



## Tag-Raum

An Sonnentagen glitzert das südlich vor gelagerte Meer der Thermaikosbucht in wechselnden Farben und tanzt in immer neuen Formgebungen. Ein ganz besonderes Raumgefühl! Den hinteren Rand des ausgebreiteten Meerestuches hat der Gebirgszug des Olymp fest im Griff. Tanzboden und Bühnenbild - Ästhetik paart sich mit Mythologie, der Blick und das Gefühl zum Ort der Götter, ist mehr als visueller Genuss, er erlaubt den Zugang zum griechischen Lebensgefühl.

Und so endet in diesem Fall der Raum nicht an der Grenze der Berge, sondern schließt ganz „heideggerisch“ den ganzen Zauber hinter dieser Grenze mit ein. Architektonischer, also realer Raum und Phantasie-Raum werden eins.

(für Hartmut Stechow, Thessaloniki 2008, HK.)



## Impressum

Herausgeber Holm Kleinmann, Institut für Architektur + Städtebau Oldenburg (IASO)  
an der Jade Hochschule, Fachhochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth,  
Fachbereich Architektur, Ofener Straße 15/19, D-26121 Oldenburg, Tel.: +49-(0)-441-7708-3205  
ISBN-Nr.: 978-3-9803368-0-2

Titelbild Robert Fludd, Schema zur Kognition, 17. Jahrhundert  
Layout Holm Kleinmann, Maïke Truels  
Auflage 400 Exemplare  
Druck Günter Druck GmbH, 49124 Georgsmarienhütte

Oldenburg, Januar 2010

# Wahrnehmen von Raum

Symposium

Zur Verabschiedung von Professor Holm Kleinmann

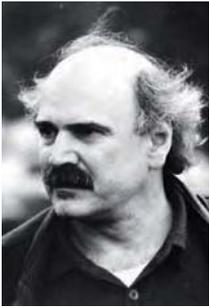


# Inhalt

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| <b>Interdisziplinäres Symposium Wahrnehmen von Raum</b>  | 7  |
| Holm Kleinmann                                           |    |
| <b>Wahrnehmung des Raumes: Malerei um 1800</b>           | 17 |
| Miguel Usandizaga                                        |    |
| <b>Wann sieht man ein Haus als ein Haus?</b>             | 29 |
| Klaus Peter Walcher                                      |    |
| <b>Unterwegs mit Google Earth</b>                        | 37 |
| Boris Sieverts                                           |    |
| <b>Verweile doch, Du bist so schön...</b>                | 47 |
| Gesa Mueller von der Haegen                              |    |
| <b>Wie entdecken Entdecker</b>                           | 53 |
| Gerhard Lang                                             |    |
| <b>Und nach einer halben Stunde weiß ich, wo ich bin</b> | 61 |
| Heiner Hoffmann                                          |    |



## Vorwort und Gedankensplitter zum Thema „Wahrnehmen von Raum“



Holm Kleinmann, Professor, Architekt,  
Oldenburg

Studium der Architektur und Stadtplanung in München, Darmstadt und Glasgow, Architekturbüro in Berlin, seit 1988 in Oldenburg. Assistent an der TU Berlin, seit 1983 Professor für Entwerfen + Städtebau an der Fachhochschule in Oldenburg. Forschung: „Bauliche Dichte und Ökologie“, „Der schräge Ort“

Es ist mir ein Wunsch, die Verabschiedung von meinem Fachbereich mit einer fachlichen Note zu unterlegen. Der Gedanke eines Symposiums scheint mir dafür sehr geeignet, da er im Ursprung doch den mir sehr gemäßen Gedankenaustausch im kulinarischen Rahmen vornahm. Auf der Suche nach einem geeigneten Thema fragte ich mich „Was war mir denn Ausgangspunkt in den vielen Jahren der Lehre, und welches Bild vom Architektensein trug ich in mir?“ Sicher, künstlerische und handwerkliche Fähigkeiten, technisches Wissen sowie der Blick auf den Menschen sind Ausgangspunkt für das Finden und die Wertschätzung architektonischer Ideen. Entscheidend für die Ausbildung und später in der Praxis sind von Persönlichkeit getragene Kreativität, Offenheit, Beharrlichkeit und Leidenschaft. Deshalb sollte das entscheidende Ziel von Lehre vorrangig sein, sich als Student selbst in der Verinnerlichung eines architektonischen Qualitätsbegriffes zu finden.

Und das ist harte und langwierige Arbeit! Das ist Wahrnehmung in aller Breite des Lebens und im Besonderen die Wahrnehmung von Raum! So gesehen kann man auch sagen: Die Essenz in einem Architekturstudium ist „Verstärkte Sensibilisierung“ und die „Verbesserte Wahrnehmung“. Ich fragte mich, zu was könnte denn dann ein eintägiges Symposium von Nutzen sein? Nun, um ganz offen meine Hoffnung zu äußern, es sollte die Kraft haben, die Sichtweise zu weiten, Erkenntnisse zu bestärken und gleichermaßen zu verunsichern! Verunsicherung auch, um von eingefahrenen Rezepten weg zu kommen und mit dem kritischen Blick aus anderen Richtungen umgehen zu können. Vom „Hier“ zum „Dort“ - vom „Dort“ zum „Hier“!

So lag der Gedanke nahe dieses Symposium möglichst breit anzulegen, es also interdisziplinär zu verstehen, selbst auf die Gefahr hin, beim Betreten fremder Ufer, nicht immer ganz die Orientierung zu haben.

### Wahrnehmen

Auf der Suche nach einem zündenden Bild für den Einstieg in den Thementeil „Wahrnehmen-Erkennen“ entdeckte ich das mir bis dato unbekannte Schema von Robert Fludd aus dem Jahre 1617 über die Kognition und die Interaktion zwischen den Sinnen und dem zerebralen Apparat <sup>1</sup> (Abb.1 Titelbild). Das Sche-

ma resümiert das mittelalterliche und frühzeitliche Wissen über die sensorisch-intellektuelle Topographie des Geistes, was heute von Kognitionswissenschaft und Hirnforschung untersucht wird. Ich möchte es hier kurz beschreiben: Da gibt es ein Außen und ein Innen, genauer gesagt zwei Außen und ein Innen. Zwischen dem Außen des Mundus Sensibilis, der sinnlichen Welt, und dem Außen des Mundus Intellectualis, der göttlichen Sphäre, bestehen Verkoppelungen zur inneren Welt, dem Mundus Imaginabilis, die sich letztendlich im leiblichen Körper, nach Fludd im Rückenmark, verankern. Diese innere Welt aus Einbildungskraft (Imaginativa) und sensorischer Wahrnehmung (Sensitiva) wird in einem komplexen Prozess gefiltert, überlagert und rückgekoppelt mit Geist, Intellekt und Vernunft (Mens, Intellectus, Ratio) und determiniert so das ganz persönliche Erkenntnisvermögen eines Individuums.

Faszinierend an diesem Bild ist für mich zweierlei: erstens, seine prinzipielle Gültigkeit bis heute. Auch ohne den festen Glauben eines Mundus Intellectualis vor fast vierhundert Jahren, einer göttlichen Sphäre mit Engeln, Cherubin, der Dreifaltigkeit als Herrscher mit Macht und Thron, dem Hinweis auf Tugend und Erzengel, wird uns doch die Wechselbeziehung und Einflussnahme von Außen- und Innenwelt als hochkomplexes Konstrukt verdeutlicht. Und zweitens, wird uns auch das Zusammenspiel einer Wahrnehmung von Dingen und Räumen als bloße Erscheinungen, und einer psychologischen, auf das Spüren des eigenen Leibes gerichteten Wahrnehmung, bewusst gemacht <sup>2</sup>.

### **Raum und Ort**

Für den zweiten Thementeil, der spezifischen Wahrnehmung architektonischer Räume, erscheint die klassische, durch die Mathematik geprägte euklidische Auffassung von spatium nur begrenzt brauchbar. Raum qua spatium ist der Raum der Abstände und des Maßes <sup>3</sup>, der objektiv gemessene Raum. Wir erfahren den Raum als geometrisches Konstrukt mit realen Dimensionen, immerhin, dennoch bleibt es ein Raum der Leere. Der Raum wird verstanden als Gefäß, als Raumbehälter, der sein Wesen von einer äußeren Begrenzung her erhält.

Diese Interpretation ist für den Gegenstand der Architektur nur bedingt hilfreich, denn ohne unsere Anwesenheit ist und bleibt es ein unbelebter Raum. Weiterführend scheint dagegen der Ansatz von Raum qua topos zu sein, der den Raum von den Orten her begreift. „Das griechische τόπος (topos) hat ...selbst dann, wenn es eindeutig mit Ort übersetzt werden muss, eine gewisse Raumausdehnung, die von einer Begrenzung her definiert wird<sup>4</sup>Ort und Raum verwischt sich hier zwar, demnach ist der Ort entweder ein Gefäß mit einer äußeren Grenze („Raumort“, Abb.2) oder eine innere Begrenzung macht ihn zum freistehenden Körper („Körperort“, Abb.3). Der Verweis auf den Ort als solchen, führt uns zu dem erweiterten Verständnis: Raum als „gelebter“ Raum (Abb.4 und 5).

