertikaler Richtung) zeichnet in ihrem Schraubenbild, die Lage der Holzriegel im Inneren der Konstruktion nach. Hierbei geht es mir um den Versuch, eine subtile Übersetzung der Konstruktion für die "Zeichnung" der Fassade zu finden.²⁶

Türen und Fenster sind aus Massivholzprofilen mit Isolierverglasung gebildet. Sie sitzen mittig in der Wandebene und folgen so dem Prinzip der Konstruktion. An der Fassade sind alle für die Öffnungen notwendigen Auswechslungen im Holzständerbau ablesbar. Die Fassadenhölzer bilden einen Laibungsvorsprung, der einen Innenanschlag der Fenster- und Türrahmen ermöglicht.

Die Innenwände, welche zum Teil tragend sind, folgen dem selben baulichen Prinzip wie die Außenwände, jedoch mit verringerten Holzquerschnitten. Die den Innenräumen zugewandte Seite der Konstruktion wird auf zwei Arten verkleidet: Furniersperrholz kleidet von der Unterkante des Rähmbalkens bis zur Höhe der Türstürze, eine vertikale Brettschalung den restlichen Wandbereich bis zum Fußboden. Die Furniersperrholzplatten werden in der Breite des Achsmaßes mit Nut und Feder gefügt und direkt mit der Konstruktion verschraubt. Die vertikale Schalung mit gehobelten Brettern von 10 cm Breite wird auf einer Sparschalung befestigt und liegt in Wandebene vor den oberhalb montierten Sperrholzplatten.

26 Caminada spricht von der Suche nach dem poetischen Wesen einer Konstruktion: "Wir haben (...) nach der "Poesie der Konstruktion" gesucht, nach einer möglichen "Aura" darin. In einer Konstruktion finden wir dann Poesie und Aura, wenn sie eben mehr ist als nur statisch korrekt, mehr ist als nur präzise, wenn also etwas anderes noch in ihre Erscheinung hineinspielt, wenn es ein "Anderes" darin gibt." Caminada 2016 S.21

Der durchgängige Fußboden ist ein geschliffener Heizestrich von 90 mm Stärke, dem ein Weißpigment aus Titandioxid beigemischt ist. Im großen Atelierraum ist im Estrich ein kreisrunder, die vier Seitenwände tangierender, Metallstreifen von 8 mm Breite eingelegt.

Der in die Konstruktionsvollholz-Steher eingekämmte, im Innenraum sichtbare, Rähmbalken²⁷ nimmt die eng liegenden, gehobelten Balken der Dachkonstruktion mit einer in Sichtqualität gearbeiteten Schwalbenschwanzverbindung auf. Die im halben Achsmaß (31,25 cm) liegenden Dachbalken sind gemeinsam mit dem Rähmbalken der einzig direkt sichtbare Teil der Konstruktion. Bei der Überspannung des quadratischen Atelierraums mit einer Seitenlänge von 6,60m werden die fein geschnittenen Dachbalken auf halber Spannweite von einem massiven Holzträger unterfangen. Dieser Träger ruht mittig auf einer schlanken Stütze mit einem quadratischen, um 45° gedrehten, Querschnitt. Nach oben hin schließt eine Schalung aus 10 cm breiten, gehobelten Brettern aus Weißtanne den Innenraum. Der darüberliegenden Dampfbremse folgen die Keilpfosten zur Herstellung der Dachneigung samt einer dazwischenliegenden Wärmedämmung und OSB-Platten als oberen Pfostenbelag. Die wasserführende Ebene bildet eine zweilagige Abdichtungsbahn. Die Entwässerung dieser Dachfläche erfolgt mittels zwei metallenen Speiern zu welchen das Dachwasser mit umlaufenden Sammelrinnen geführt wird. Den oberen Abschluss des Atelierhauses bildet eine aufgeständerte Holzterrasse, die auf einer, die Dachneigung ausgleichenden, Unterkonstruktion errichtet ist. Dieses Holzdeck bedeckt die gesamte Dachfläche und wird nur von den fünf Oberlichtern punktuell unterbrochen. Ein kniehoch umlaufendes,

27 Der Rähmbalken wird bei den Innenwänden nicht eingekämmt, sondern dem Obergurt aufgelegt.

schwarz gestrichenes Metallprofil grenzt den begehbaren Bereich der Dachterrasse ab. Die Geländersteher sind mit der Unterkonstruktion des Terrassenbelages über Winkellaschen verschraubt.

Folgendermaßen wurde Josef Frank von Iris Meder in einem Text zur Historie von Holzflachdächern zitiert: *“Der wesentliche Zweck des flachen Daches, der leider nie genug betont wird, ist die Wiederherstellung der Formeneinheit», stellte Josef Frank in einem Artikel aus dem Jahr 1927 klar. »Über den praktischen Vorteil des flachen Daches ist viel zuviel gestritten worden. Daß es das wirtschaftlichere ist, geht ohne weiteres daraus hervor, daß es an Stellen, an denen bloß auf Billigkeit und nicht auf Schönheit gesehen wurde, also Fabriken, Hinterhäusern etc. seit jeher angewendet worden ist.”*²⁸

Das Holzdeck ist über eine in Beton gegossene Treppenfigur erreichbar. Diese steht monolithisch frei an der hangaufwärtsliegenden Gebäudecke. Hier ragt das Atelierhaus bloß noch 2,20 m aus dem Erdreich.

Der Einsatz sämtlicher Werkstoffe geschieht in Anbetracht der Tatsache, dass diese sich im Laufe der Zeit verändern. Das Holz vergraut, wird an der Oberfläche rissig und erfüllt dennoch seine Funktion. Die Fassade hat den Charakter einer Nutzschrift, welche sich abnutzen kann, ohne dass das Bauwerk als solches beeinträchtigt wird.

Georg Simmel schrieb einst, dass das eigentümlich anziehende Wesen der Ruinen darin begründet sei, dass es uns Menschen

²⁸ Meder 2012 S.22

im Innersten berühre, wenn wir in der Vergänglichkeit des Menschgemachten das eigene Vergehen fühlen.²⁹ Ich glaube, diese Anschauung muss nicht allein für Ruinen gelten. Geht es nicht um den Reiz der Patina, um die Schönheit des Alterns? So wie in der gegerbten Haut von Hemingways altem Fischer ein vitaler, gesunder Körper steckt, kann auch die Hülle eines Gebäude so gemacht sein, dass sie sichtbar altern, und doch eine Lebendigkeit in ihrem Inneren bewahren kann.

²⁹ Simmel 1907

PLANSAMMLUNG

Aufbautenliste
Schnittaxonomie
Lageplan 1:5000
Lageplan 1:1000
Schnitt, Topographie 1:500
Dachaufsicht 1:200
Grundriss 1:100
Grundriss Ausschnitt 1:33
Deckenspiegel 1:100
Schnitte 1-4 1:100
2 Fassadenschnitte 1:33
4 Ansichten 1:100
Auschnitt Fassadeansicht 1:33
Detail Attika 1:10
Detail Dachfenster 1 1:10
Detail Dachfenster 2 1:10
Detail Fenstertür 1:10
Detail Sockelanschluss 1:10
Fassade Innenecke 1:10
Fassade Aussenecke 1:10
Wandaufbau 1:5
Schnittaxonomie Dachanschluss
Schnittaxonomie Sockelanschluss
Konstruktionsachsen 1:100
Aufriss Konstruktionsachse Y03 1:100
Aufriss Konstruktionsachse Y04 1:100
Aufriss Konstruktionsachse Y01 1:100
Aufriss Konstruktionsachse Y02 1:100
Axonomie von Oben Konstruktives Holzskelett
Axonomie von Unten Konstruktives Holzskelett

Aufbauten

Wandaufbau Aussen (290mm)

- Vertikalschalung Lärche unbehandelt 25/100mm, stumpf gestoßen
- Lattenrost 25/50mm, horizontal
- Lattenrost 25/50mm, vertikal (Hinterlüftung)
- OSB 12mm Fugen verklebt
- Konstruktionsholz 60/180, dazw. Holzfaserdämmplatte
- Dampfbremse $sd \geq 10m$
- Sperrholz Kiefer 3-lagig 15mm, weiß lasiert

(Oben)

- Vertikalschalung 20/100mm, weiß lasiert /auf Sparschalung (Unten)

Dachaufbau (475mm)

- Holzdeck Lärche unbehandelt 30/120mm
- Unterkonstruktion Lärche, 40/70mm
- Holzkeile auf Gummigranulat-Auflager zum Gefälleausgleich
- Oberlage der Abdichtungsbahn z.B.: Bauder Smaragd
- Erste Abdichtungslage z.B.: Bauder Tec Elws Duo
- OSB 25mm
- Keilpfosten, dazw. Mineralwolle 180-300mm
- Feuchteadaptive Dampfbremse z.B.: Isover Vario KM Duplex
- Holzschalung 20/100mm
- Dachbalken in Sichtqualität 60/150mm

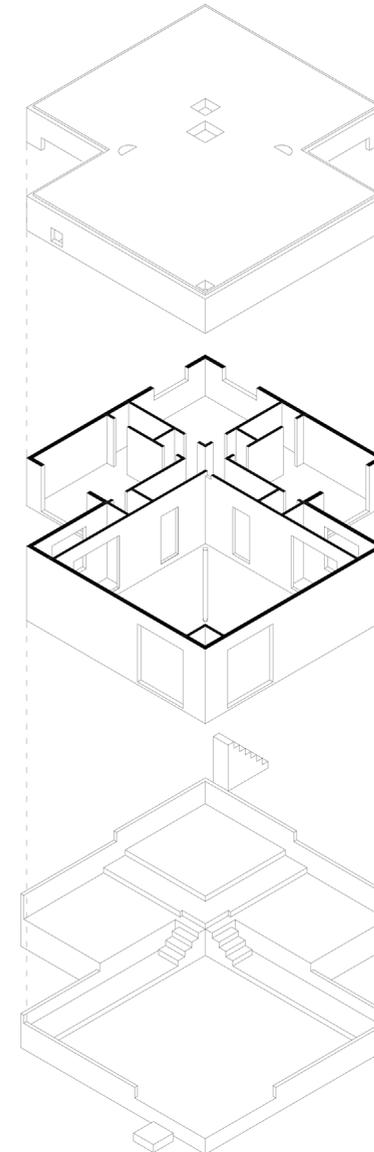
Fußbodenaufbau (441mm)

- Geschliffener Heizestrich 90mm mit Weißpigment
- Trennlage 0.2mm
- Trittschalldämmung 40mm
- Feuchtigkeitssperre 1mm
- Stahlbeton 21cm
- Magerbeton 10cm

Wandaufbau Innen (100mm)

- Sperrholz Kiefer 3-lagig 15mm, weiß lasiert (Oben)
- Vertikalschalung 15/100mm, weiß lasiert (Unten)
- Konstruktionsholz 70/50mm, dazw. Holzfaserdämmplatte nach Bedarf
- Horizontalschalung 15/50mm hellgrau lasiert