Geborgenheit, Intimität, Vertrauen, Identität stehen in direkter Beziehung zu den Orten. Unsere frühe Sozialisation ist an Dinge und Orte gebunden, und erst die Permanenz der Dinge und Orte ist für das Kind Ausgangspunkt für diese Grund-



Abb. 2:  
„Raumort“ - Platz - Straße - Platz  
Foto mit Planungsmodell für Nova Huta, Krakau,  
Polen, ca. 1947 <sup>11</sup>

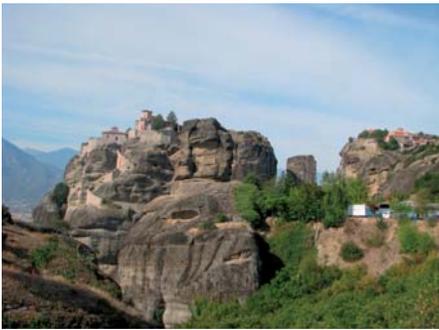


Abb. 3:  
„Körperort“ oder „auratischer Ort“  
Meteora Kloster, Griechenland



Abb. 4:  
„Raumort“ mit Öffnung zur Landschaft  
Amphitheater in Epidaurus,  
Peloponnes, Griechenland

erfahrungen. Und später, wenn wir den „kleinen“ Ort gegen den „größeren“ Raum ausgetauscht haben, kommen unsere Erinnerungen zurück <sup>5</sup>. Ein Wesen des Raumes ist seine soziale Dimension, Raum und Ort von Handlung zu sein. Der gelebte Raum ist auch ein erlebter Raum. Auf den Punkt bringt das Heidegger mit seiner Anmerkung über die Beziehung von Raum und Ort und das Verhältnis von Raum zu Mensch, indem er sagt: „...dass die Räume ihr Wesen aus Orten und nicht aus dem Raum empfangen“ <sup>6</sup>.

### Fokussieren und Verweilen

In der Gegenwart eines Globalismus sind wir in unserer Raumerfahrung hin- und her gerissen zwischen Ortsverhaftetheit und Ortlosigkeit, die besagt, dass wir jeweils hier und anderswo sind. Jeder Eigenraum nimmt damit Züge eines Fremdraumes an.

Das macht ein intensives Wahrnehmen nicht gerade einfacher. Zudem erfährt die individuelle Wahrnehmungsfähigkeit ohnehin Einschränkungen durch vorangegangene verinnerlichte Wert- und Bedeutungs-Setzungen unterschiedlichster Art. Wahrnehmung ist generell sehr fragmentarisch und stets von unseren Erwartungen und Interessen gesteuert. So liegt der Wunsch doch nahe, eine Objektwelt der architektonischen Räume von Klarheit und Griffbarkeit vorfinden zu wollen. Was sollen wir also tun, wo die Welt sich immer weiter öffnet und auf uns einstürzt, wo Ereignisse, Zeit und Orte zunehmend flüchtiger werden? Passive Wahrnehmung einzutauschen gegen aktive Wahrnehmung wird wohl nur durch gezieltes Ausblenden von Teilen des Wahrzunehmenden funktionieren. Und ich denke, wir sollten den „Mut zur Lücke“ haben und uns mehr auf den Mikrokosmos konzentrieren – auch und gerade in der Architekturausbildung. Aktives Wahrnehmen durch Fokussieren und Verweilen, welches uns, wie Heiner Hoffmann es sagt, zum architektonischen Gestalten und zur räumlichen Inszenierung befähigt.

### Aktives Wahrnehmen

Raum-Denker wie Architekten und Städtebauer müssen Orte und Räume erfahren, analysiert und empfunden haben, denn der Bereich der empfindsamen, von Gefühlen, Assoziationen und „Anmutungen“ begleiteten Wahrnehmung ist die wohl wichtigste Voraussetzung jeglicher Gestaltung. Raum wird erst authentisch und echt erfahren durch leibliche Anwesenheit. Das bloße Sehen allein schafft noch keinen Sinn für das Darin-Sein im Raum. Dagegen gibt es einen Sinn für das Darin-Sein, den Sinn, den man Befindlichkeit nennt. Das Spüren unserer eigenen Anwesenheit ist zugleich das Spüren des Raumes, in dem wir anwesend sind. Wir spüren den Charakter des Raumes. Wir spüren seine Atmosphäre<sup>7</sup>. Wahrnehmen als bewusstes Wahrnehmen, Einprägen und Erinnern.

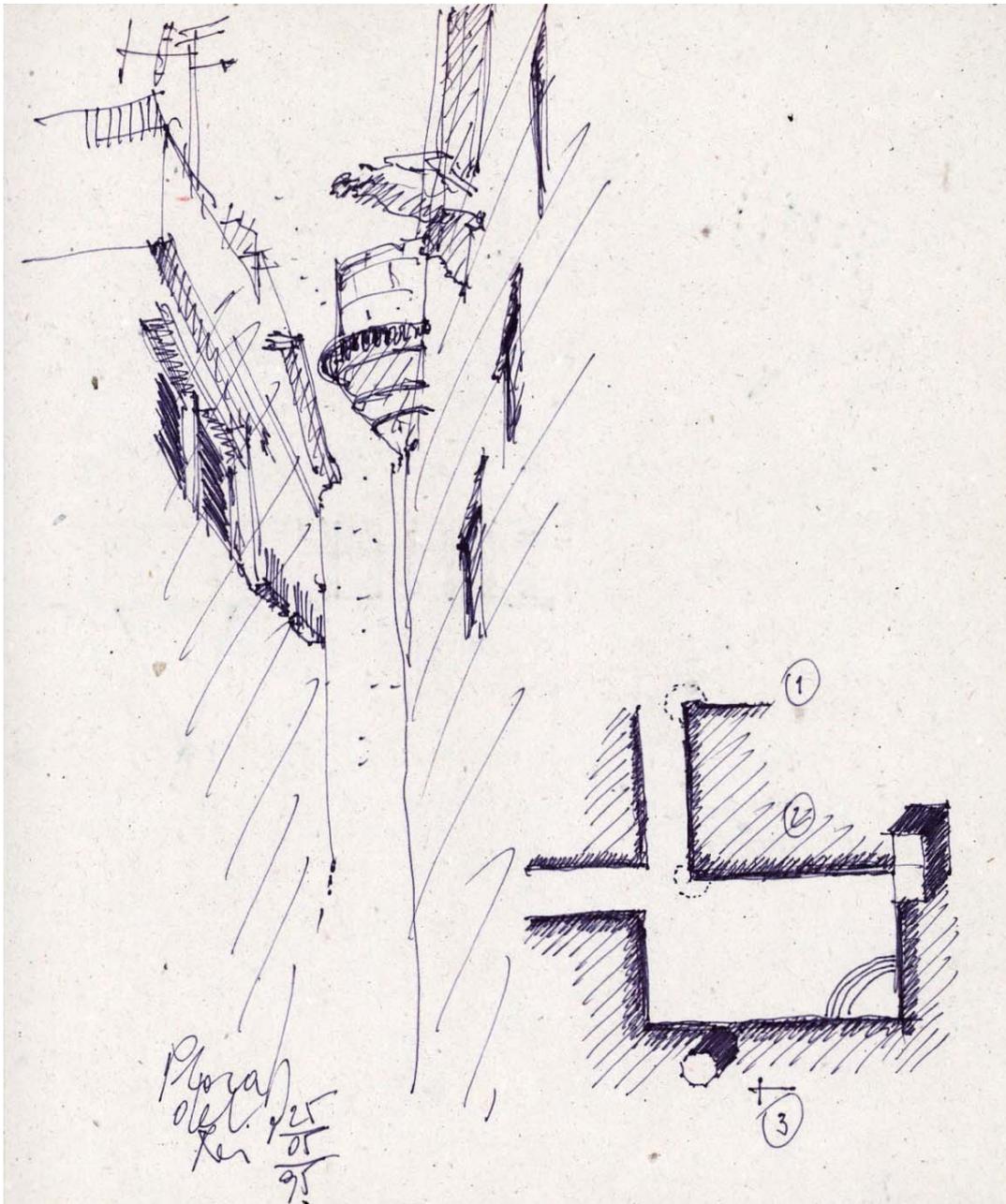


Abb. 5:  
„Raumort“ und „Wegeort“ – Gefäß und Öffnung  
Plaça del Rei, Barcelona, Spanien, Wegeführung als Dreiklang in linearer Anordnung: Erker - „Drolierie“ - Turm, sowie Eckbetonung des Platzes durch vertikale Erhöhungen

### **Wer macht den architektonischen Raum**

Der Raum-Nutzer findet einen Raum angenehm, gut oder schön. Der Raum-Denker sollte wissen, warum der Raum angenehm, gut oder schön ist, so, wie der Koch die genaue Rezeptur seiner Suppe kennen muss. Es ist die Idee des Kochs und nicht die der Gäste! Schmeckt sie den Gästen nicht, dann salzen sie eben nach oder essen sie nicht! Dieses Prinzip gilt auch für den architektonischen Raum ganz allgemein. Unabhängig davon, ob es sich, wie oben beschrieben, um einen Raum-Ort als Innenraum oder als Stadt- bzw. Landschaftsraum handelt, oder um einen Körper-Ort. Mit der Raumidee setzt der Raum-Denker einen äußeren Rahmen, der zwar gewisse Nutzungen antizipiert, doch ob sie sich so einstellen, das ist ungewiss. Die realisierte Raumidee als baulich-physische Fassung benötigt den Raum-Macher. Sein Produkt können wir als Hardware bezeichnen. Dieser Raum wird erst, wie oben erwähnt, zum „gelebten Raum“ oder allgemeiner zum lebendigen Raum durch Handlung. „Zu den Herstellungsbedingungen architektonischer Orte gehört eine Art szenisches Denken. Es sind die Muster möglicher Bewegungen, die den Raum zur Sprache bringen“<sup>8</sup>. Bewegung oder Handlung ist also nötige Software für den Raum-Denker. Erst mit ihr wird über Akzeptanz oder Ablehnung entschieden, ob ein architektonischer Raum wirklich als „gemacht“ bezeichnet werden kann. So können wir sagen: Der Raum wird demnach von beiden gemacht, vom Architekten und vom Nutzer.

### **Schöpferischer Akt**

All diese Aspekte erkannt, erfahren, gespürt und aktiv wahrgenommen zu haben, würde die Raum-Denker, uns Architekten, in den schon bekannten Lösungswegen verharren lassen, wenn da nicht der schöpferische Akt wäre, der die Jetzt-Zeit zu lesen versteht und zu zeitgemäßen Neuerungen zu führen weiß. Wir Architekten sind diesem Moment des kreativen Aktes verfallen, und geben oftmals viel dafür auf. Das „Verweile doch, ...du bist so schön“ ist uns bekannt als Genuss höchsten Glücks. Und in dieser Aufgabe, diesen Moment zu gestalten, sind wir Architekten gefangen, und ist das nicht gut so?