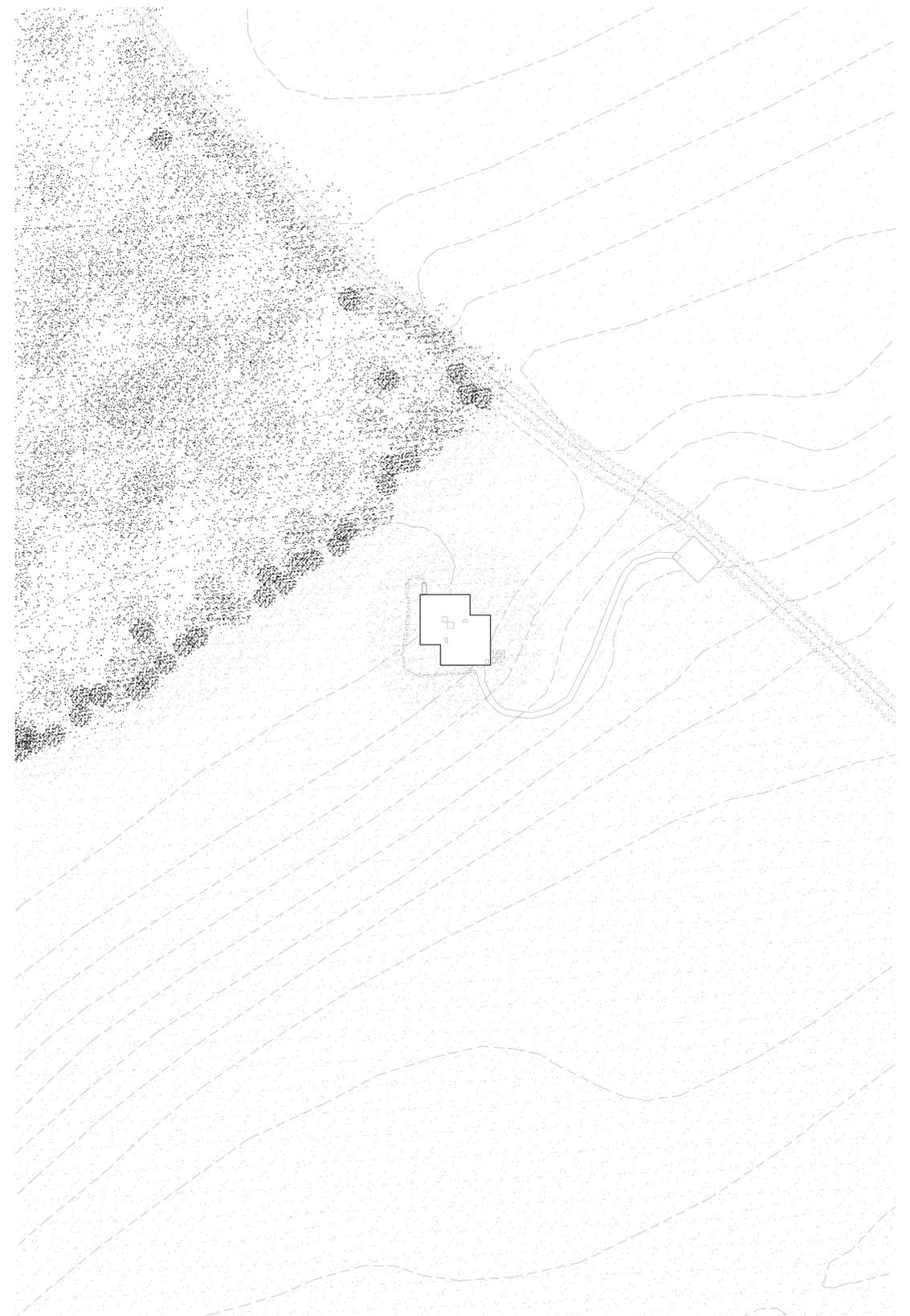
±0.00=564.05



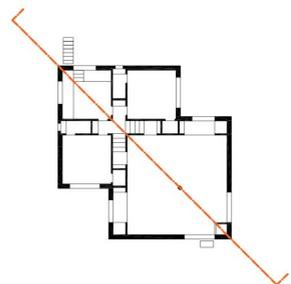


M 1:5000
Lageplan Genordet

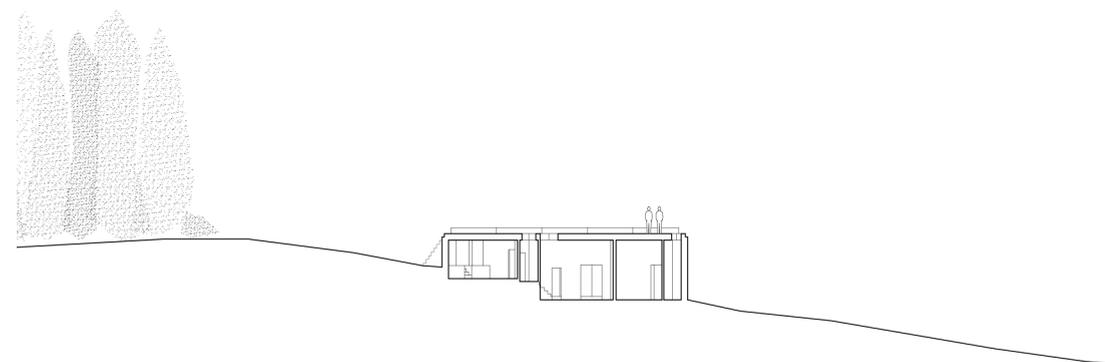




M 1:1000
Lageplan Genordet

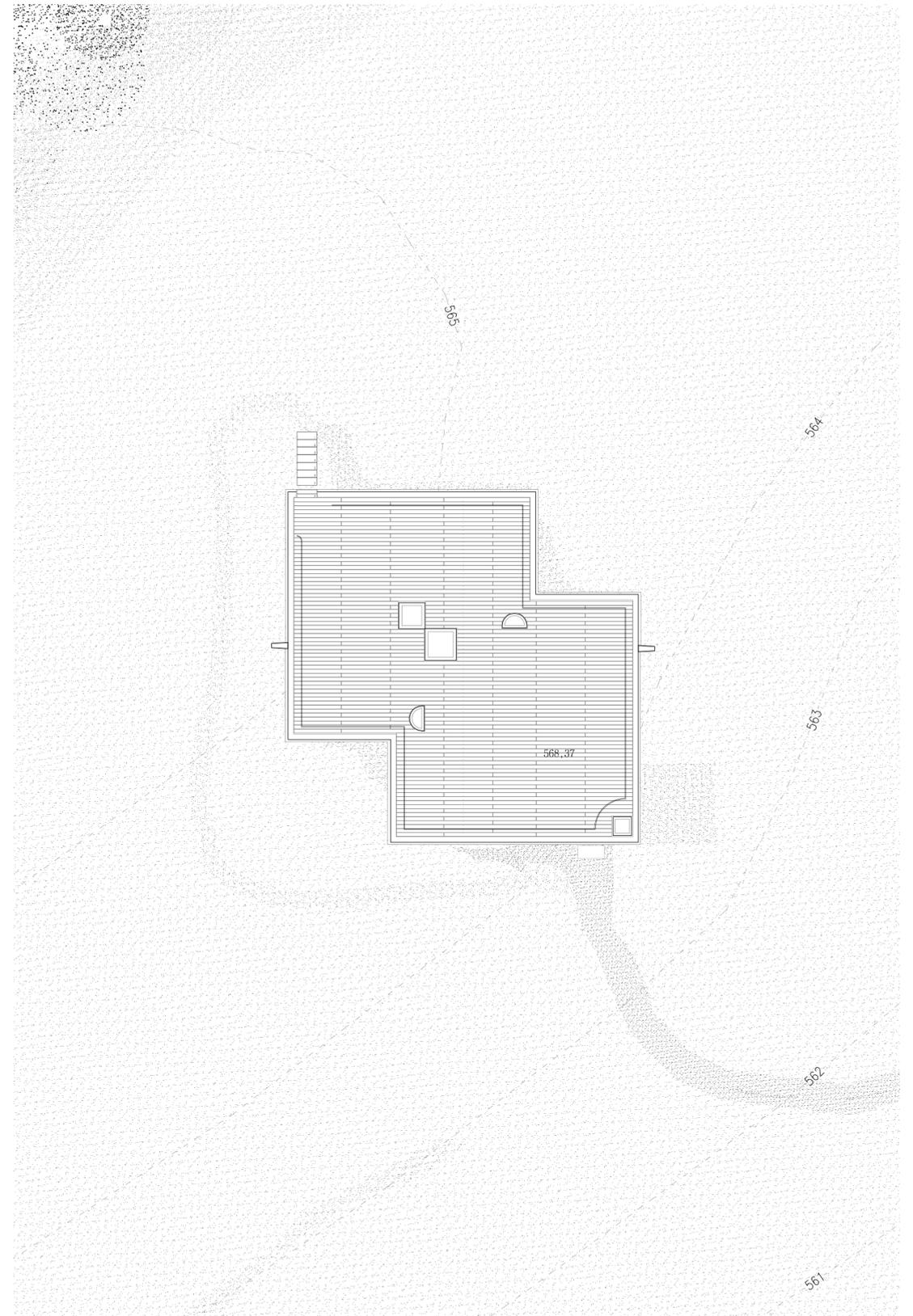


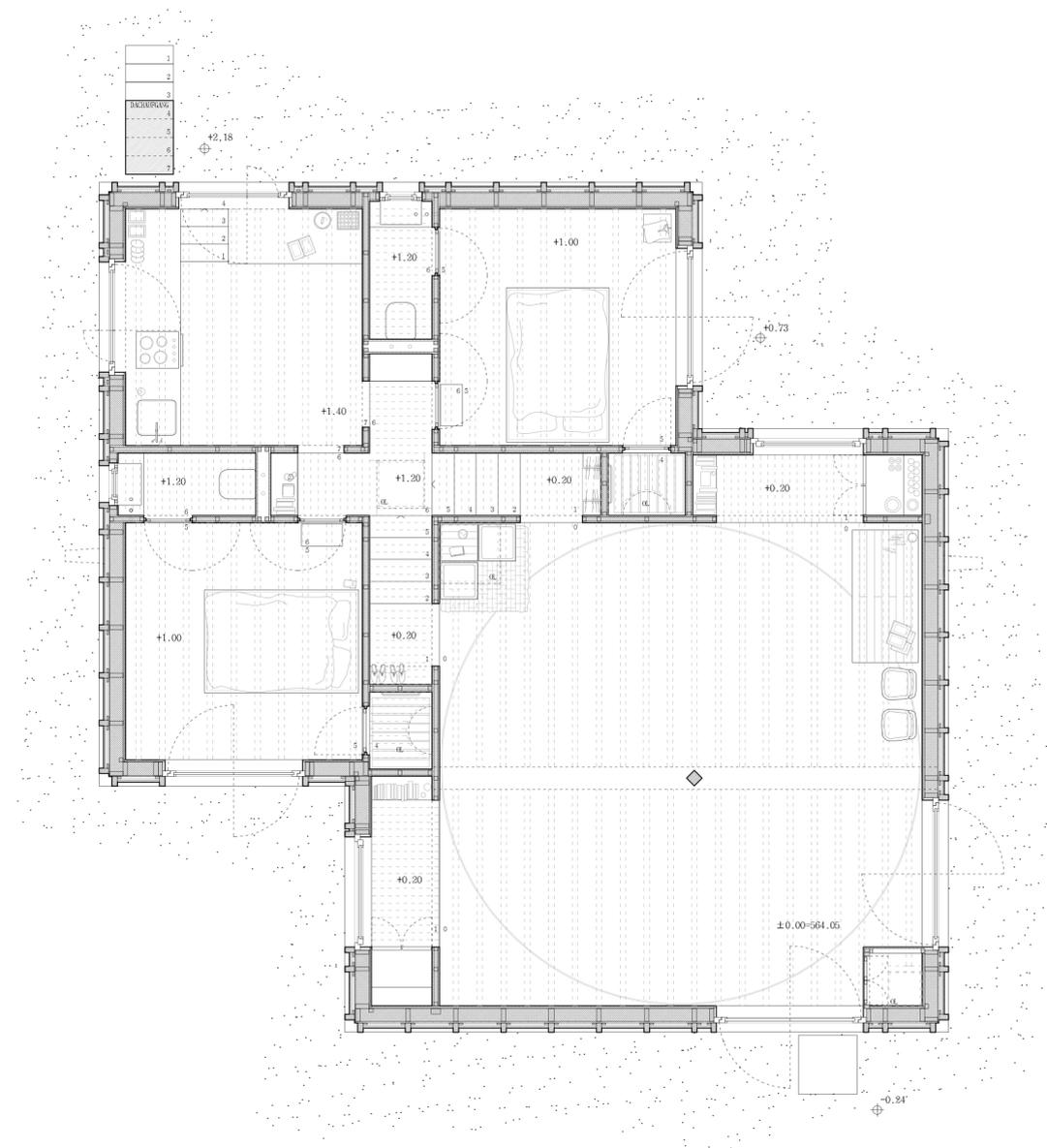
M 1:500
Schnitt, Topographie





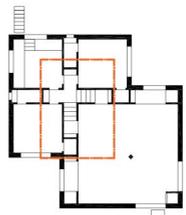
M 1:200
Dachaufsicht



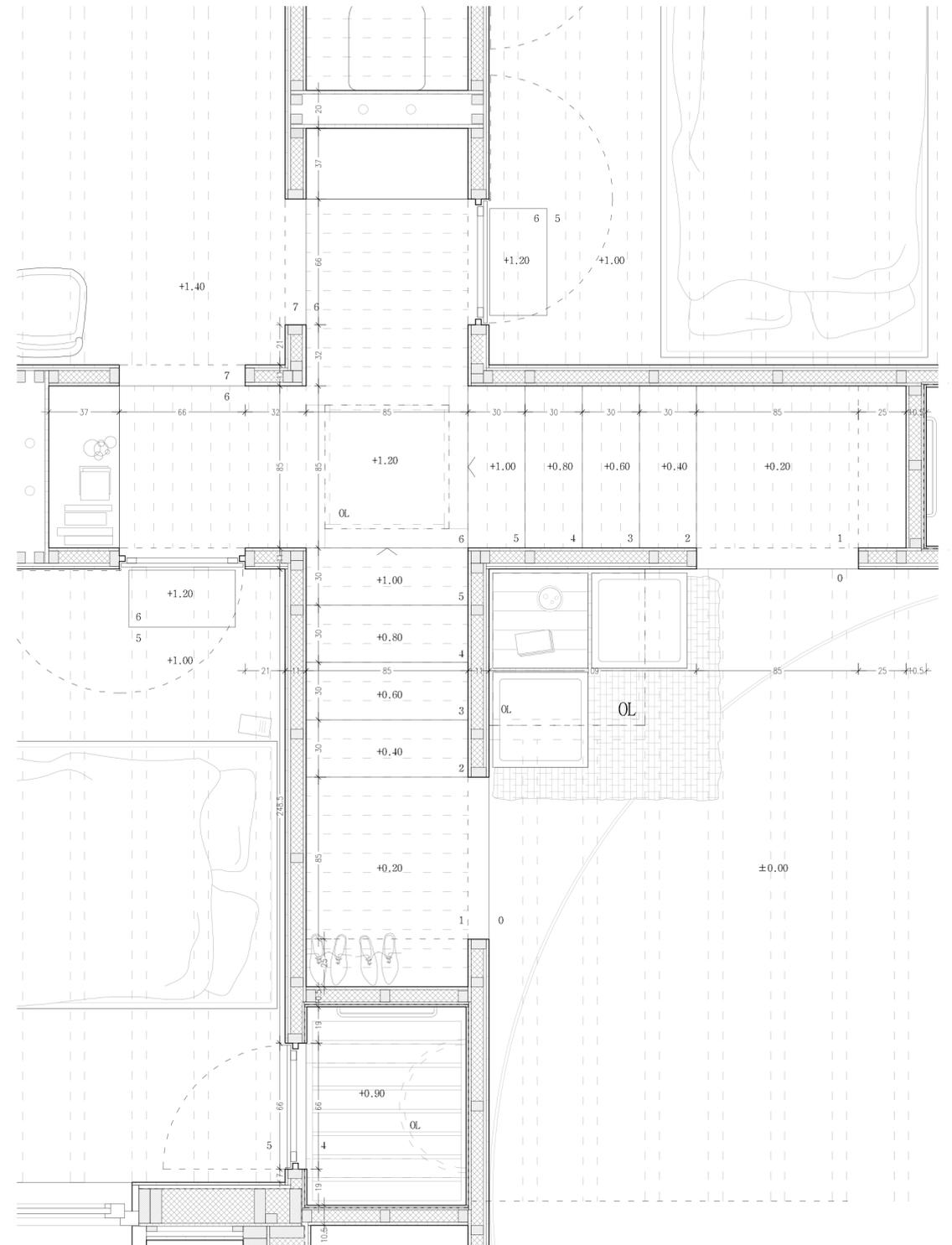


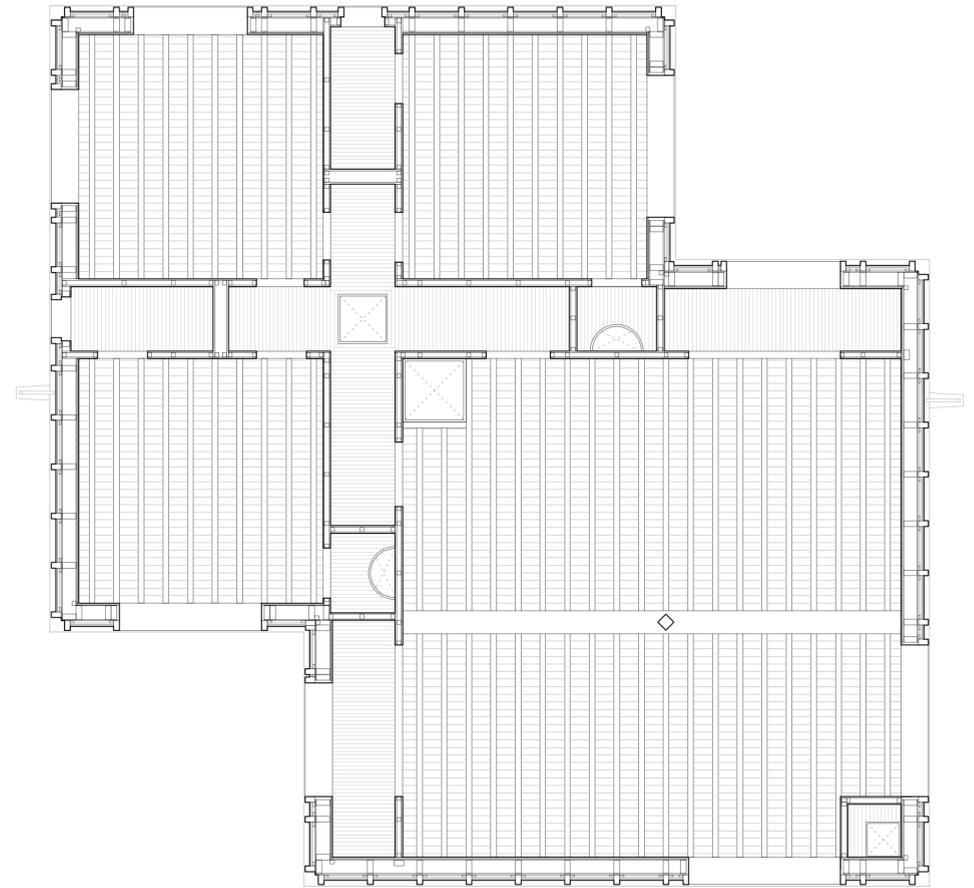
M 1:100
Grundriss