### **Zwischensumme**

Wir können also bis jetzt festhalten: Der geometrische oder euklidische Raum ist ein unbelebter Raum (1). Der geometrische Raum hat objektiv gemessene Räume, ihm kommt die Rolle der Hardware als baulich-physische Fassung zu (2). Das Wesen des architektonischen Raumes ist seine soziale Dimension, diese wird durch Handlung und Bewegung aus dem Ort empfangen (3). Genaue Kenntnis von Handlungs- und Bewegungsabläufen am Ort und im Raum, eine Art szenisches Denken ist für den Gestalter von Raum unerlässlich. Sie ist Teil der Software (4). Die Erfahrung des leiblichen Spürens von Raum mit seiner Atmosphäre und der souveräne Umgang mit elementaren Raumgestaltungsprinzipien, wie zum Beispiel Licht, Klang, Maßstäblichkeit, Proportion und Dimension sind die weiteren Teile der Software (5). Die Aspekte von (4) und (5) werden in einem



Abb. 6:  
„Raumort“ mit schwacher Raumbildung (Bestand)

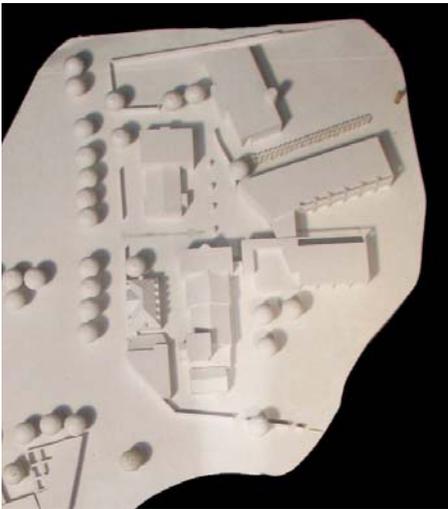


Abb. 7:  
„Raumort“ mit starker Raumbildung 12  
(Bestand + Neubauten)

Über die Festlegung eines neuen Aussenraumes („Leere“) in Form und Dimension entsteht ein Ensemble aus Kopfbauten und Lücken. Die „Leere“ bindet die Gebäude, es entsteht eine Art „Forum“ als Raumort mit vielfältigen Blickbezügen in die Umgebung und den Landschaftsraum.



Abb. 8:  
„Zwischenraum“  
In der räumlichen Dichte von Einem zum Anderen muss sich das „Ich“ finden

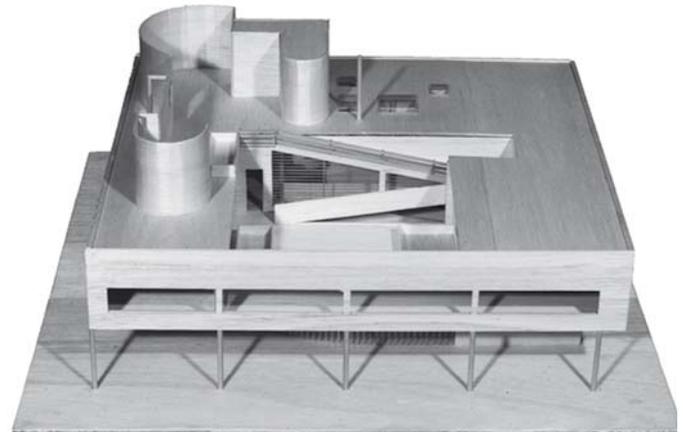


Abb.9:  
„Übergänge“  
Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-1931  
Eine Rampe als „promenade architecturale“ durchzieht das Gebäudeinnere und den Außenraum der Dachlandschaft. Changierungen des Lichts in der Palette von Weiß und der Wechsel der Blickrichtungen ins Innere und in die Landschaft begleiten



Abb.10:  
„Übergang Straßenseite“  
Haus Tristan Tzara,  
Adolf Loos, 1925/26

Abb.11:  
„Übergänge“  
Haus Tristan Tzara, Schnitt  
Ein berühmtes Raumkontinuum:  
Straßenseite-Loggia-Speisezimmer-Salon-  
Terrasse-Gartenseite



geistigen (kreativen) Prozess als Vorstellung verarbeitet. Der vorgestellte Raum wird zur geplanten architektonischen Raumidee <sup>9</sup> (6). Die Software mündet als Plan, Modell oder Anweisung in die Hardware des geometrischen Raumes, Soft- und Hardware zusammen bilden den geplanten architektonischen Raum (6). Der architektonische Raum kann erst dann als „gemacht“ bezeichnet werden, wenn er in der prozesshaften Wechselbeziehung einer in den geometrischen Raum eingeschriebenen architektonischen Raumidee (Konzeption) und der letztendlichen Nutzeraneignung seine eigentliche Bestimmung gefunden hat (7). Doch wie steht es um die Nachhaltigkeit von Wahrnehmung architektonischer Räume und Orte, um diesen Begriff einmal in einen anderen Zusammenhang zu stellen? Was zeichnet sie aus, um nachhaltig zu wirken?

### Zurück zum Metier

Prägende architektonische Räume, Orte und Objekte zeichnen sich durch ihre Kraft zur Erinnerung aus, sie müssen Erinnerungswert besitzen. Dazu benötigen sie eine einleuchtende architektonische Konzeption und die Fähigkeit Ort von Handlungen zu sein. Sie sollte starke „Einprägbarkeit“ haben. Diese auf den urbanen Stadtraum gemünzte und schon ein halbes Jahrhundert alte Erkenntnis der Einprägbarkeit von Kevin Lynch gilt meines Erachtens auch für den architektonischen Raum und ebenso für das architektonische Objekt: Beide bedürfen einer klaren Identität und Struktur, die ihnen Bildprägekraft verleiht <sup>10</sup>. Der Raum mit Bildprägekraft muss dabei nicht unbedingt eindeutig sein, seine Lesbarkeit kann sich auf mehreren Ebenen sehr ambivalent vollziehen. Was er braucht ist die Kraft zum leiblichen, zum fühlenden und denkenden Spüren. Das verlangt eine starke Identität. Raum konstituiert sich durch Einsatz gegenständlicher Mittel wie Wand, Boden, Decke, durch Licht und Klang, durch Raumgestaltungsprinzipien wie „eng und weit, wie „Solid“ und „Void,“ durch Festlegungen zur Maßstäblichkeit und Proportion, durch bewusste Konzeptionsentscheidungen zu Nutzungsfestsetzung oder Nutzungsoffenheit und durch vieles mehr. Wir Architekten suchen nach Raumerfindungen mit Identität, die die Kraft haben in diesem umfänglichen Sinn in uns ein Bild zu hinterlassen. Jedes Entwurfsprojekt hat einen eigenen besonderen Ort und verlangt Einmaligkeit.

Dennoch meine ich, dass es nach der langen Zeit der Zusammenarbeit mit Studierenden und der eigenen Arbeit doch einige verallgemeinerungsfähige Ratschläge für die Entwurfsarbeit gibt, die man diskutieren sollte. Dazu einige Beispiele:

Für den größeren Maßstab des Städtebaus (Raum-Ort)

Ziel sollte es hier sein, eine stadträumlich klare und prägnante Raumkonstellation zu schaffen, die über die Festlegung von Außenräumen der „Leere“ architektonische Raumkörper (Objekte) in ihre optimale Raumposition zu bringen versteht und ihnen dabei gleichzeitig dienende, leise oder laute Rollen zuweist (Abb.6 und 7). Erst die zusammenhängende Ordnung der Freiräume weist dem Bau-



Abb. 12:  
„Zwischenraum – Übergangsbereich“  
Neue Synagoge Dresden  
Wandel Hoefler Lorch+Hirsch, Architekten, 2001

Schichtung:  
Außenraum, Baumdach, Gebäude

Der steinerne Monolith der Synagoge ist gebrochen, kein Stein steht über dem anderen, die alte Ordnung ist hin. Der Zwischenraum des Baumdaches als Zeichen von lebendiger Permanenz als Gegensatz. Der nach innen gerichtete Außenraum mit seiner Offenheit zum Himmel als kontemplativer Vorraum

Abb. 13:  
„Zwischenraum – Übergangsbereich“  
Neue Synagoge Dresden  
Wandel Hoefler Lorch+Hirsch, Architekten, 2001



werk seinen Standort zu, aus dem es heraus seine spezifische architektonische Qualität entwickeln kann. Diese Außenräume der „Leere“ sollten von solcher Qualität in Maßstäblichkeit, Proportion und in ihren Nutzungszusammenhängen sein, dass sie Aneignung fördern, auch für temporäre Nutzungen offen sind und sich soziale Interaktionen etablieren können. Raumqualität sollte jedoch auch unbedingt im Zustand der Leere gegeben sein.

Für den Objektmaßstab (Körper-Ort oder Raum-Ort)

Das Gebäude sollte sich immer im Verhältnis von (seinem) Innen und (dem anderen) Außen verstehen. Das verlangt dialogische Qualitäten der Architekturgestalt und des Architekten. Das Gebäude sollte seine semiotische Rolle als laut oder leise, als solitärer Einzelspieler oder kontextueller Mitspieler erkennen und annehmen.

Für den Zwischenraum oder Übergangsraum

Besondere Aufmerksamkeit gilt dem Bereich unmittelbar vor und nach der Begrenzung des Raumes. Dieser Übergangsraum hat in seiner räumlichen Komprimiertheit eine ganz besondere Aura. Sie verlangsamt die Bewegung, beschleunigt den Geist und erhöht Bedeutung und Symbolik (Abb.8 -13). Dieses Dazwischen von Innen und Außen, von Privatheit und Öffentlichkeit, von Stadt und Landschaft, sei es nun Schwelle, Eingang, Vorgarten, Raumsequenzen, Blickumlenkung, odgl. verlangt unsere erhöhte Sensibilität und sollte Gegenstand ausgeprägter Wahrnehmungsübungen sein.

### Schlusswort

Doch bei aller Intensität als Architekten und Hinwendung zur Architektur, die viel an Opferbereitschaft abverlangt und die uns auf der so eigenen Lebensspur des Architektenseins hält, an eines sollten wir uns ab und zu erinnern und dann doch nicht vergessen: Das Paradies!

Das Paradies ist ohne Haus,  
..... aber mit Garten!!!!

#### Literatur:

- <sup>1</sup> Hartmut Böhme, Das reflexive Bild: Licht, Evidenz und Reflexion in der Bildkunst, in: Pluralisierung & Autorität, Band 9 - Sonderforschungsbereich 573 Ludwig-Maximilians-Universität München (Hrsg.), Münster 2007, S. 333 ff
- <sup>2</sup> Wolfgang Meisenheimer, Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Köln 2004, S.8 ff. Ganz aktuell benennt das Wolfgang Meisenheimer so: „Der elementare Ausdruck architektonischer Formen ist ein gestischer. Er beruht einerseits auf Zeigequalitäten der gebauten Dinge, andererseits auf Empfindungen des fühlenden, sich bewegenden Leibes“. ...“ Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als Eindruck. Und diesen Eindruck fassen wir als Ausdruck des Objekts.“ ...“Die Dinge und ihre Eigenschaften sind nicht unabhängig vom betrachtenden, erinnernden und handelnden Ich“. Wenn auch nicht mehr von einer im Rückenmark verankerten inneren Welt gesprochen wird, so ist doch die Parallele zu einer Verortung der Eindrücke im Selbst eines empfindenden, denkenden und wollenden Leibes unübersehbar.
- <sup>3</sup> Gernot Böhme, Atmosphären als Gegenstand der Architektur, in: Naturgeschichte, Herzog & de Meuron (Hrsg.) Montreal Canadian Center for Architecture, 2002/2005, S.415 ff; Aristoteles definiert den Raum als Grenze des umschließenden Körpers gegen den umschlossenen. Aus: Rudolf Eisler, Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Berlin 1904
- <sup>4</sup> Tomáš Valena, Beziehungen – über den Ortsbezug in der Architektur, Berlin 1994, S.16 ff. Henry Mendell, Topoi on Topos: The Development of Aristotle´s Concept of Place, in: Edward S. Casey, The Fate of Place: A Philosophical History, University Of California Press, 1998, S.206
- <sup>5</sup> Tomáš Valena, ebenda, S.23 ff
- <sup>6</sup> Martin Heidegger, Bauen-Wohnen-Denken, in: Martin Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Teil 1, Pfullingen, 1967, S.29
- <sup>7</sup> Wolfgang Meisenheimer, ebenda S.54
- <sup>8</sup> Gernot Böhme, ebenda S.414; das ist auch die Begründung für die Notwendigkeit von Exkursionen, denn das Labor der Architekten gibt es nur im Maßstab 1:1;
- <sup>9</sup> Kevin Lynch, The Image of the City, 1960
- <sup>10</sup> Philippe Boudon, Der architektonische Raum - über das Verhältnis von Bauen und Erkennen, Basel- Berlin-Boston, 1991, S.58
- <sup>11</sup> Beat Wyss, Der Wille zur Kunst, Köln 1996, S.98. „Die Klassische Moderne ist vorwiegend Männersache“. Fotografische Wiedergabe einer Ausstellungstafel der Ausstellung „Nova Huta“ aus dem Jahr 2008
- <sup>12</sup> Städtebaulicher Ideenwettbewerb Oranienburger Tor 1982, Berlin - Spandau. Ein 1.Preis Architekten Kleinmann + Schmeling Internationale Bauausstellung Berlin 1984-1988

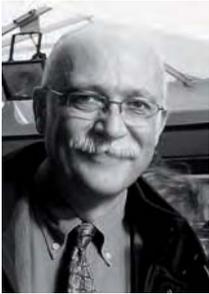
#### Abbildungen:

Abb. 1-9, 12-13: Bild- und Modellsammlung Holm Kleinmann

Abb.10 und 11: Ludwig Münz, Der Architekt Adolf Loos, Wien und München, 1964, S.87f



## Wahrnehmung des Raumes: Malerei um 1800



Miguel Usandizaga, Professor Dr., Architekt, Barcelona, Spanien

Tätig als Architekt, Landscape Architekt und Szenograph in Barcelona seit 1978. Lehrt Entwerfen und Kunst- und Architekturgeschichte in die Technische Universität Kataloniens „Universitat Politècnica de Catalunya“ (UPC), Barcelona. Forschung in dem Ursprung der moderne Architektur und Kunst.

Als Francisco de Goya im Jahr 1800 das Bild der Familie von Carlos IV (Abb. 1) malt, will er sich zweifellos mit Diego Velázquez vergleichen. Wie es Velázquez im Jahre 1656 im Bildnis der Familie des Königs Felipe IV gemacht hatte, das später als *Las meninas* bekannt wurde (Abb. 2), taucht auch Goya auf seinem Gemälde auf. Wie ähnlich beide Bilder sind, ist augenfällig: In beide Fällen steht der Maler am äußersten linken Ende des Gemäldes, und links von ihm sehen wir noch, das Bild verlassend, die Hinterseite des Gestells an dem der Maler zu malen scheint.

Es ist sogar zu offensichtlich: man könnte meinen, Goya trifft hier Vorkehrungen für eine Zukunft am Hof, indem er kühn und gewagt sich selbst in einem Bild mit der Königsfamilie abbildet. Er weist ausdrücklich auf das sehr berühmten Gemälde hin, das er als Vorbild nimmt, gibt seinem Bild die gleichen Dimensionen wie die seines Vorbildes – auch wenn sein Bild im Querformat ist – malt die Königsfamilie im Palastinneren, und porträtiert sich selbst in einem dunklen Hintergrund.

Der erste Eindruck, den die Ansicht dieser beiden Bilder nebeneinander in uns hervorruft, ist der brutale Kontrast zwischen der Natürlichkeit und Ruhe in den Beziehungen zwischen der königlichen Familie und ihrer Dienerschaft und der Starre, der Ungeschicklichkeit sowie dem Misstrauen um 1800. In einem aktuellen und faszinierenden Essay über Goya macht László F. Földényi (2007) einige Feststellungen, die das Bild der Familie Carlos IV perfekt beschreiben:

“Alle machen den Eindruck ins Nichts zu schauen. Auf diese Weise wird eine grundlegende Tradition der europäischen Malerei gebrochen: Seit Leonardo da Vinci galt die Regel, dass der Blick immer mit dem zentralen dramatischen Akt verbunden sein sollte. (...) Ihre Blicke zeigen, dass ihnen nicht bewusst ist, an was für einem Ereignis sie teilnehmen, und dass sie nicht einmal wissen, wo sie sich befinden.”

Der Raum der Perspektive – beispielsweise in *Las meninas* – organisiert sich um die Sicht: Die Blickrichtung ist die Hauptachse und alles dreht sich um sie herum. Im Jahre 1800 ist dies nicht mehr der Fall. Nichts verbindet den Blick der von Goya Porträtierten, die weder zu wissen scheinen, was geschieht, noch wo sie sich befinden. Wo sind sie? Lassen Sie uns versuchen, die Innenräume dieser zwei Gemälde zu verstehen.

Der Raum von *Las meninas*. Wir sehen nur einen Augenblick: Indem das Kind rechts den Hund mit dem Fuß anstößt, und der Hund gerade aufwacht und die Augen öffnen will. Eines der Dienstmädchen, die die Infantin Margarita beglei-



Abb. 1:  
La familia de Carlos IV (1800), Francisco de Goya (1746-1828)

Abb. 2:  
La familia de Felipe IV (1656), Diego Velázquez (1599-1660)



ten, zeigt ihr eine Kanne auf einer Silberplatte. Links schaut der Maler nachdenklich nach vorne mit den Pinseln in der Hand. Wir sehen die Hinterseite des Gemälderahmens, an dem er zu arbeiten scheint. Im Hintergrund öffnet eine männliche Figur eine Tür zu einem anderen hell erleuchteten Raum. Darüber hinaus wird das Königspaar in einem Spiegel, der an der hinteren Wand hängt, reflektiert. Ihre Tochter hat – mit einer Geste, die wir alle schon einmal bei einem Kind gesehen haben - den Kopf zur linken Seite geneigt, um die Spielchen des anderen Kindes mit dem Hund zu beobachten, hat aber die Augen auf ihre Eltern gerichtet, um deren Meinung zu erfahren und um zu lernen, wie sie reagieren muss...

Wenn die Infantin nach vorne schaut, schaut sie zu ihren Eltern? Verschiedene Untersuchungen zu diesem Bild (wie die faszinierende von Michel Foucault (1966), um nur eine zu nennen) bekräftigen übereinstimmend, dass das Königspaar das Motiv des Gemäldes ist, an dem Velázquez arbeitet, und dass der Auftritt ihrer Tochter und deren Gefolge die Arbeit des Malers unterbrochen hat.

Falls diese Interpretation richtig ist, muss man zum Beispiel bemerken, dass wir, die Zuschauer, die gleiche Szene sehen würden wie das Königspaar. Und dass jemand (wer?) das Bild, das wir sehen, gemalt hat... Wir betreten ein unendliches Spiel von Blicken, Malereien, Darstellungen und Reflexen, welches uns erstaunlicherweise nicht unheimlich, sondern vollkommen friedlich und anmutig erscheint.

Ein Bild, von dem Francisco de Quevedo sagte: „Von der Ferne ist es wahr“; zu dem Rafael Mengs bemerkte, Velázquez imitiere „die Wahrheit wie sie scheint und nicht wie sie ist“; ein Bild vor dem sich Théophile Gautier fragte „Wo ist das Gemälde?“; ein Bild über dessen Maler Édouard Manet sagte: „Alle andere Maler sind, im Vergleich mit ihm, Lehrlinge. Er ist der Maler der Maler.“ Was kann man noch mehr zu einem solchen Bild sagen? Was kann ein Architekt noch sagen?