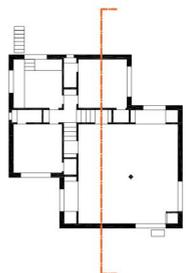
M 1:33
 Grundriss, Ausschnitt



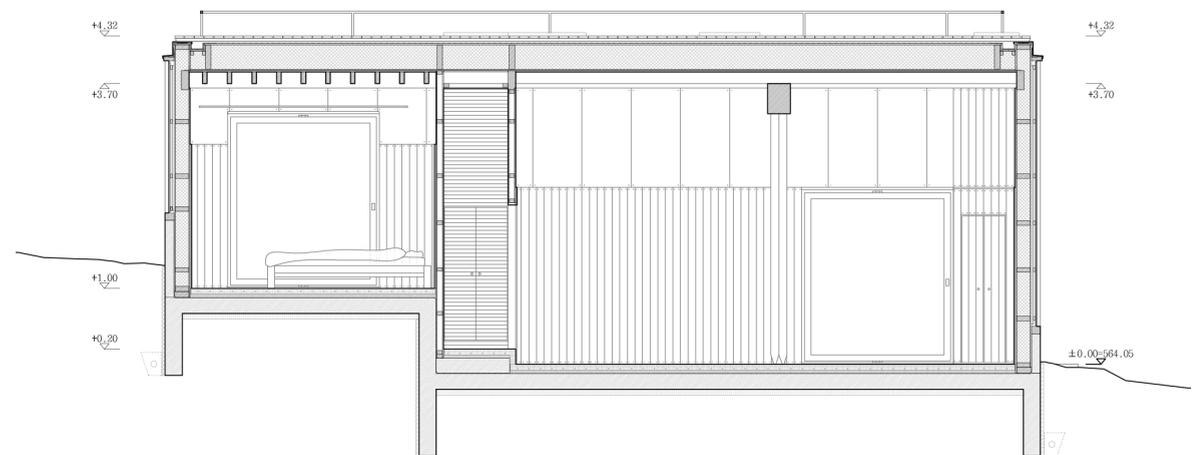


M 1:100
Deckenspiegel



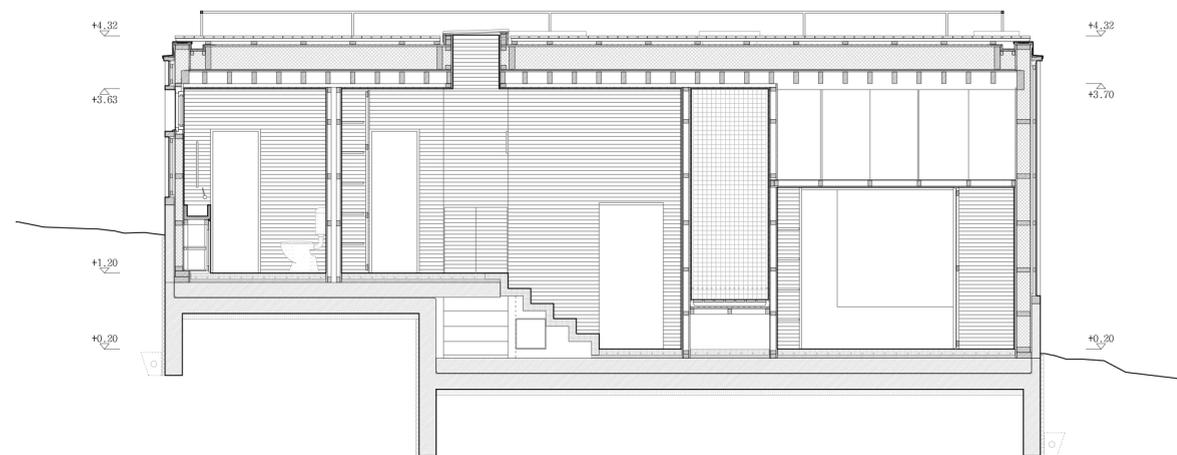


M 1:100
Schnitt 2



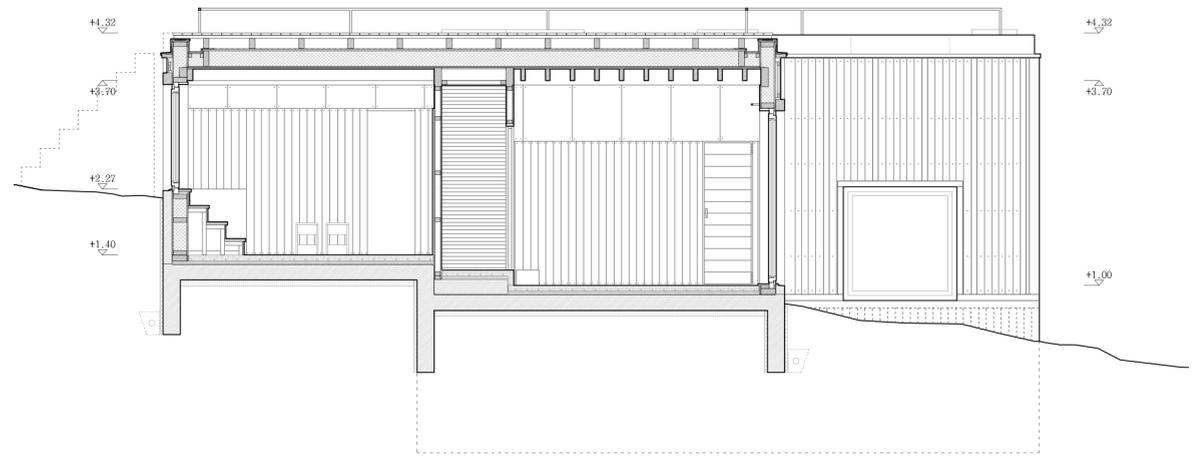


M 1:100
Schnitt 3



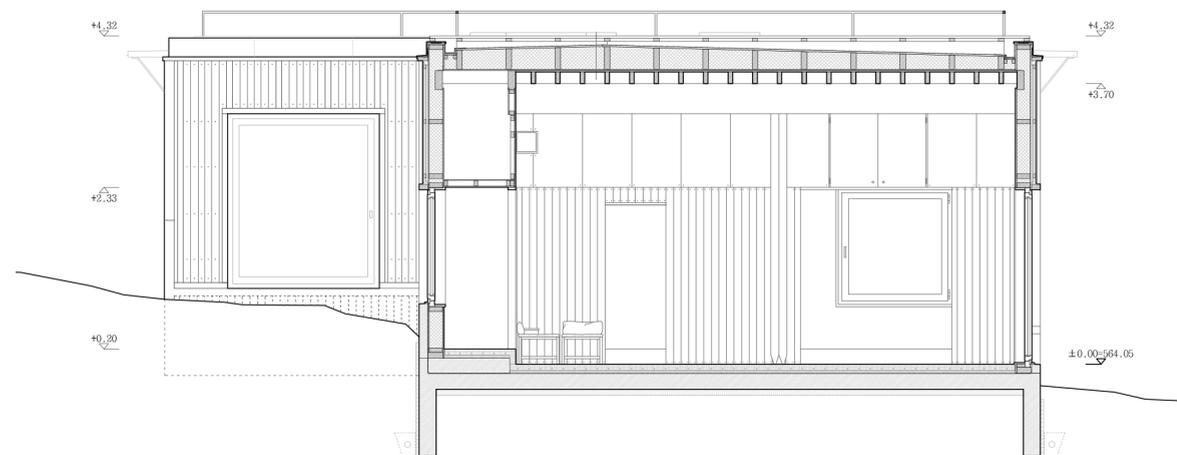


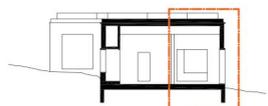
M 1:100
Schnitt 4



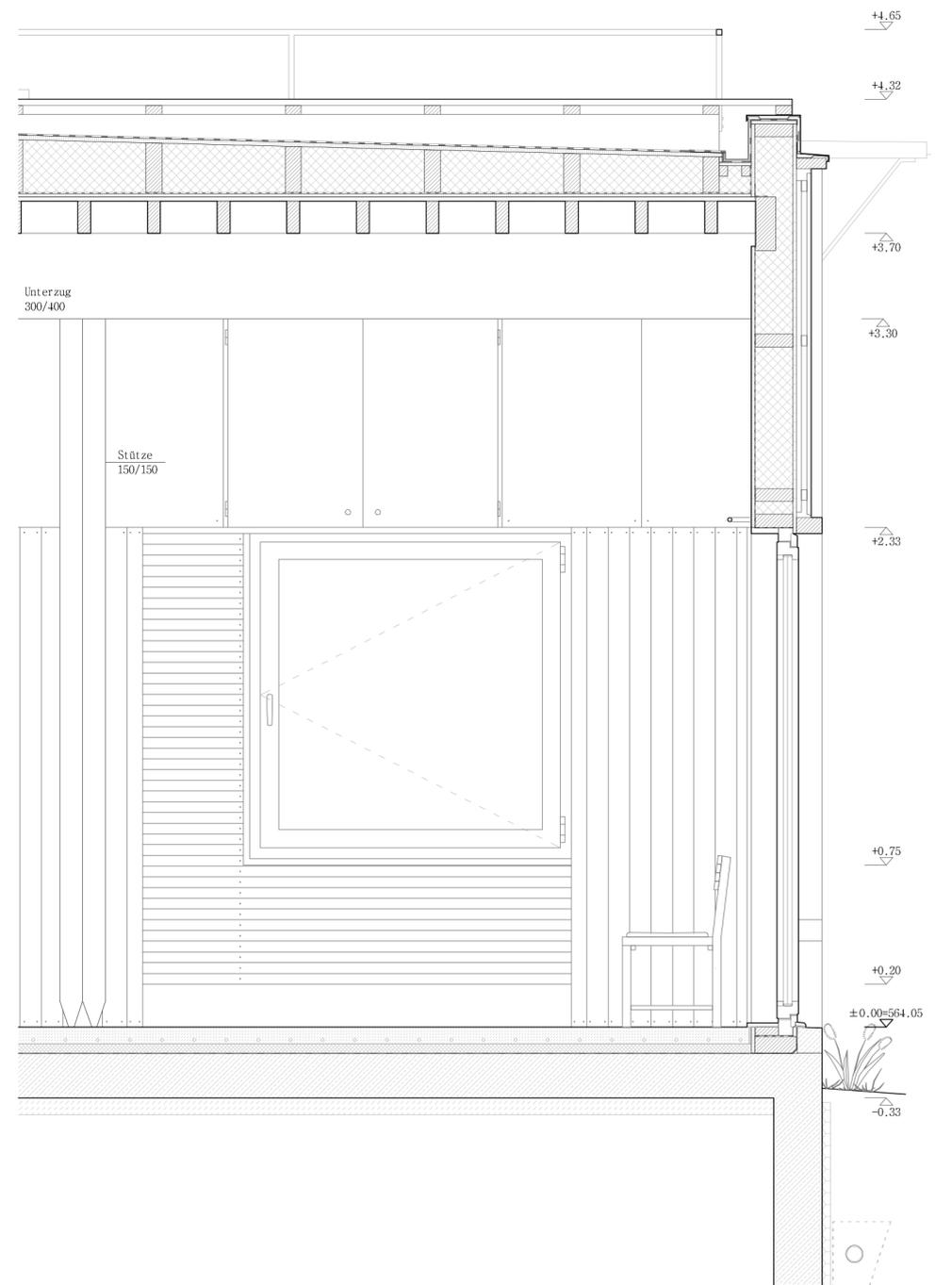


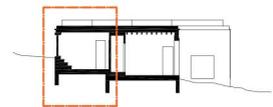
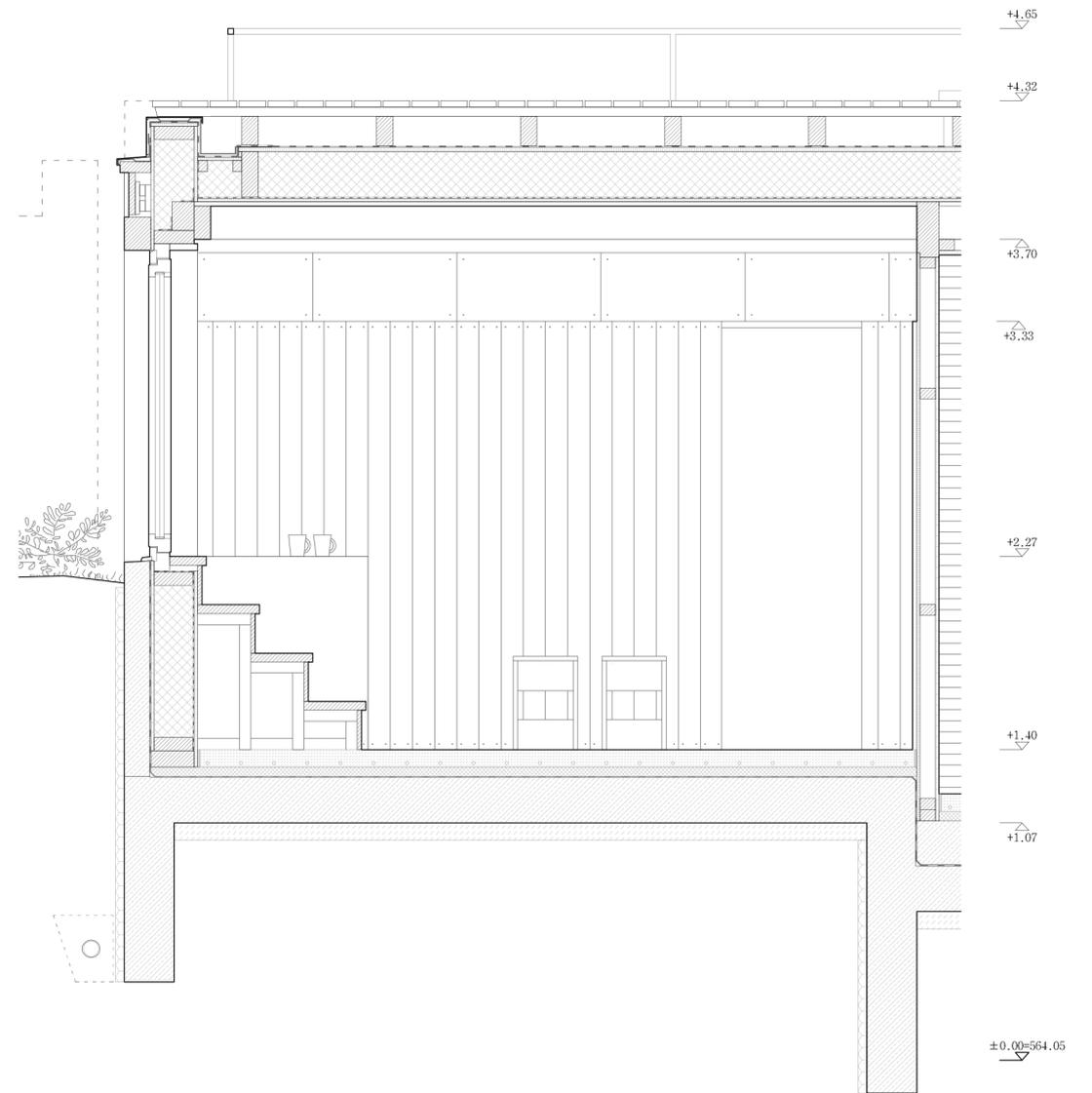
M 1:100
Schnitt 1





M 1:33
Schnitt 5



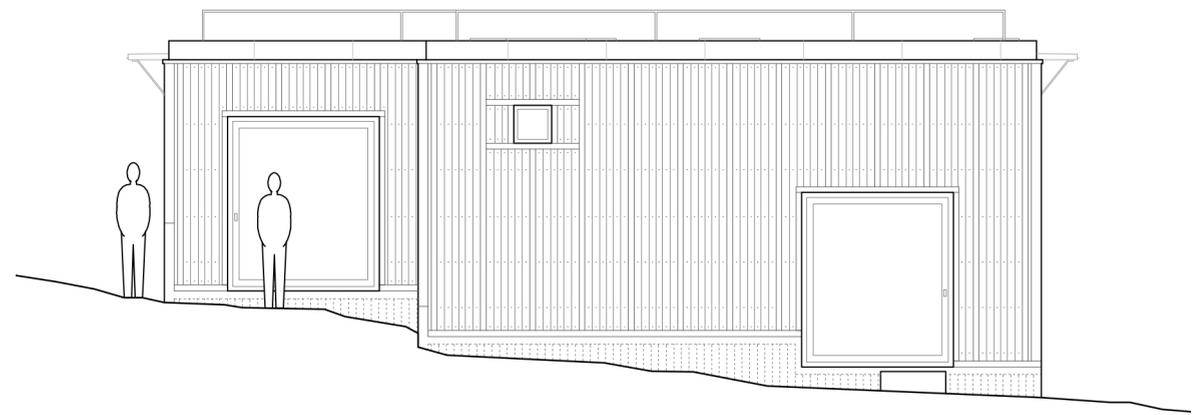


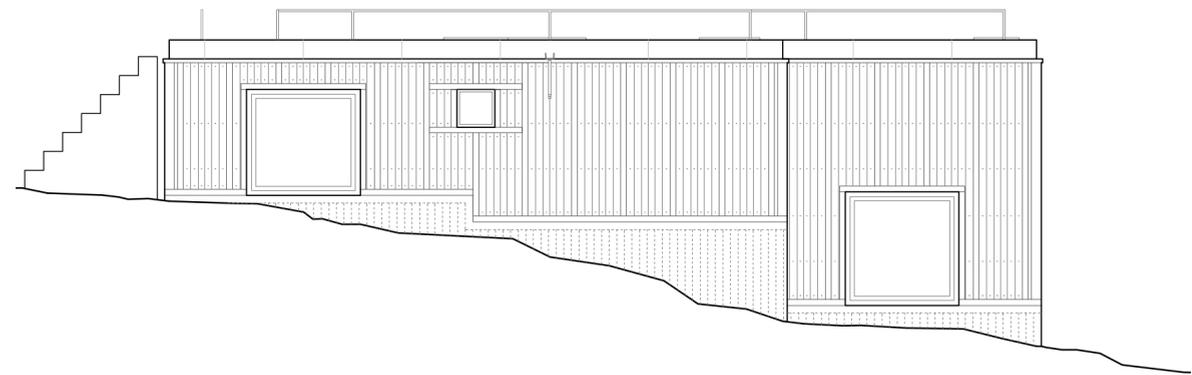
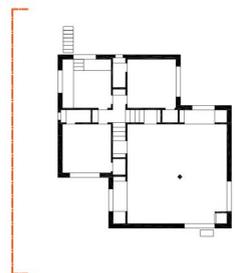
M 1:33
Schnitt 6





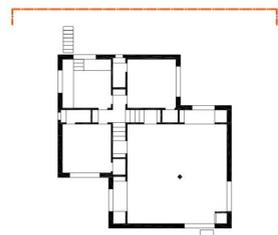
M 1:100
Ansicht Süd



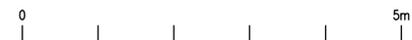
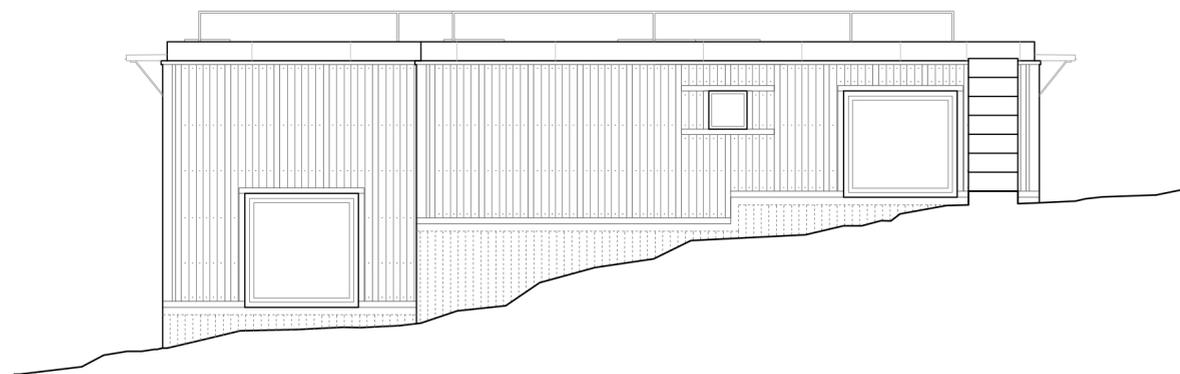


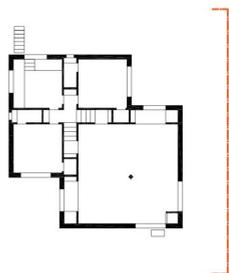
M 1:100
Ansicht West



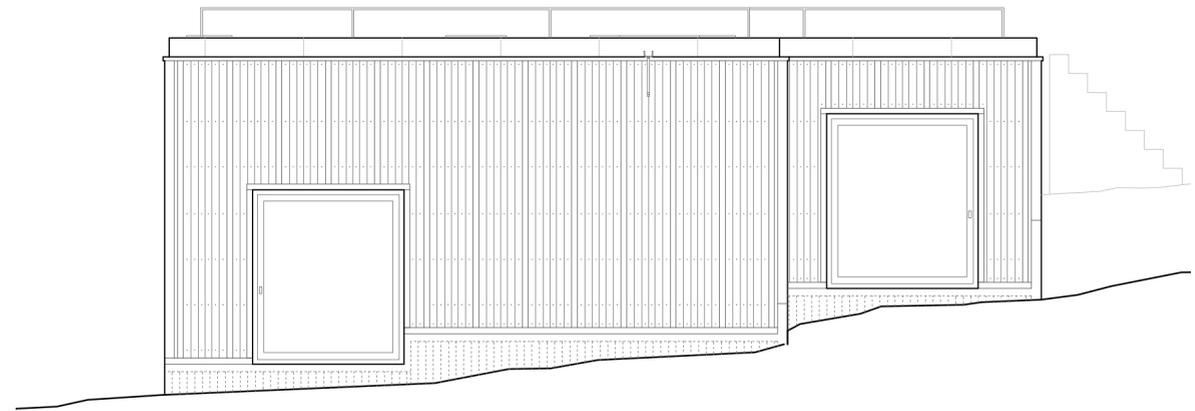


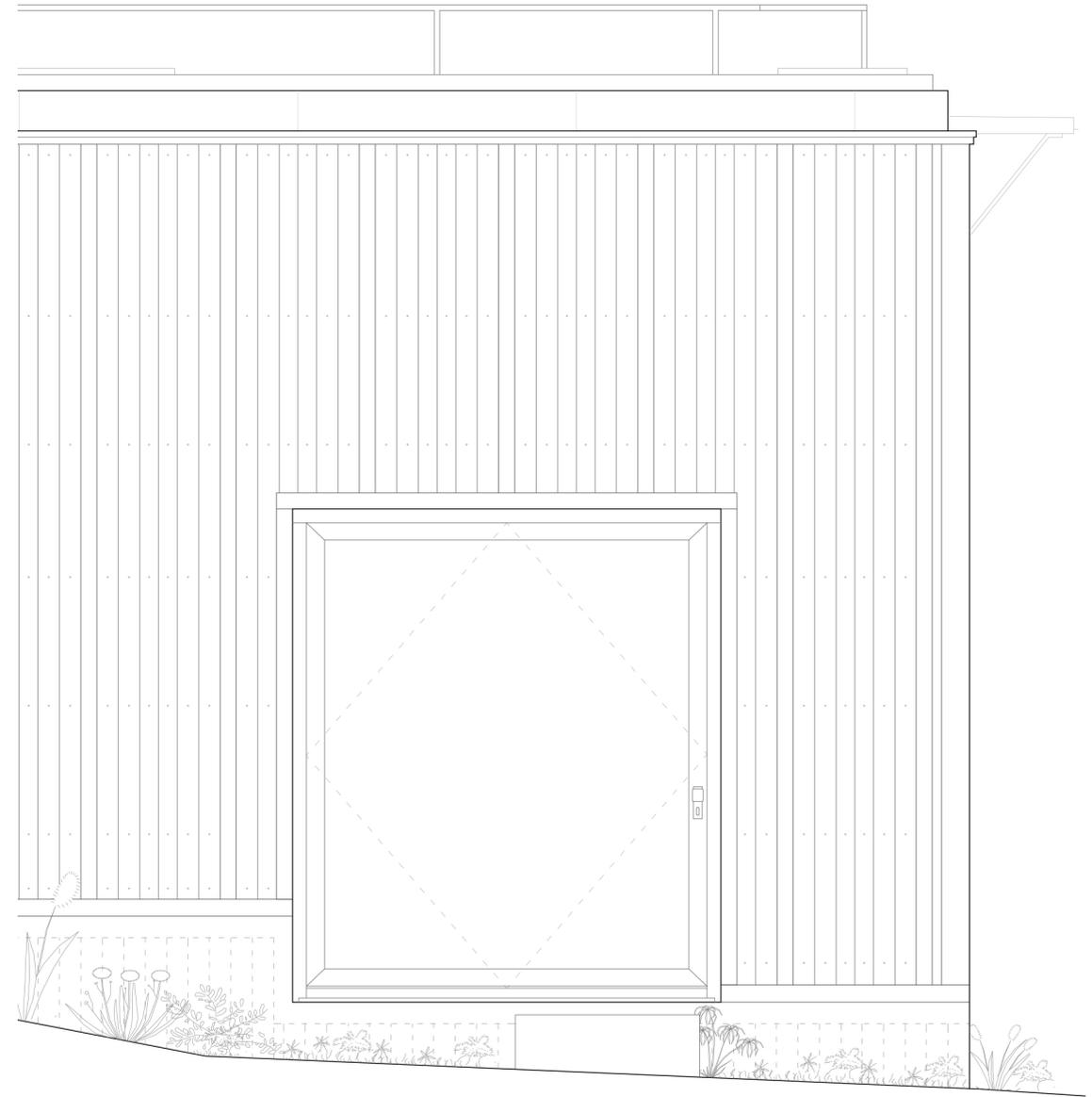
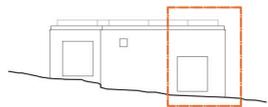
M 1:100
Ansicht Nord