Und überhaupt, was können Architekten zum Verständnis der Malerei beitragen, was anderen, die keine Architekten sind, entgeht? Die spezielle Kenntnis des Aufbaus, des Verständnisses und der Wahrnehmung vom Raum.

Die perspektivische Wiedergabe ist eine Technik, die es uns erlaubt, aus einem Bild oder einer Fotografie mit den Regeln der Perspektive die wahren Dimensionen des Raumes oder der Objekte im Bild zu erschließen. In Abb. 3 sehen wir eine solche perspektivische Wiedergabe von Las meninas. Es ist überraschend, welchen Fortschritt man bei der Erkenntnis der räumlichen Struktur des Bildes mit nur einem Blick machen kann: Wie das Zimmer konstruiert ist, wie das Licht einfällt, wo sich die Personen befinden und wohin sie blicken... All dies fügt sich zusammen zu einer herrlichen, bezaubernden Konstellation.

Wir können nicht aufhören, dieses Bild zu betrachten. Es hat uns in seinen Bann gezogen, obwohl wir wissen, dass es nicht die Wahrheit ist. Aber es ist ein Wunder der Wahrscheinlichkeit. Die Dinge zu malen, wie wir wissen, dass sie sind, oder wie wir sie sehen. Unsere Aufmerksamkeit auf das Sein zu ziehen, oder

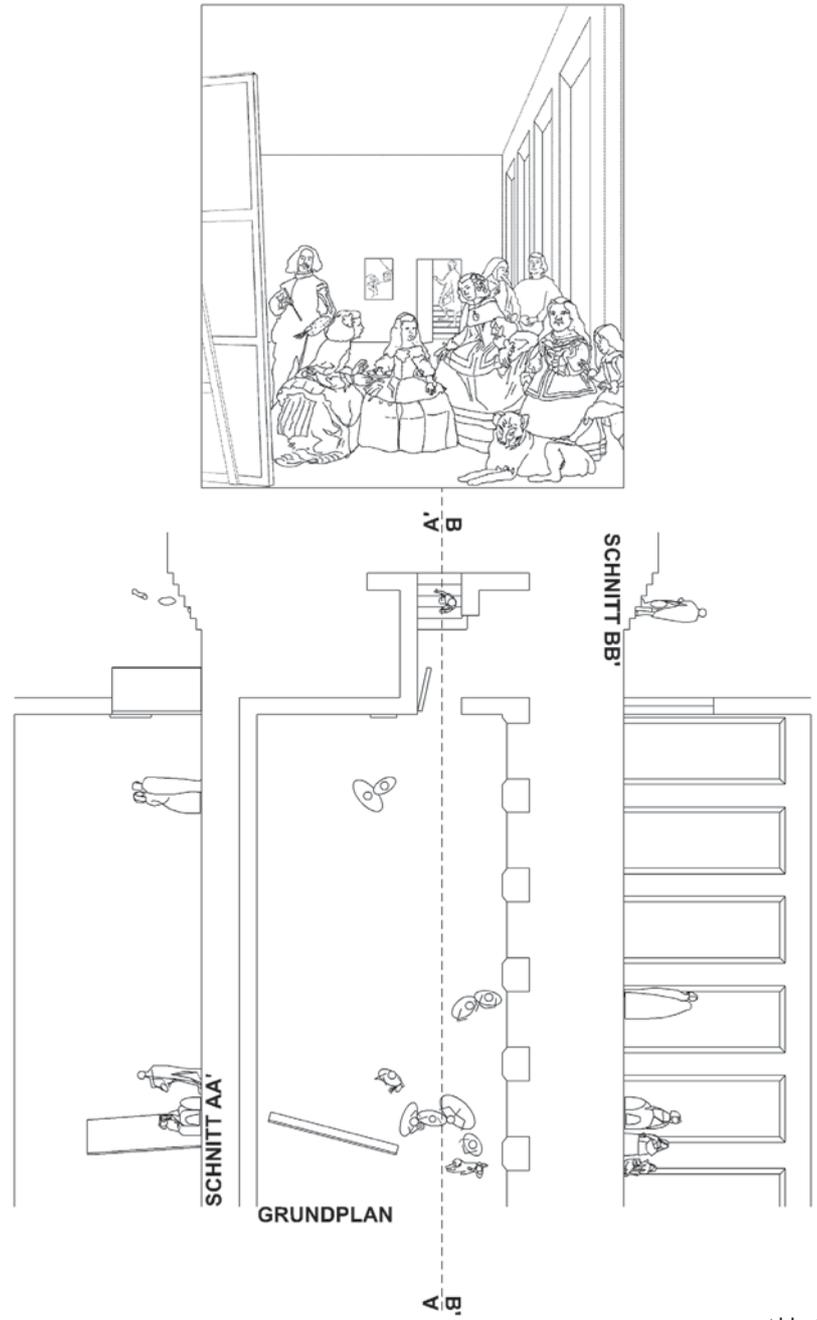


Abb. 3:  
 Perspektivische Wiedergabe von Las meninas (2009), Miguel Usandizaga

auf den Schein. Dies ist der grundlegende Zweifel aller Malerei, wenigstens seit jenem „gewaltigen Moment“ – wie es Ernst Gombrich (1950) beschreibt – „als vielleicht um 500 v. Chr. die Künstler zum ersten Mal in der Geschichte es wagten, einen Fuß frontal gesehen zu malen.“

Der Raum von der Familie von Carlos IV. „Das Bild von allen zusammen“, wie es König und Königin nannten. Die ganze Gruppe posiert, unbeweglich. Niemand kann sich bewegen. Eine Art stillstehende, gefrorene Zeit. Goya zeigt keinerlei Interesse, jemanden besonders zu verschönen oder zu würdigen. Eben so wenig, will er, wie ohne jegliche logische Grundlage behauptet wurde, die Familie kritisieren oder lächerlich machen: Er will schlicht und ergreifend die Dinge so zeigen, wie sie sind. Und die Wirklichkeit zu dieser Zeit war – und genau dies zeigt das Bild – dass die königliche Familie nicht wusste, wo sie war, dass sie sich fühlte, als würde sich der Boden unter ihren Füßen öffnen. In den Worten von Földényi (2007):

„In ihren Blicken zeigt sich die Abwesenheit von äußerer Vernunft, welche die Dinge ordnet: An ihrer Stelle hat sich etwas Unbekanntes eingenistet und diese Fremdartigkeit hat sich auch in ihrer Seele niedergelassen. Die Augen, die Blicke zeigen [...] nichts außer Verwirrung, Unsicherheit und unbestimmter Ruhelosigkeit...“

In diesem Bild gibt es keine Komposition, keinen Willen die Form zu einer Gesamtheit zu gliedern, in Harmonie, im Gleichgewicht zwischen den Teilen und dem Ganzen: Es ist nur eine Montage, eine Aneinanderreihung von Stücken und Fragmenten, die sich nicht zusammen zu fügen scheinen.

Die Betrachtung enthüllt uns nichts über diesen Raum: Es ist unmöglich, eine perspektivische Wiedergabe zu machen. Wir wissen nicht einmal wo der Übergang zwischen Boden und Rückwand ist, von der wir nur wissen – wie die horizontalen und vertikalen Linien der Gemälde, die an ihr hängen, uns zeigen – dass sie fast parallel zur Fläche des Bildes ist.

Als hätte sich die Bodenfläche auf den Hintergrund umgeklappt, werden die Figuren in der Schwebelasse gelassen... Nur die Schatten, die die Porträtierten werfen, lassen uns denken, dass sie auf einem Boden stehen. Ansonsten scheinen sie in einem unbestimmbaren Raum zu schweben, den wir durch die Betrachtung nicht erfassen können. Wir können nicht wissen in welcher Entfernung zu uns sich die Figuren befinden, oder welche Entfernung sie zur Rückwand haben. Die Schatten nehmen von links nach rechts ab, parallel zur unteren Kante des Bildes: Auch sie geben uns keine Information über diesen Raum, von dem wir nur durch die Gemälde im Hintergrund bestätigen können, dass es ein Innenraum ist – und somit geschlossen.

Achten wir auf die Staffelei des Bildes, das Goya zu malen scheint: Eine Perspektive von brutaler Falschheit und Tollpatschigkeit. Hier scheint Goya nicht nur, wie Manet sagte, ein Lehrling zu sein: Er erscheint als Lehrling, der seinen Lehrmeister ebenso hasst wie bewundert... Goya scheint entschlossen, mit den Regeln der Perspektive abzuschließen, mit einer blinden, zerstörerischen Wut. Der untere

Rand der Leinwand erscheint als horizontale Linie, den oberen Rand können wir kaum sehen, und der Querbalken, der sie auf halber Höhe abschneidet, fällt deutlich nach links. Da diese drei Linien Horizontalen sein müssen, ist die einzige mögliche Lösung, dass sich der Ort des Betrachters auf dem Boden befindet, aber dann müssten wir den ganzen Boden als eine Linie sehen. Wir könnten die Füße nicht so sehen, wie wir sie sehen, nämlich von oben.

Auf welcher Höhe befindet sich der Horizont und an welchem Ort darauf der Betrachter? Unmöglich, diese Frage zu beantworten.

Es wurde oft behauptet, um die absichtsvolle Anwesenheit des Malers im Gemälde zu erklären, dass Goya die Familie von Carlos IV von hinten gemalt hat, wobei er sie in einem Spiegel betrachtete, dies ist eine weitere Bemühung um eine Verbindung zwischen diesem Bild und Las meninas herzustellen. Aber, wenn dem so wäre, wo könnte dann dieser Spiegel sein? Er müsste weit entfernt sein, so dass Goya die gesamte Gruppe so frontal sehen kann, wie er sie malt. Diese Entfernung des Blickpunktes – oder seine Reflektion in einem Spiegel – erzeugt einen Effekt, der charakteristisch ist für Fotografien, die mit Teleobjektiv gemacht werden, und erlaubt uns Dinge in verschiedenen Entfernungen so zu sehen, als wären sie alle flach auf der Ebene des Bildes, somit scheinen dem Bild und dem Raum, den es zeigt, die Tiefe zu fehlen.

Es bleibt keine andere Möglichkeit, als dieses Bild als ein Attentat auf die Regeln der perspektivischen Wiedergabe des Raumes zu verstehen, auf die Perspektive selbst und auf die perspektivische Darstellung des Raumes. Aus welchem Grund ist dieses Bild so weit entfernt von der Anmut von Las Meninas? Was ist vor 1800 geschehen, das dem Raum jede Möglichkeit nahm, mit Blicken verstanden zu werden?

Gaspar Monge veröffentlichte in Paris in 1799 eine Abhandlung mit dem Titel *Géométrie Descriptive*, in welcher er, wie er bereits an der *École Polytechnique* lehrte, eine radikal neue Weise vorschlägt, den dreidimensionalen Raum auf den zwei Dimensionen des Papiers darzustellen. Er verwendet dazu die Normalprojektion, in der die Punkte, Linien und Oberflächen der Objekte orthogonal projiziert werden auf Flächen, welche Quader formen, so dass es möglich ist, aus diesen Projektionen die wahre Größe der Abmessungen der Objekte und Räume zu rekonstruieren (Abb.4). Monge tat nichts anderes als eine Reihe experimenteller Techniken zu systematisieren, welche seit der Antike von Handwerkern und Maschinenbauern benutzt wurden: Schreibern, Steinmetzen, Ingenieuren...

Diese Systematisierung auf wissenschaftliche Form führt jedoch zu einer radikalen Innovation von Darstellungstechniken für den Raum: Zum ersten Mal in der Geschichte entscheidet man sich dafür, zur Erkundung, Darstellung sowie Konstruktion des Raumes auf die wichtigste Entdeckung für die Malerei zu verzichten: die perspektivische Verkürzung. (Gombrich, 1950)

Die Darstellung des Raumes durch Monges Normalprojektion wird außerhalb des Sichtbaren und ganz ohne Sicht realisiert. Alles wird in der tatsächlichen Größe dargestellt, unabhängig von der Entfernung zu irgendeinem Blickwinkel.

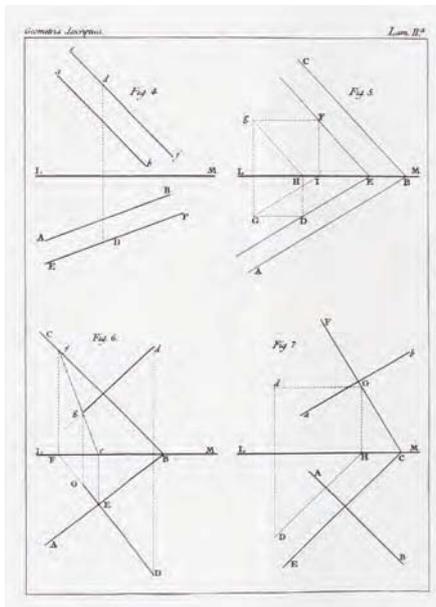


Abb. 4:  
Gaspard Monge: *Géométrie Descriptive*, Planche II (1799). Gaspard Monge: *Geometría descriptiva*. (Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1996)

Mehr noch: Der eigentliche Begriff des Blickwinkels, unverzichtbar für die perspektivische Verkürzung und für die Perspektive, ist bedeutungslos für die deskriptive Geometrie. Mit ihr entsteht ein Projektionsraum, der sich grundsätzlich von dem perspektivischen Raum der vorherigen Malerei unterscheidet.

Der perspektivische Raum basierend auf einem einzigen und festen Blickwinkel – der des Prinzen, der alles in seiner Umgebung ordnet, der des Menschen, um den herum der Raum antropomorphisch erfasst wird – dieser Raum wird um 1800 ersetzt durch einen kartesischen Raum, der nicht vorgibt durch die naturalistische Wiedergabe der Realität zu entstehen, sondern durch das Befolgen von abstrakten geometrischen Regeln, welche außerhalb des Sichtfeldes und der Darstellung bleiben.

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Goya Monges deskriptive Geometrie gekannt hat, weswegen die Analogien, die wir bisher erwähnt haben, in erster Linie unserem Willen entstammen könnten, etwas sehen zu wollen. Berücksichtigen wir, um unsere Zweifel los zu werden, ein Gemälde von einem Zeitgenossen Goyas: dem französischen Maler Jacques-Louis David, der sehr wahrscheinlich Gaspard Monge gekannt hat, als dieser Minister der Marine und David Abgeordneter der Nationalversammlung war.

Schauen wir uns das Bild vom toten Marat an, welches David 1793 gemalt hat (Abb.5), Achten wir auf den Raum am Tatort. Wo ist die Leiche? Wo ist der Blickpunkt dieses Bildes? Er ist dort, wo die zur Bildfläche senkrechten Linien sich treffen. Wir sehen nur drei davon: Die linke Seite des Holzdeckels der Badewanne, die linke Seite der Kiste, auf der Marat gearbeitet hat, und die rechte Seite derselben Kiste, die wir als eine vertikale Linie sehen. Wo schneiden sich diese drei Linien? Auf dem oberen Rand des Bildes. Und wenn der Blickpunkt so weit oben ist, wie kommt es, dass wir Marats Gesicht von vorne sehen, mit dem Nasenbein in gleicher Entfernung von beiden Ohren?

Die Erklärung ist die gleiche wie für die Familie von Carlos IV: Der Blickpunkt der Perspektive muss in einer großen Entfernung liegen, so dass die Perspektive praktisch wie eine Normalprojektion, als Aufriss, wirkt.

Außerdem unterdrückt David, in einer mit Sicherheit wissentlichen Entscheidung, den Blick auf das Dreikant, welches von der Oberseite, der Vorderseite und der rechten Seite der Kiste gebildet wird. Und er tut dies auf die einzig mögliche Weise in einer perspektivischen Darstellung: Indem er den Blickpunkt in eine dieser drei Ebenen legt. Dadurch vergrößert David das Gefühl der Flachheit seines Bildes maximal und zerstört den perspektivischen Zusammenhang vom Raum des Gemäldes.

In Wirklichkeit, sieht dies nicht nach einem Bild aus, vielmehr wirkt es wie ein Relief auf einem Grabstein. Es ist, als könnten wir es mit geschlossenen Augen durch die Berührung lesen: Er verzichtet auf den Sehsinn. Ein Bild von dem wir eine haptische und nicht optische Wahrnehmung haben. Dieses Bild zeigt zwei Realitäten: Die der Dinge, was da ist, die unmittelbare Realität der Gegenstände im Vordergrund und weiter hinten, in einer unklaren Entfernung, der unbestimm-

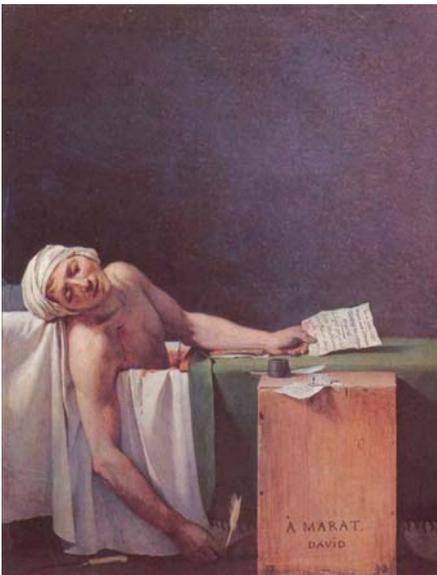


Abb. 5:  
Der ermordete Marat (1793), Jacques-Louis David  
(1748-1825)

te Hintergrund auf dem die Ereignisse sich abbilden: Die Geschichte.

Darüber hinaus: Wir sehen keinen Boden vor der Kiste, die bis zum unteren Rand des Bildes reicht. Dies bedeutet, dass die Kiste auf der gleichen Ebene ist wie das Bild. Und in diesem Fall sind die Papiere, die über den Rand der Kiste ragen, auf dieser Seite des Bildes. Durch dieses scheinbar kleine Detail erreicht David, dass man dieses Bild nicht mehr als eine perspektivische Darstellung betrachten kann. Mit den Worten von Erwin Panofsky (1927):

“Wir werden ganz bewusst von einer perspektivischen Intuition des Raumes reden, dort und nur dort, wo (...) sich das ganze Bild (...) verändert hat (...) in ein “Fenster”, durch welches wir den Raum zu sehen glauben, und wo die materielle Oberfläche des Bildes (...) als solche verneint wird und in eine schlichte “figurative Ebene” verwandelt wird, auf die und durch die ein einheitlicher Raum abgebildet wird, der sämtliche Objekte enthält.”

Beim toten Marat ist die Bildebene nicht mehr nur eine “figurative Ebene” durch die wir einen Raum sehen, welcher dem Raum des Bildes entspricht. Diese Ebene hat sich in eine anfassbare Oberfläche verwandelt, auf der sich die Vorderseite der Kiste von Marat befindet, welche eine schlichte Holzoberfläche zu sein scheint; auf der Kiste befinden sich beschriebene Blätter, die wir lesen können; alles zeigt sich in einer absoluten, zweidimensionalen Draufsicht; wir schauen gleichzeitig von vorne und von oben; wir sehen unterschiedliche, nichts sagende Alltagsgegenstände, Füller, Messer, Tintenfass... Viele Aspekte von diesem Bild erinnern uns an für kubistische Collagen typische Darstellungen des Raumes (Abb.6). (Quellen: Argan 1970; Crow 1995; Vaughan 2000; Rosenblum 1984)



Abb. 5:  
Georges Braque: Nature morte: Le Jour (1929).  
National Gallery of Art (U.S.A.).