M 1:100
Ansicht Ost

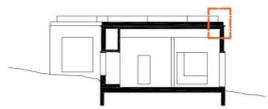




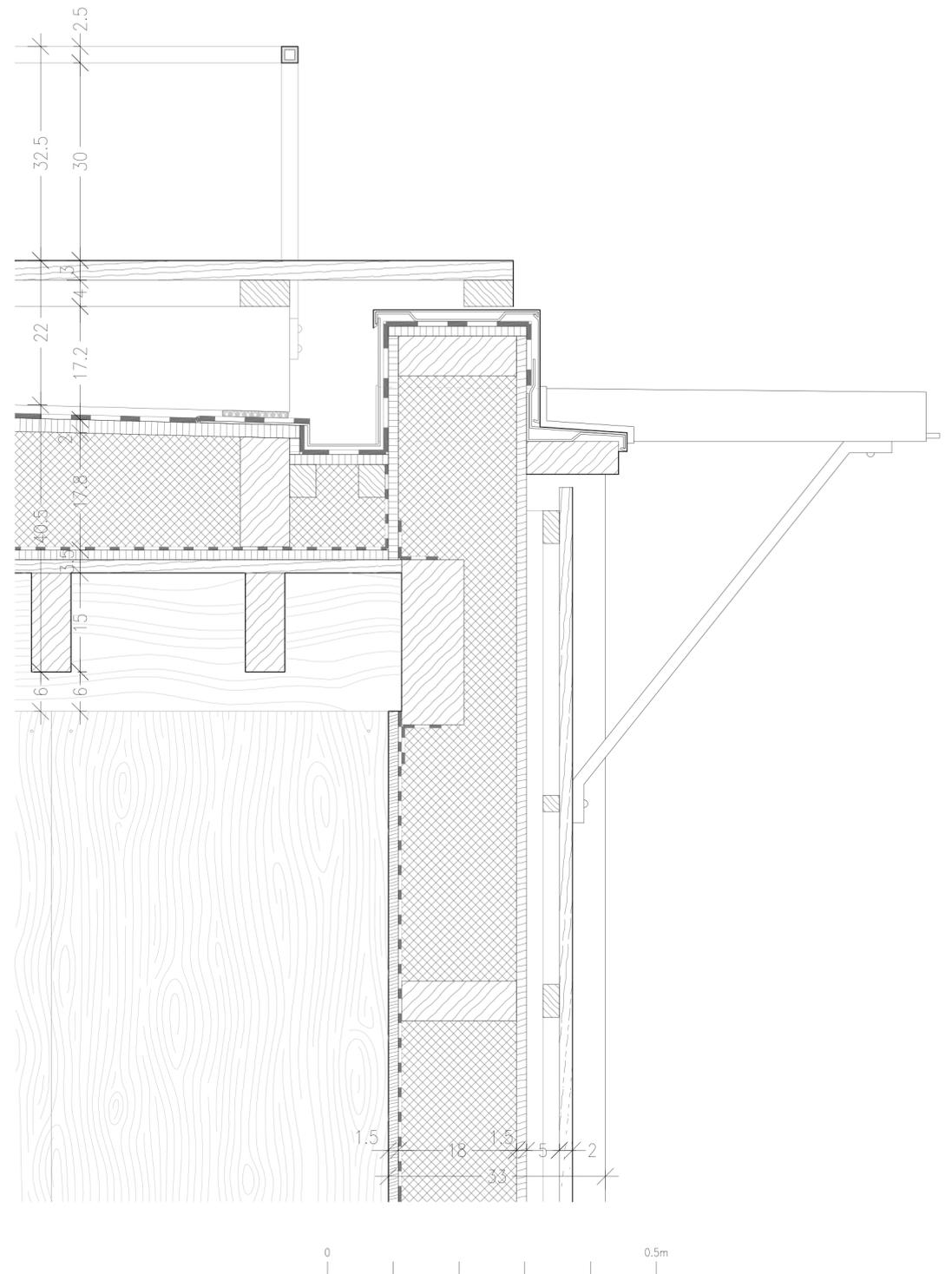
M 1:33

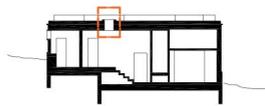
Detailausschnitt Fassadenansicht



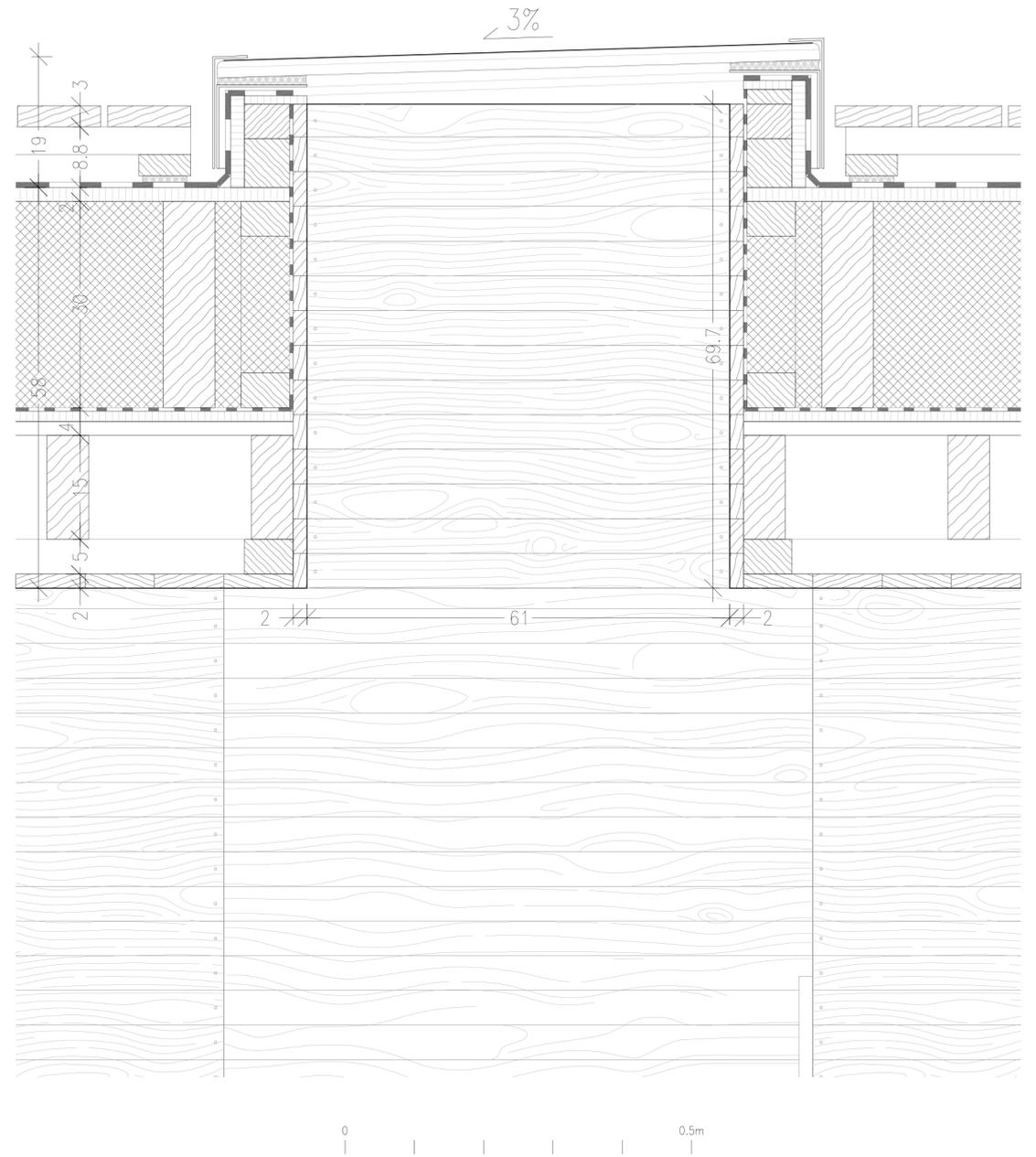


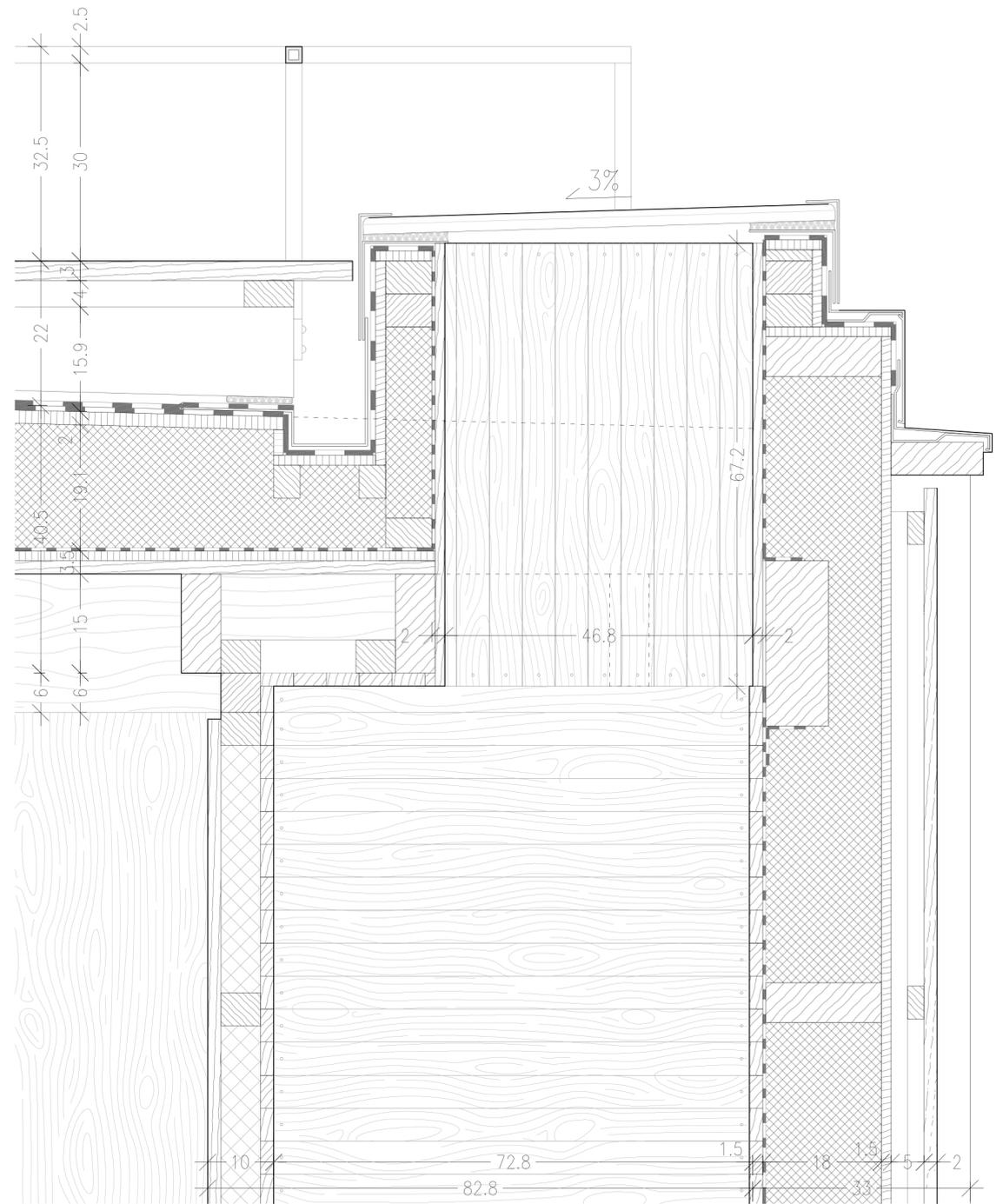
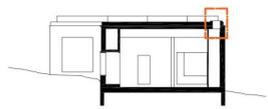
M 1:10
Detail, Vertikalschnitt Attika





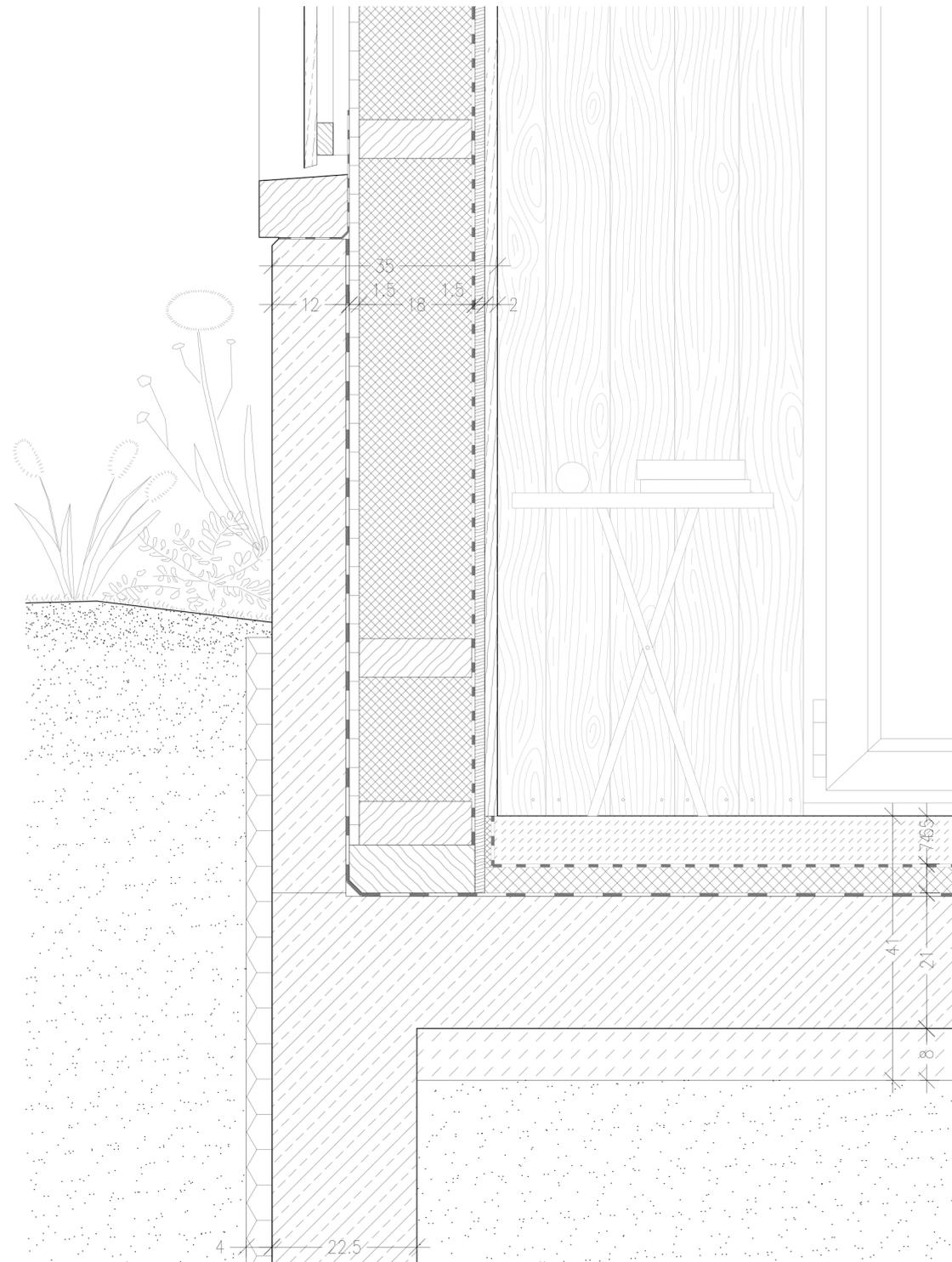
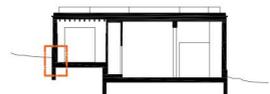
M 1:10
Detail, Vertikalschnitt Dachfenster





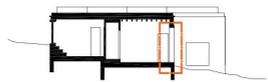
M 1:10

Detail, Vertikalschnitt Dachfenster 2

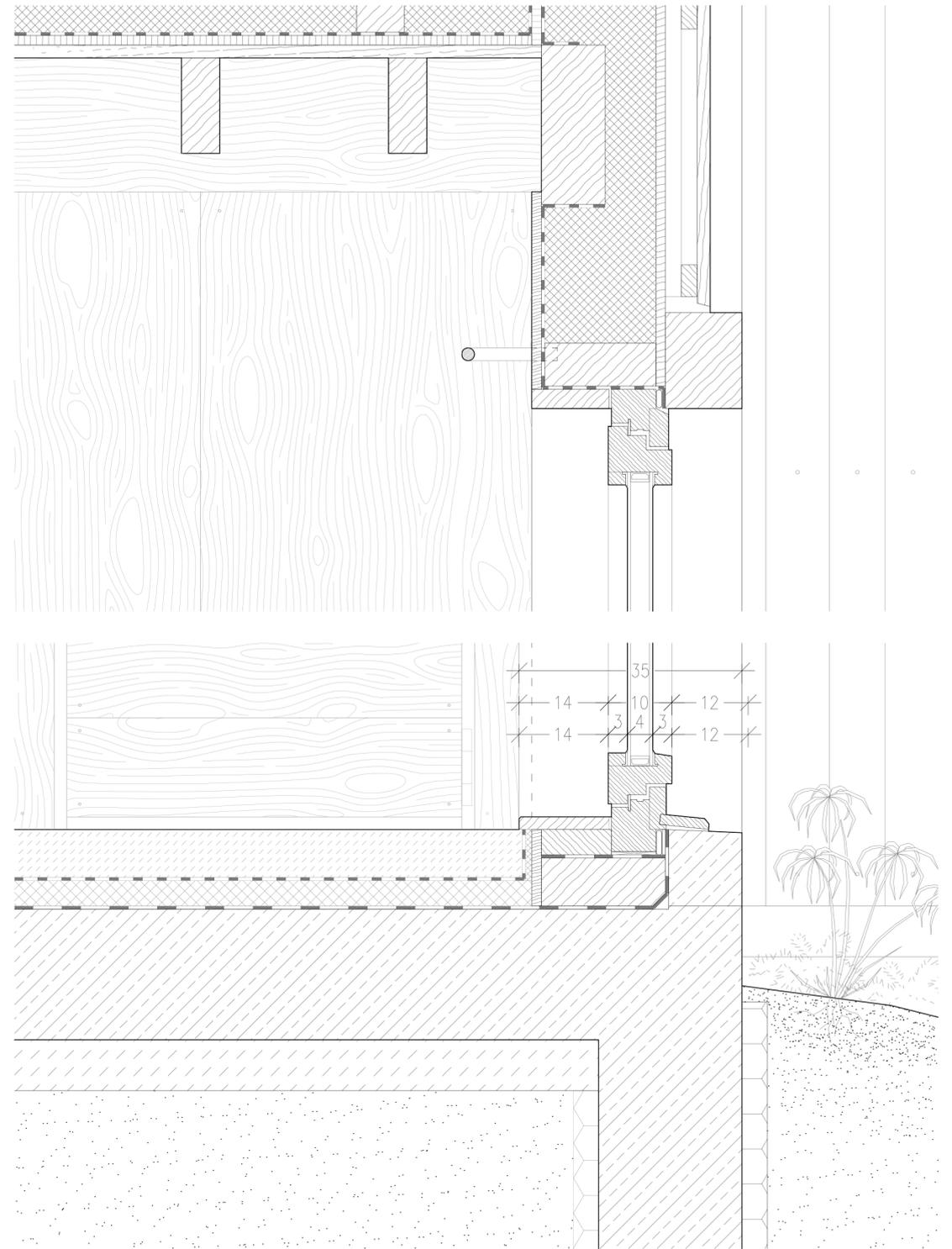


M 1:10

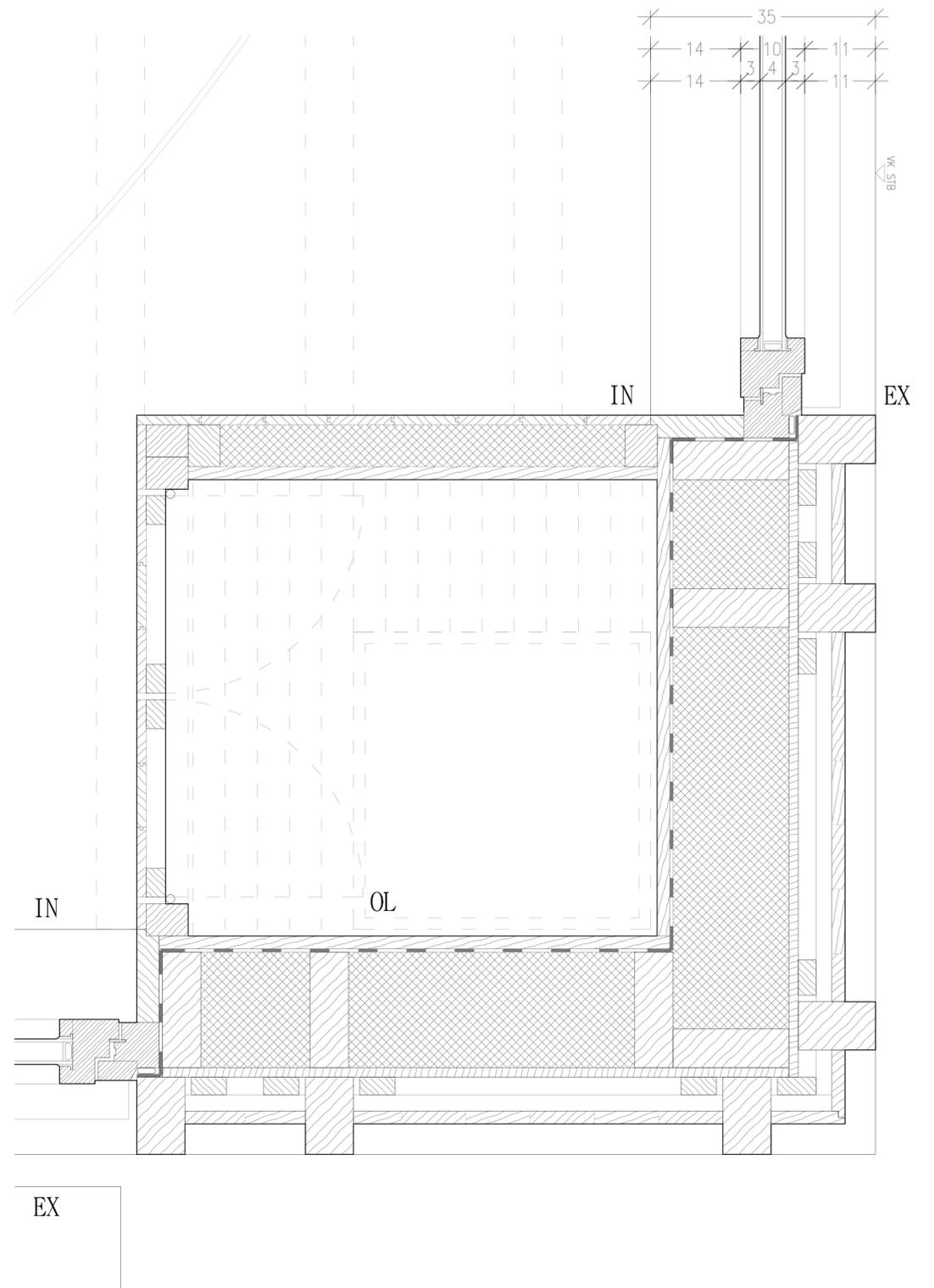
Detail, Vertikalschnitt, Sockelanschluss



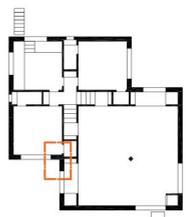
M 1:10
Detail, Vertikalschnitt, Fenstertür



0 | | | | | 0.5m

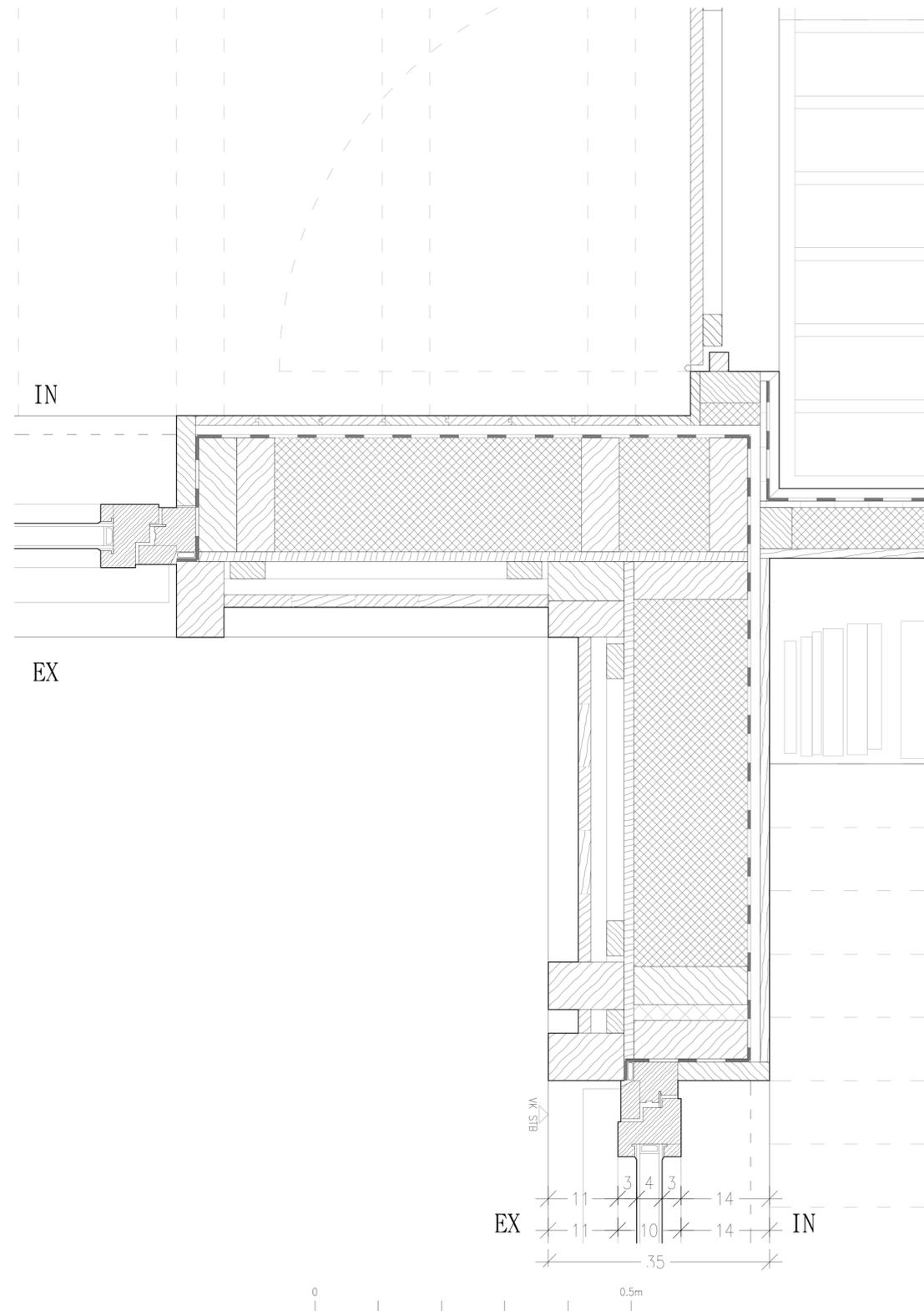


M 1:10
Detail, Horizontalschnitt Fassade Aussenecke



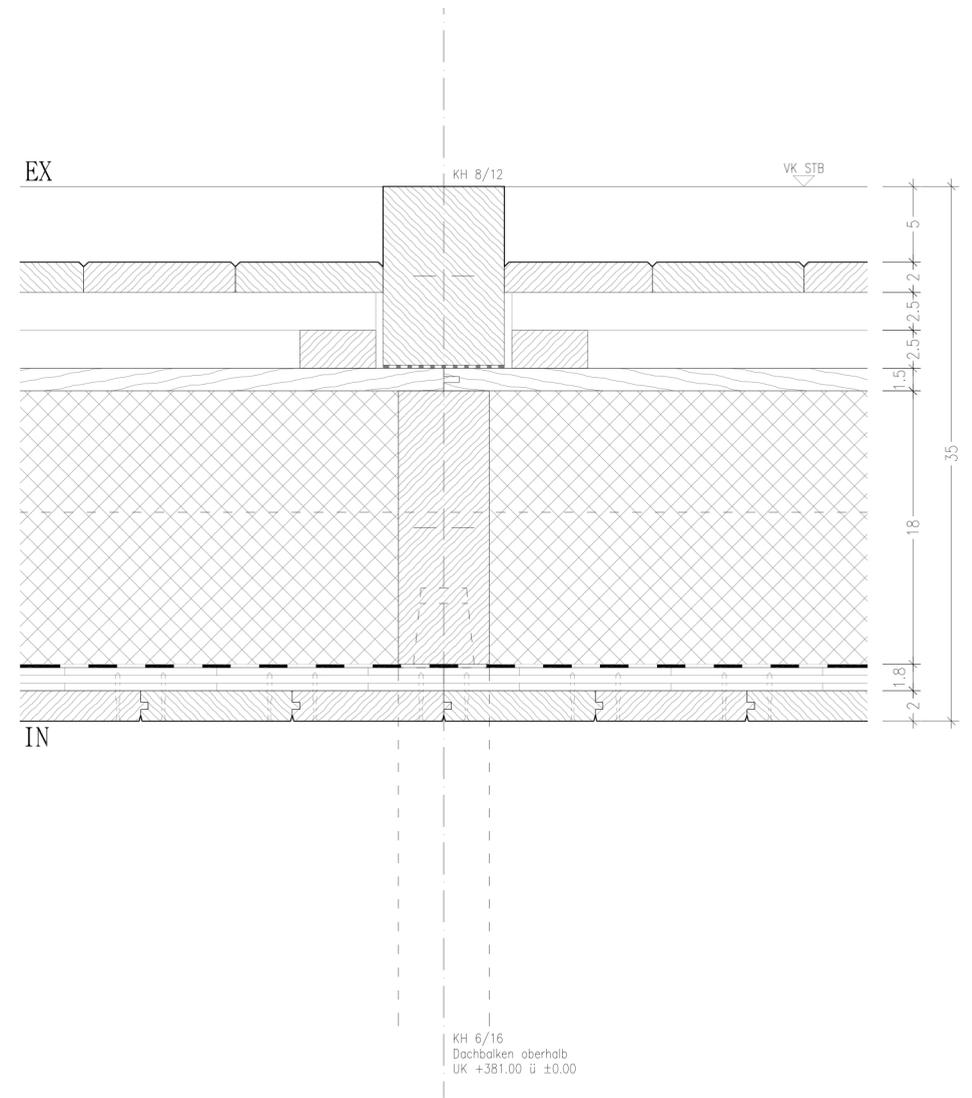
M 1:10

Detail, Horizontalschnitt, Fassade Innenecke

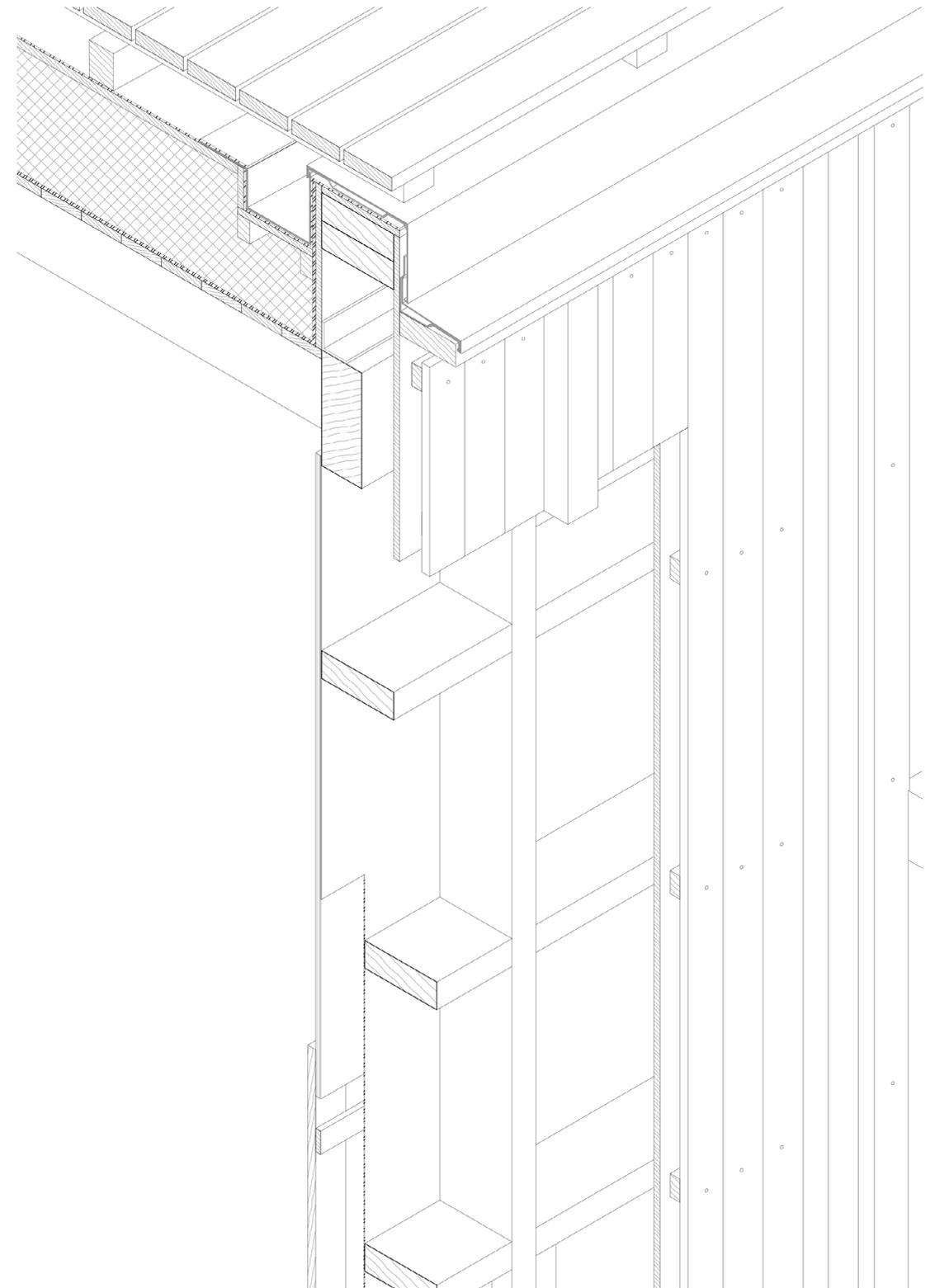


-Schalung Vertikal 10/2
 -Lattung 2.5/5
 -Konterlattung 2.5/5
 -KH 8/12
 -OSB 1.5 Fugen verklebt