Was war um 1800 geschehen, das – wie in den Bildern von Goya und David – eine solche Konstruktion und Wahrnehmung des Raumes vorstellbar gemacht hatte, der so deutlich den Raum der kubistischen Malerei vorwegnimmt? Eine Revolution – ein Bruch in der Episteme, in der Weltanschauung – welche Michel Foucault in Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (1966) folgendermaßen beschreibt:

“Was sich mit Adam Smith, mit den ersten Philologen, mit Jussieu, Vicq d’Azyr oder Lamarck [und mit Goya, David oder Monge, wie wir hinzufügen könnten] ereignet hat, ist eine sehr kleine Verschiebung, die aber absolut wesentlich ist und das ganze abendländische Wissen ins Wanken geraten ließ: Die Repräsentation hat die Kraft verloren, von ihr selbst ausgehend, in ihrer eigenen Entfaltung und durch das sie reduplizierende Spiel die Bande zu stiften, die ihre verschiedenen Elemente vereinen können. (...) Die Bedingung dieser Verbindungen ruht künftig außerhalb der Repräsentation, jenseits ihrer unmittelbaren Sichtbarkeit, in einer Art Hinterwelt, die tiefer und dicker als sie selbst ist. (...) Die Dinge [entgehen] in ihrer fundamentalen Wahrheit dem Raum des Tableaus (...) drehen sich um sich selbst, geben sich ein eigenes Volumen, definieren sich einen inneren Raum, der für unsere Repräsentation außerhalb liegt. (...) Die Dinge [dienen nur noch] in [der Form von] Fragmenten, Profilen, Stücken, Splintern der Repräsentation, und

das auch nur teilweise.“

Der generelle Raum des Wissens – behauptet Foucault – war seit 1800 nicht mehr der Raum von Identitäten und Differenzen, sondern wurde zu einem Organisationsraum, von inneren Beziehungen zwischen Elementen, deren Gesamtheit eine Funktion sicherstellt. Und in diesem Raum spielt die Erscheinung keine Rolle mehr.

In der Medizin hat die Anatomie – das Studium der sichtbaren Erscheinung der Organe – ihren Platz der Physiologie überlassen, dem Studium der Funktionen der Organe und der Beziehungen unter ihnen.

Wir könnten also schließen: In der Malerei überlässt der perspektivische Raum, welcher die Welt um den Blickpunkt herum, den ganzen Sichtbereich, organisiert, dem projizierten Raum den Vortritt, welcher die sichtbare Erscheinung der Objekte außen vor lässt und sich auf den unsichtbaren Gang seiner Bauteile und deren Beziehungen konzentriert.

Im Film *La nuit de Varennes* von Ettore Scola, vermutet die Gräfin Sophie de la Borde (Hanna Schygulla), dass sich die Verhaftung von Louis XVI – welche mit seiner Hinrichtung auf der Guillotine endet – nicht ereignet hätte, wenn der König seine Paradeuniform angezogen hätte. Die Gräfin täuscht sich: Die Verhaftung wäre ebenso geschehen. Seit die Erscheinung keine Rolle mehr spielt, sind die Galauniformen – und die Perücken – verzichtbar; auch die Macht wird nicht mehr gezeigt, sondern einfach ausgeübt.

#### Literatur:

- Argan, Giulio Carlo (1970). El Arte Moderno (Valencia: Fernando Torres, 1975)
- Crow, Thomas (1995). Emulación. La formación de los artistas en la Francia revolucionaria. (Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2002)
- Földényi, László F. (2007). Goya y el abismo del alma. (Barcelona: Círculo de Lectores, S.A./ Galaxia Gutenberg, 2008)
- Foucault, Michel (1966). Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974)
- Gombrich, Ernst H. (1950). La historia del arte. (Madrid: Debate, 1997)
- Panofsky, Erwin (1927). La perspectiva como "forma simbólica". (Barcelona: Tusquets, 1973)
- Rosenblum, Robert; Janson, H.W. (1984). El Arte del Siglo XIX. (Madrid: Akal, 1992)
- Vaughan, William; Weston, Helen (Edited by) (2000). David's The Death of Marat (Cambridge: Cambridge University Press)

#### Quellen der Abbildungen:

- Abb.1: Diego Velázquez: Las Meninas (1656). Wikimedia Commons. File: La familia de Felipe IV o Las Meninas (Velázquez, Museo del Prado de Madrid, 1656).jpg
- Abb.2: Francisco Goya: La familia de Carlos IV (1800). Wikimedia Commons (Museo del Prado de Madrid). File: La familia de Carlos IV. jpg
- Abb.3: Perspektivische Wiedergabe der Meninas. Miguel Usandizaga 2009
- Abb.4: Gaspard Monge: Géométrie Descriptive, Planche II (1799). Gaspard Monge: Geometría descriptiva. (Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1996)
- Abb.5: Jacques-Louis David: Marat mort (1793). Wikimedia Commons (Musée Royaux (sic) des Beaux Arts Brüssel). File: Jacques-Louis David 002.jpg
- Abb.6: Georges Braque: Nature morte: Le Jour (1929). National Gallery of Art (U.S.A.). File: [http://www.nga.gov/fcgibin/tinfo\\_f?object=46566](http://www.nga.gov/fcgibin/tinfo_f?object=46566)





Klaus Peter Walcher, Professor Dr., Oldenburg

Institut für Psychologie, Abt. Umwelt & Kultur, CvO-Universität Oldenburg. Arbeitsschwerpunkte: Persönlichkeitsforschung, Umweltpsychologie. Publikationen in Psychologie und Semiotik zu den Bereichen „Problemlösen in komplexen Wirklichkeiten“, „Paradigmen der Mensch-Umwelt-Beziehungen“.

## Wann sieht man ein Haus als ein Haus?

### 0. Einleitung

Wer sich mit der Wahrnehmung beschäftigt, stößt bald auf grundlegende Fragen über die Erfahrbarkeit und Gestaltbarkeit unserer Lebenswelt. Durch die Kulturgeschichte der Menschheit hindurch, in Religion, Philosophie und Wissenschaft, bilden Erklärungen und Deutungen ihrer Funktion stets eine tragende Grundlage der Gewissheit und Erkenntnis.

Angesichts dieser unerschöpflichen Vielfalt möglicher Annäherungen beschränkt sich auch dieser Beitrag, indem er einen oft vernachlässigten Aspekt der psychologischen Wahrnehmungslehre berücksichtigt. Dieser Aspekt bezieht neben der Beschreibung der Vorgänge im wahrnehmenden Subjekt zugleich die Struktur der Außenwelt auf eine noch näher zu bestimmende Weise mit ein. Diese produktive Erweiterung drückt sich im Titel aus. Er lässt bereits vermuten, dass in ihm mehr angesprochen ist als der bloße Sinneseindruck oder die bloße Abbildung von „etwas“.

Die moderne Psychologie hat durch das Studium der visuellen Wahrnehmung stets auch verallgemeinerbare Einsichten gewonnen, welche über den jeweiligen Rahmen der experimentellen Fragestellung hinaus weisen. So wird etwa eine Facette der dem Phänomen der visuellen Wahrnehmung innewohnende Komplexität erkennbar, sobald ihre Funktion unter dem Gesichtspunkt ihrer Leistungsfähigkeit betrachtet wird. Diese Sichtweise erweist sich als aufschlussreich und soll an den Anfang dieser Betrachtung gestellt werden.

### 1. Rahmenvorgabe

Dieser Text, den Sie gerade lesen, könnte sich Ihnen als ein vielleicht faszinierendes Schwarz-Weiß-Muster zeigen. Mit einem Mal rückt der Satz „sehen heißt konstruieren“ in den Brennpunkt des Interesses. Tatsächlich ist man gefordert, bereits an dieser Stelle eine Unterscheidung machen zu müssen zwischen der organischen Grundlage des Sinnes-Nerven-Systems (1), dem „Haben“ von Sinneseindrücken (2), dem Resultat des Sehens (3), und demjenigen, was da als äußeres Objekt zum Gegenstand der Wahrnehmung wird (4). Endlos Vieles mag dabei zur Objektwelt zählen, ein „Ding“, anfassbar oder bloß vorgestellt, eine Idee, visionär oder gestalt- und korrigierbar, ein Ereignis, festgehalten oder im Wandlungszustand. Keineswegs werden diese Unterscheidungen immer ge-



wissenschaft getroffen, was bereits im Vorfeld der Rede über die Wahrnehmung zu Missverständnissen führen kann. Um nun deren Leistungsfähigkeit genauer behandeln zu können, ist es notwendig, noch weitere Differenzierungen einzuführen.

„Sehen“ wir jenes im Titel erwähnte Haus als Objekt der Wahrnehmung (4), so könnte ein flüchtiger, vielleicht nur verschwommener Eindruck von ihm entstehen, noch lange keine „Figur vor einem Hintergrund“ (3). Für unsere Zwecke ist letzterer Fall aufschlussreicher, indem wir unterstellen, dass wir unseren visuellen Sinn tatsächlich gezielt einsetzen, etwa um zu suchen, abzuschätzen oder zu beurteilen, je nach Absicht oder Intention. Es ist der wahrnehmende Mensch als Subjekt (5), welcher sucht, schätzt, urteilt und dadurch gleichsam seine intentionale Erfüllung erfährt. Nimmt er aber das subjektunabhängige Objekt (4) „wahr“, wie wir sagen? Wohl dürfen wir (4) als eine Ursache für (3) annehmen. Was aber „kommt an“ von (4)? An dieser Stelle fehlt ein Bindeglied, ein vermittelndes Medium als Informationsträger (6), welches uns je nach seiner Beschaffenheit oder Eigenredundanz eine Botschaft bereit hält. So ist das „Licht“ ein „gutes“ Medium für die „deutliche“ Wahrnehmung berührbarer Objekte. Denken wir an Nacht und Nebel, welche ein intendiertes Objekt nur vage sichtbar oder zu einem nicht Vorhandenen machen.