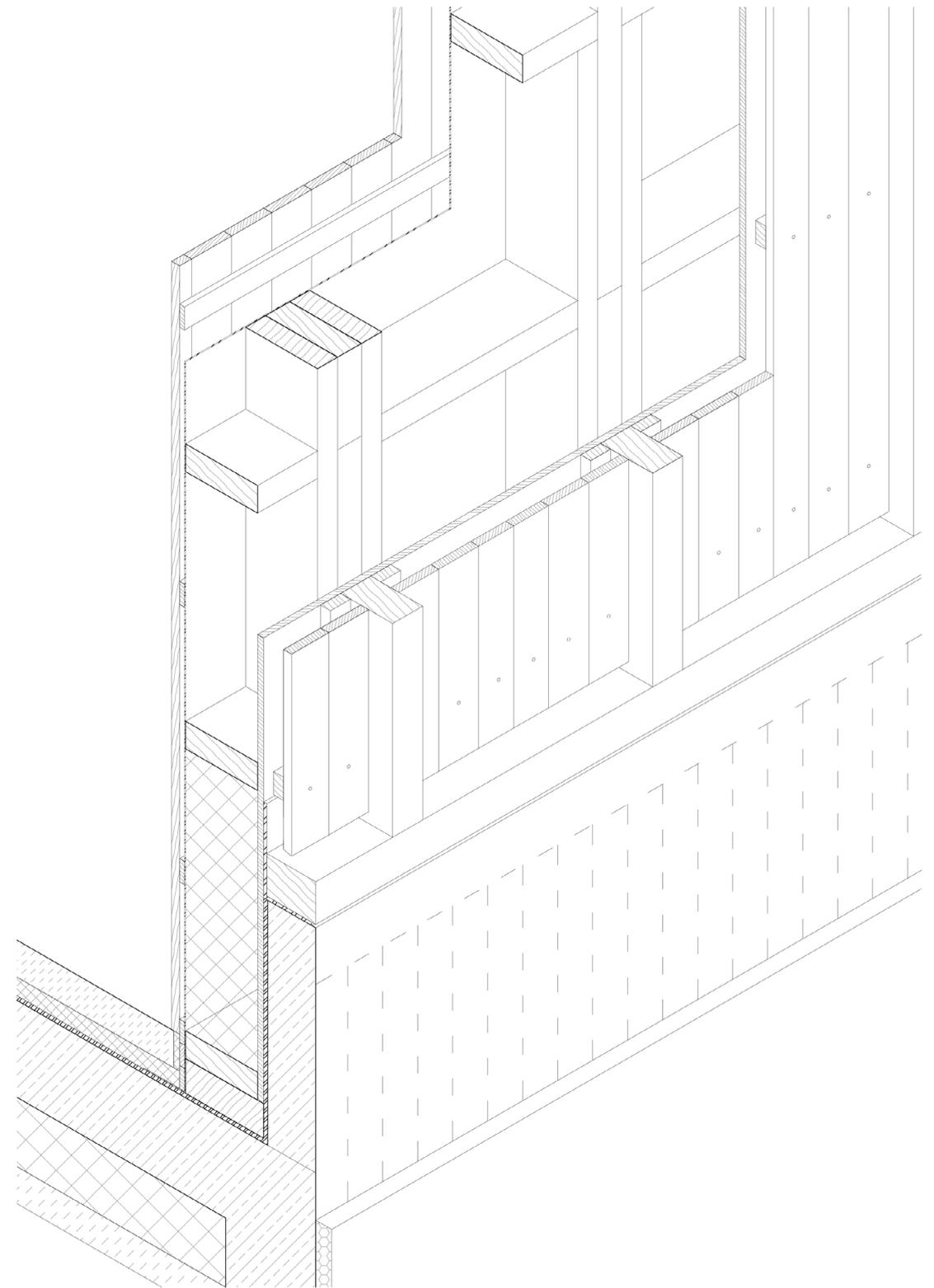
-KH 6/18
 dazw. Holzfaserdämmplatte
 -Dampfbremse sd >1m
 bis +2,00m ü.FOK - Sparschalung Horizontal
 - Schalung Vertikal 10/1.5
 Nut und Feder
 über +2,00m ü.FOK - Furniersperrholz 1.5



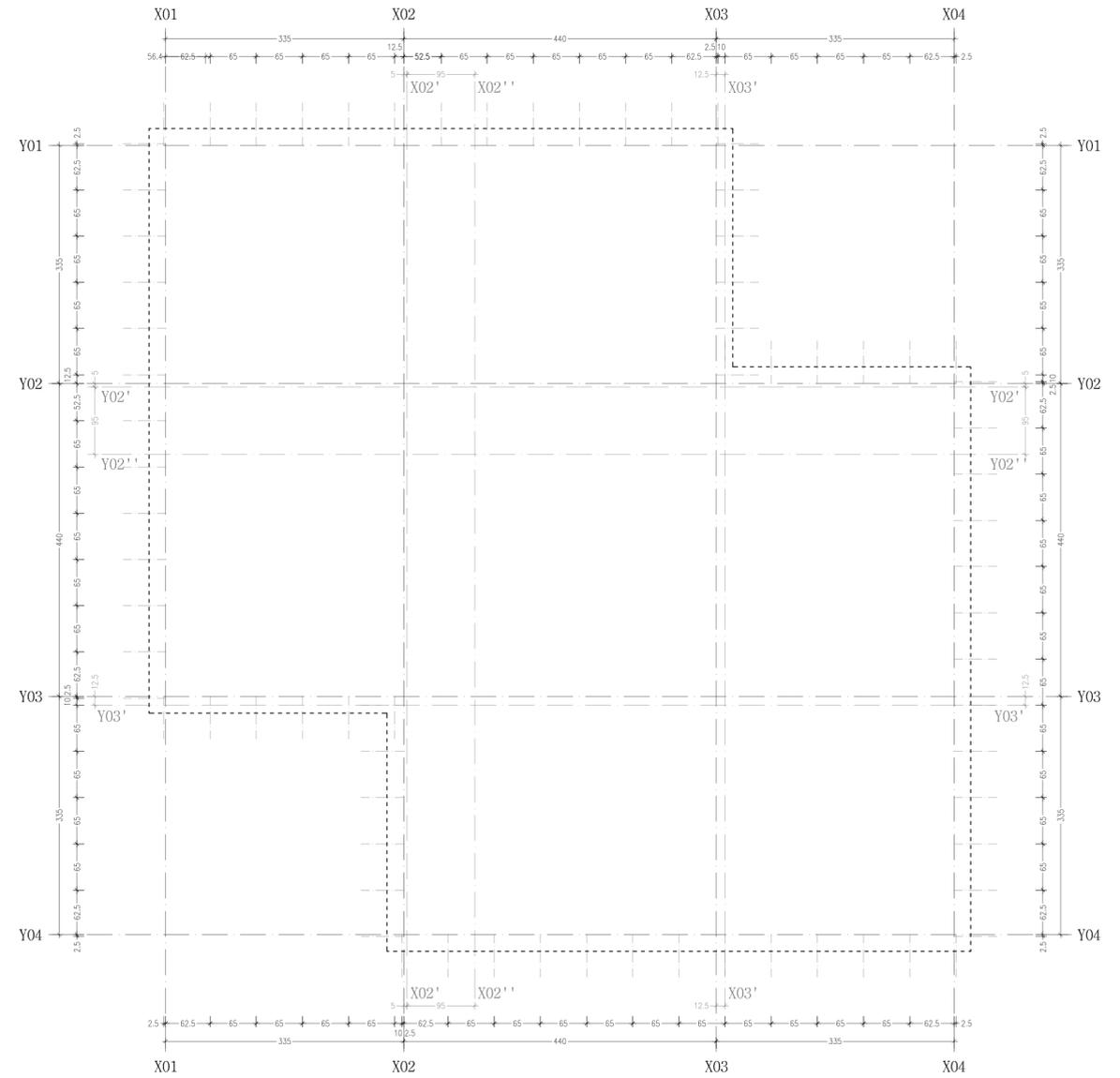
M 1:5
 Wandaufbau



Schnittaxonomie Dachanschluss



Schnittaxonometrie Sockelanschluss



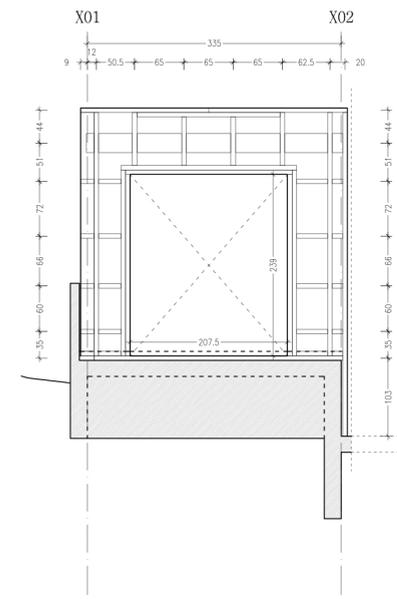
M 1:100
Konstruktionsachsen

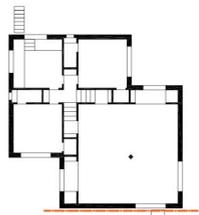




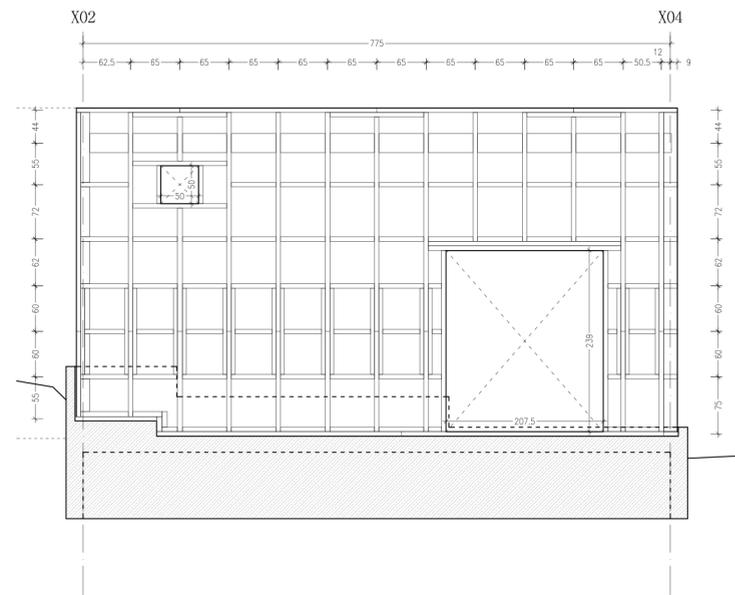
M 1:100

Aufriss Konstruktionsachse Y03



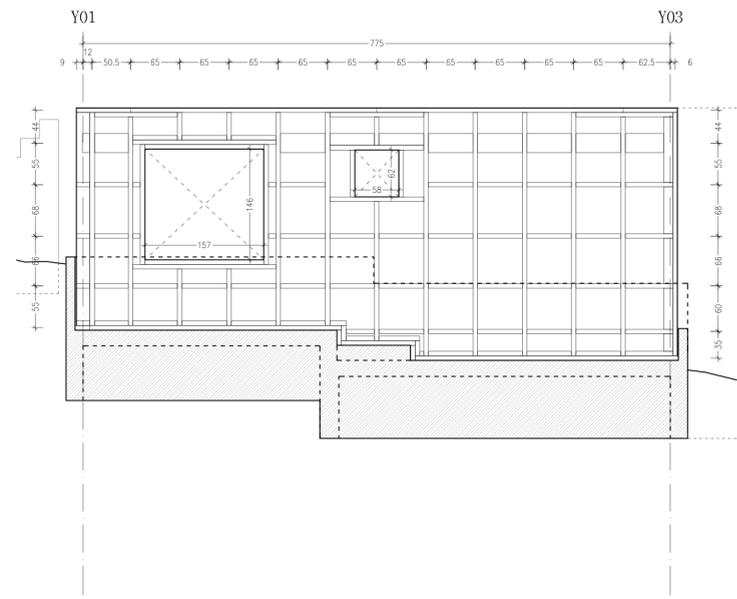


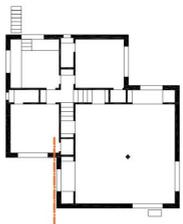
M 1:100
Aufriß Konstruktionsachse Y04





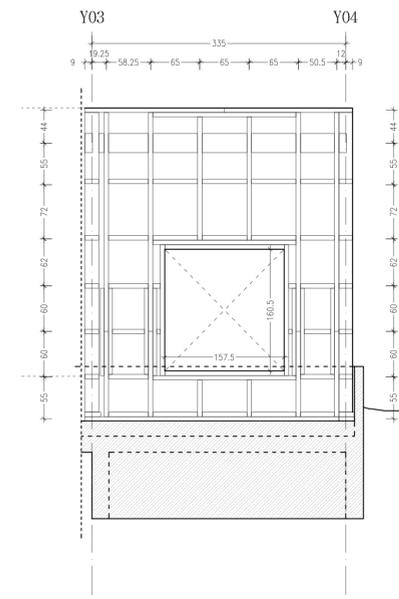
M 1:100
Aufriss Konstruktionsachse X01

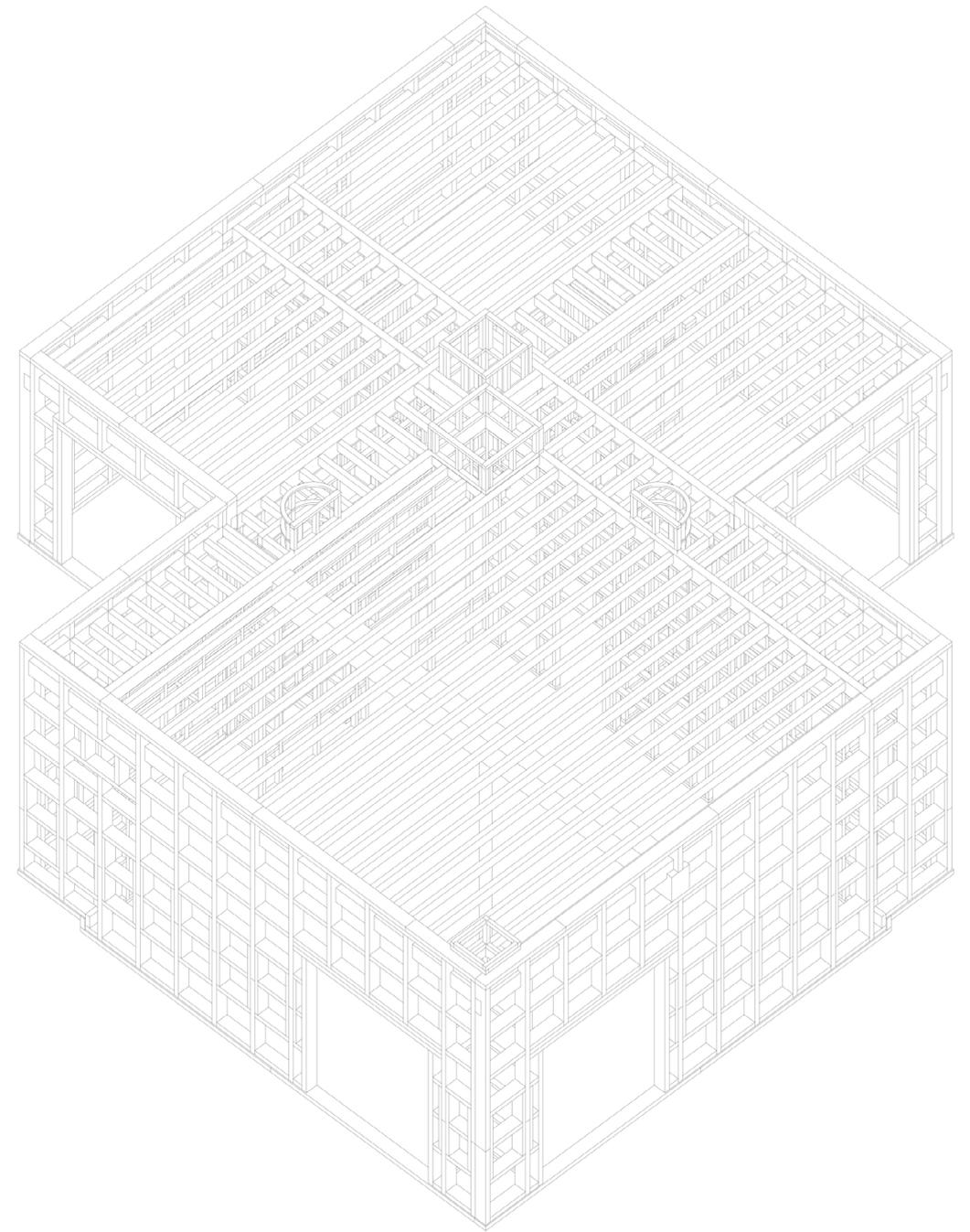




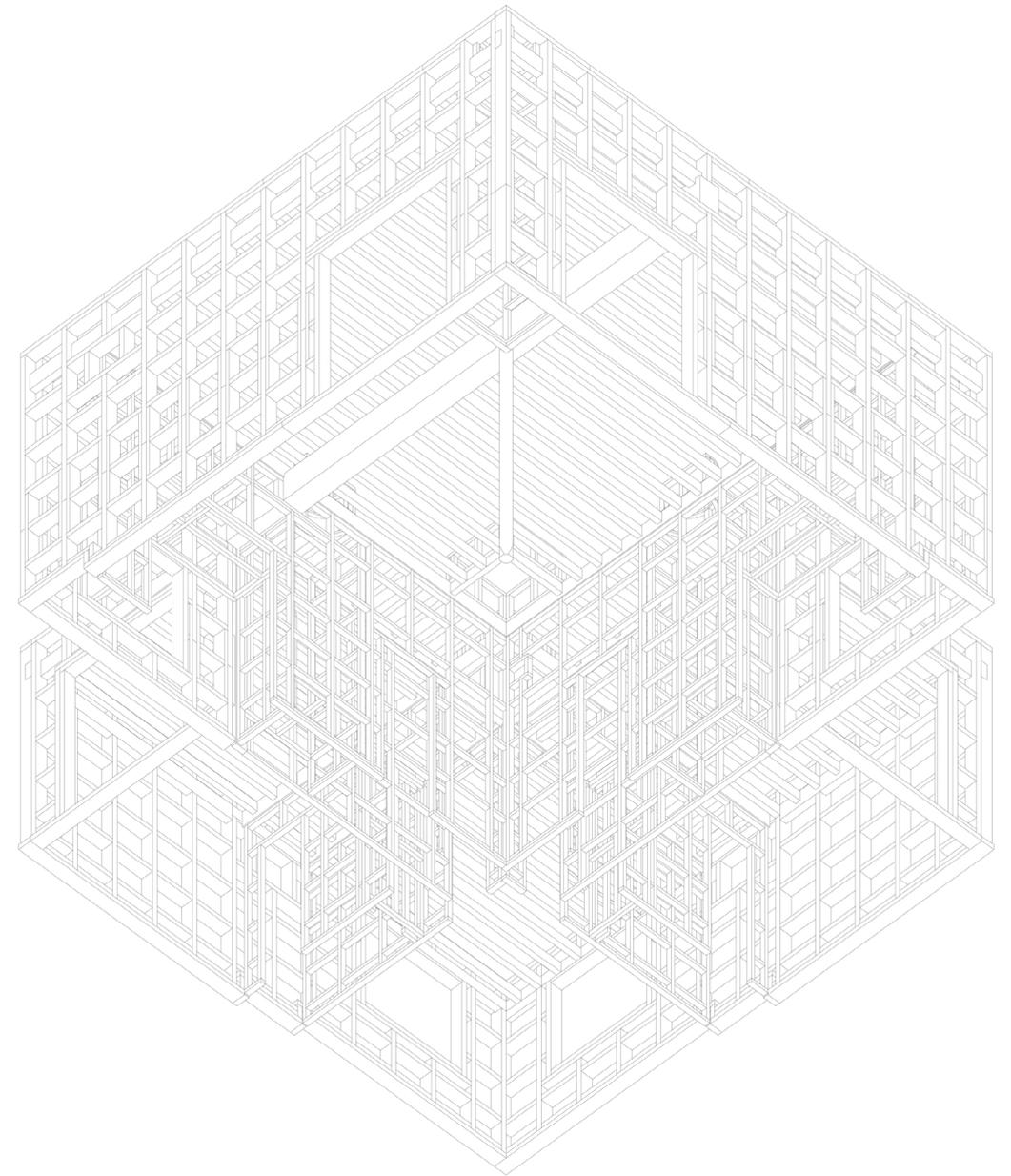
M 1:100

Aufriss Konstruktionsachse X02





Axonometrie von Oben, Konstruktives Skelett



EPILOG

Die Gegenwart, die wir uns teilten, hat ihren Raum und ihre Zeit in der Vergangenheit, die wir erlebten. Die Gegenwart, die wir uns teilen, hat ihren Raum und ihre Zeit im Jetzt, in dem wir *wir* sind. Die Gegenwart, die wir uns teilen werden, hat ihren Raum und ihre Zeit in einer Zukunft, die wir noch nicht kennen.

Einmal am selben Ort, zur selben Zeit, in einem Raum, eine Begegnung.

ANHANG

Bibliographie

Caminada, Gion Antoni (2017): Ähnlichkeit und Differenz. Im Neuen Kontext das Eigene anders sehen. In: Schoper, Tom: Ein Haus. Werk-Ding-Zeug?. Gespräche mit Gion A. Caminada, Hermann Czech, Tom Emerson, Hans Kollhoff, Valerio Olgiati. -Wien: Passagen. 17-49

Frohmann, Erich (2016): Mensch und Landschaft in Beziehung. Eine Betrachtung. In: Kirchengast, Albert; Frohmann, Erwin (Hg): Landschaft und Lebenssinn. Salzburg: Müry Salzmann. 104-117

Ghyka, Matila (1983 [1927]): Estética de las proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Barcelona: Editorial Poseidon

Hagner, Michael (Hg) (2016): Kindler Kompakt. Klassiker der Naturwissenschaften. Stuttgart: J.B. Metzler

Heidegger, Martin (1977): Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Hermann, Friedrich-Willhelm (Hg): Gesamtausgabe. Band 5. Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann

Hildebrand, Adolf (2018 [1901]): Das Problem der Form in der bildenden Kunst. London: Forgotten Books

Hollein, Hans (1989): Design. Man transforms. Konzepte einer Ausstellung. Concepts of an Exhibition. Wien: Löcker

Kohl, Hermann (1998): Das Eiszeitalter in Oberösterreich. Teil 2. Linz: Jb. Oö. Mus. Ver.

Lévi-Strauss, Claude (2016 [1973]): Das Wilde Denken. Aus dem

Französischen von Hans Naumann. Frankfurt am Main: suhrkamp

McCarter, Robert; Pallasmaa, Juhani (2012): Understanding Architecture. London: Phaidon

Meder, Iris (2012): Historische Holzflachdächer. Werkbundsiedlung Wien. In: Isopp, Anne (Redaktion): Zuschnitt 47. Wien: proHolz Austria. 22-23

Meissner Eduardo (2005): Ninety One. In: Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía (Hg): 89,91. the Casa Poli project. Concepción: Ediciones Casapoli

Peter Märkli (2017): Peter Märkli in conversation with Elena Markus. In: Johnston, Pamela (Hg): Peter Märkli. Everything one invents is true. Luzern: Quart. 18-22

Mattenklotz, Gert (2007): Karl Blossfeldt. Alphabet der Pflanzen. München: Schirmer/Mosel

Newman, Barnett (2002 [1948]): The sublime is Now. In: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hg): Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas. Hoboken: Wiley-Blackwell. 580-582

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía (2016): Spatial Structure. Denmark: Architectural Publisher B

Radauer, Andreas (Hg) (1986): Haus- und Hofchronik Eugendorf. Seekirchen: Im Eigenverlag

Ruskin, John (2004 [1853]): The Nature of Gothic. In: Ruskin, John: On Art and Life. London: Penguin

Schröder, Klaus Albrecht (Hg) (2015): Karl Prantl. Die Sprache der Steine. Wien: Albertina

Schwarz, Rudolf (2006 [1949]): Von der Bebauung der Erde. Salzburg-München: Anton Pustet

Sontag, Susan (2009 [1961]): Against Interpretation and other Essays. London: Penguin

Stifter, Adalbert (2005 [1857]): Der Nachsommer. Eine Erzählung. Stuttgart: Reclam

Trakl, Georg (1987 [1913]): Zu Abend mein Herz. In: Killy, Walther (Hg); Szklenar, Hans (Hg): Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Salzburg: Otto Müller. 18

Valery, Paul (1992 [1957]): Augenblicke. In: Bühler, Karl Alfred (Hg); Schmidt-Radefelt, Jürgen (Hg): Werke in 7 Bänden. Bd.I Dichtung und Prosa. Frankfurt am Main: Insel. 373-402

Van der Laan, Hans (2011): Architectonic Space. XI. Disposition of the wall. In: Ferlenga, Alberto; Verde, Paola: Dom Hans van der Laan. Works and words. Amsterdam: Architectura & Natura. 166-170

Wittgenstein Ludwig (1994 [1977]): Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlass. Frankfurt: Suhrkamp

Internetquellen

Heidegger, Martin: Zeit und Sein. Abschrift des Vortrages vom 31. Januar 1962 an der Universität Freiburg i. Br.
(<http://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/ZeitundSein2.pdf>)

Pezo, Mauricio; von Ellrichshausen, Sofía: Aufzeichnung eines Vortrages an der Columbia GSAPP, Februar 2016
(<https://www.youtube.com/watch?v=ONMr-2VYAU8&t=2s>)

Simmel, Georg: Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch
(<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm>)

Woltron, Ute: Østerrike am Fjord.
(<http://www.utewoltron.at/blog/sterrike-am-fjord>)

Die angegebenen Dokumente aus Internetquellen waren mit Zugriff vom 18.01.2019 verfügbar.

Abbildungsverzeichnis

- S.12,13 Tizian, Amor Sacro e Amor Profano, 1514, Galería Borghese
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_\(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514\).jpg#/media/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_\(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514).jpg#/media/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514).jpg)
- S.14 Lorenzo De Chiffre, 2018, Ausstellungsansicht zum Ende der Entwurfsübung Denk-Werkstatt-Pavillon
- S.16 Wittgenstein in Norwegen, Fotograf unbekannt
<http://wittgenstein-initiative.com/wp-content/uploads/2016/01/LW-Norwegen.jpg>
- S.18 Buchcover, Peter Handke, Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt, <https://www.suhrkamp.de/cover/640/10307.jpg>
- S.20 Walter Pichler, Die Sitzgruben, <http://www.noever-design.com/walter-pichler.html>
- S.34, 59 Gerald Sommerauer, Eugendorf 2012
- S.86 Karl Prantl, Stein zur Meditation, <http://www.pic-piestany.sk/typo3temp/pics/e41e67904c.jpg>
- S.88 Carlo Scarpa, Gipsoteca Canoviana, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Possagno%2C_Gipsoteca_Canoviana_2.jpg
- S.90 Paul Klee, Engel noch hässlich, <https://franciscoalvezfrancese.files.wordpress.com/2015/07/paul-kee-engel-noch-haesslich-1940.jpg>
- S.92 Michelangelo Antonioni, Blow Up, Filmstill, <https://artblart.files.wordpress.com/2014/07/david-hemmings-in-blow-up3-web.jpg>
- S.94 Karl Blossfeldt, Fotografie, <http://www.ethertongallery.com/artists/Blossfeldt/092.jpg>
- S.96 Hans Hollein, Man Transforms: Aspects of Design, <http://www.designanthropology.nl/wp-content/uploads/2016/01/dscf1222.jpg>
- S.98 Peter Märkli, Haus in Mels, entnommen aus dem Buch *Märkli. Everything one invents is true*, S. 30
- S.100 Barnett Newman in seinem Atelier, https://news.artnet.com/app/news-upload/2017/08/785No9037_76HLX_comp.jpg.thumb_.500.500.jpg
- S.106 Gerald Sommerauer, 2012
- S.108 Sagisonline, Kartenservice, Salzburger Geographisches Informationssystem

Alle weiteren Fotoaufnahmen und Plandarstellungen sind vom Verfasser erstellt.

Die angegebenen Dokumente aus Internetquellen waren mit Zugriff vom 18.01.2019 verfügbar.

Als Plangrundlage wurden digitale geographische Daten des Landes Salzburg verwendet.

Danke

Meinen Eltern für ihren liebevollen Rückhalt und ihr Vertrauen.

Lorenzo De Chiffre für seine aufrechte Kritik, seine Offenheit und den intensiven, wichtigen Dialog.

Sofía von Ellrichshausen und Mauricio Pezo für ein Jahr, in dem ich so vieles lernen konnte, das sich in dieser Arbeit wiederfindet.

Tina Gregoric für ihren klaren Blick und inspirierende Gespräche.

Wilfried Kuehn für seine pointierten Hinweise.

Lorenz Prommegger und den X Architekten für die großzügige Bereitstellung ihrer Büroinfrastruktur.

Allen FreundInnen, KommilitonInnen und ArbeitskollegInnen, von denen ich immer etwas lernen durfte.

Meiner Freundin Marietheres Putre für die aufmerksame Korrektur meiner Texte, ihr Verständnis und die einfühlsame Unterstützung.

The woods are lovely, dark and deep.

But I have promises to keep,

And miles to go before I sleep,

And miles to go before I sleep.

Robert Frost