Die bisherigen Feststellungen lassen folgende Schlussfolgerungen zu:

1. Höhere Sinne wie diejenigen des Sehens und Hörens erkennen ihre Gegenstände nur mittelbar durch etwas Anderes, d.h. durch mediale Vermittler.
2. Es gibt „gute“ und „schlechte“ mediale Vermittler. Das Licht als Beispiel für ein „gutes“ Medium geht in der Vermittlung idealerweise, d.h. nahezu trägheitslos. Seine physikalischen Eigenschaften brauchen uns hier nicht näher zu beschäftigen, jedoch trifft allgemein für „gute“ Medien zu, dass deren Eigenredundanz gering ist, ihre Mediumselemente also möglichst unabhängig voneinander sind, um gerade dadurch ihre Vermittlungsfunktion optimal erfüllen zu können. Dagegen stört etwa der trübende Nebel die mit ihm konkurrierende Mediumsqualität des Lichts, weil der Nebel als „schlechtes“ Medium eine lichtbrechende Eigenredundanz durchsetzt.
3. Visuelle und auditive Wahrnehmungen sind angewiesen auf ihre medialen Vermittler „Lichtwelle“ und „Schallwelle“. Umgekehrt sind bestimmte Sinnesflächen, wie hier die Netzhaut des Auges oder die Rezeptorfläche des Cortischen Or-

gans, empfänglich für äußere Anregungsbedingungen, die das „Haben“ von Sinneseindrücken im wahrnehmenden Subjekt erst ermöglichen.

4.

Überhaupt gilt für jedes Wahrnehmen und Erkennen mit Umweltbezug, dass es sich allein auf medial vermittelte Informationen stützt. Sinnlich vermittelt, treten sie dann in Erscheinung als Hinweisreize, Symbole oder Zeichen (7).

5.

Man darf wohl annehmen, dass mediale Mittel in unermesslich großer Zahl potentiell zur Verfügung stehen und innerhalb des Zivilisationsprozesses in Zukunft weiterhin noch erschaffen werden.

6.

Die erwähnte „Erschwernis“ der erweiterten Sichtweise führt zu einer verallgemeinerbaren Auffassung über die Wahrnehmung. Konnte am Rande bereits das Hören mit in die Darstellung einbezogen werden, so wird dieser Weg der Erweiterung und Ergänzung im Folgenden fortgesetzt. Er zielt darauf ab, ein allgemeines psychologisches Verständnis jeder Erkenntnisart zu gewinnen.

## **2. Die Leistungsfunktion der Wahrnehmung**

Eine Leitfrage der Wahrnehmungspsychologie widmet sich der „Güte“ visueller Anpassungsfunktionen. Die räumliche Orientierung sei als Beispiel gewählt. Ausgehend von so einfachen wie aufschlussreichen Untersuchungen werden „Funktionen der Anpassung“ überprüft. Hier wählen wir das Schätzen der Entferntheit wahrgenommener Gegenstände, sagen wir eines bestimmten Baumes in einer Baumlandschaft, zum Beispiel. Diese vermeintlich schlichte Aufgabenstellung lässt sich anhand der bereits vermittelten Rahmenvorgaben genauer lokalisieren. Gegenstand der Anpassung ist danach keineswegs jener bestimmte „Baum“, sondern – wohl zu beachten – dessen Entferntheit (4), d.h. ein in der Intention der wahrnehmenden Person begründeter Aspekt, unter dem jener bestimmte Baum wahrgenommen wird. Die betrachtete Baumlandschaft erlangt dadurch ein spezifisches Bedeutungsprofil, welches allein vom schätzenden Subjekt induziert wird. Wohl sind Art und Auswahl des Schätzurteils auf ein medial vermitteltes Netzhautbild angewiesen (1), welches jedoch, für sich genommen, keine Urteilsgrundlage hergibt, sondern selber erst den Anlass schafft zu verschiedensten Analysen (8). Nur ausschnitthaft sollen sie charakterisiert werden.

Eine selektive Merkmalsauswahl reduziert die Eindrucksfülle auf relevant erachtete Hinweisreize, wie beispielsweise Anzahl und Abstand der im Raum verteilten Bäume. „Kalkulationen“ beispielsweise über wahrscheinlich anzunehmende Partialdistanzen werden als Verarbeitungsheuristiken eingesetzt, welche ihrerseits

zurückgreifen auf ein internes Modell längst verinnerlichter Erfahrungswerte über täglich vollzogene Ortswechsel im Raum.

Schon diese kurze Ausführung macht klar, dass ein Wahrnehmungsurteil (9) „etwas anderes“ repräsentiert als dasjenige, was in der sinnlichen Abbildung vorgegeben ist. Man vergleiche dazu ein maschinelles Sehsystem, in welchem eine Vielzahl mathematischer Verfahren implementiert ist, um immer noch erst zu „low level visions“ in der Lage zu sein, zu nicht mehr als im Durcheinander von Pixeln ein Zielobjekt orten zu können. Wie vieles mehr mag dagegen die „natürliche“ Wahrnehmungsfunktion leisten.

Beachtenswerter Weise ist diese Analogiebeziehung der mathematischen Modellbildung als Analysemittel von Leistungsfunktionen zu einer Zeit aufgekommen, zu der eine entsprechende technische Umsetzung noch nicht möglich war. Freilich ahnte man längst deren Komplexität. Man fand, dass der wahrnehmende Mensch ein „intuitiver Statistiker“ sei und die diesbezügliche Forschungsrichtung treffend unter dem Begriff „probabilistischer Funktionalismus“ zusammengefasst werden solle, „probabilistisch“ aus Gründen einer „natürlich“ vorliegenden Irrtumswahrscheinlichkeit. Diese Begrifflichkeit führt uns zu einer vertiefteren Auffassung über die Leistungsfunktion der Wahrnehmung.

Der „intuitive Statistiker“ bemüht sich darum, so viele Hinweisreize wie möglich zu identifizieren und zu verarbeiten, d.h. so nah wie möglich an der „Realität“ teilzuhaben. Stets kann er sich allein auf eine momentan zugängliche Merkmalsstichprobe verlassen. Er kann sie durch Suche erweitern, wieder verwerfen, durch sie in Konflikte geraten oder in ihr gegenseitige Ersetzungen vornehmen. Letztere Möglichkeit folgt dem hilfreichen Vikarianzprinzip, wonach bei unsicherer Ausgangslage alternative Hinweisreize gesucht und ersatzweise verwendet werden. Treffsichere Wahrnehmungsurteile sind auch kaum zu erwarten. Tatsächlich würden wir zögern, sollte jemand die Entfertheit jenes Baumes aus dem obigen Beispiel auf den Zentimeter genau angeben. Jedoch können wir ein Maß für die Urteilsgüte gewinnen, wenn die nachgemessene Distanz zum Außenkriterium genommen und die Differenz zwischen Distanzurteil und Messbetrag festgestellt wird.

Weitgehende Schlussfolgerungen ergeben sich aus diesem Beispiel:

1.

Die subjektiv vorgefundene Welt ist das Ergebnis eines Erzeugungsprozesses, der zwei psychologische Tatsachen kennt: diejenige, die uns sinnlich vermittelt wird (a), und diejenige, die unsere Absichten lenkt (b).

2.

Analysiert man das sinnlich Vermittelte, so finden wir, dass lediglich eine von endlos vielen Versionen der realen Welt erfasst wird. Im Bezugsbeispiel der Raumorientierung war die Rede vom Stichprobencharakter der Hinweisreize (a). Um die Relevanz dieser peripheren Realitätsebene sicherzustellen, bedarf es einer Absicht (b), welche uns wie einen Navigator vordringen lässt in diejenige zentrale Realitätsebene, die unsere Absichten erfüllt. Dass wir hierbei zu irrtümlichen Resultaten gelangen, konnte im Bezugsbeispiel geradezu erwartet werden. Jedoch lässt es sich damit bei hinreichender Verfügbarkeit der Hinweisreize im wahrsten Sinne durchaus leben. Dazu wird später noch etwas mehr zu sagen sein.

3.

Die Philosophie lehrt, dass die Struktur der Welt aus der Struktur des menschlichen Geistes geschaffen wird. Demnach geht die Richtung der Welterfahrung vom Subjekt aus. Dieses ist hier als ein Navigator eingeführt worden; seine Präferenzen, Schlussfolgerungen und Entscheidungen bringt es ins Spiel. Er, der Navigator, ist der Entdecker seines Wegs zum Ziel, wie auch der Nutzer sämtlicher Ressourcen, die ihm zur Verfügung stehen.

Hiermit sei Hinreichendes gesagt zur objektgerichteten Wendung nach außen. Nun soll schließlich noch die komplementär dazu stehende Nutzung der inneren Ressourcen genauer in den Blick genommen werden.

### **3. Schöpferische Spannung**

Die Betrachtung der Wahrnehmung unter ihrem Leistungsaspekt hat unsere Aufmerksamkeit auf das Beziehungsverhältnis gelenkt, das zwischen der innerseelischen und der äußeren Realität besteht. Diese beiden unvergleichbaren Wirklichkeiten konnten allerdings zusammengedacht werden durch die Einführung von Unterscheidungen (1) bis (9), die wie Schnittebenen noch weit ausführlicher hätten aufeinander bezogen werden können. Ungeklärt ist dabei geblieben, wie die innere Natur dieser Art von Gleichgewichtsbeziehung noch tiefer begriffen werden kann. Dies soll den Schwerpunkt dieser abschließenden Betrachtung bilden.

Zwei der unterschiedenen Schnittebenen bezogen sich auf zwei subjektiv vermittelte Realitätsschichten. Zwischen ihnen ist ein intendierter Aspekt der Außenwelt und ein zur Verfügung stehendes Angebot an Information so zu vermitteln, dass bemerkenswerter Weise ein einheitlicher Wahrnehmungsakt zustande kommt, ein Wahrnehmen in dem vorläufigen Maß an Exaktheit, das der momentanen Absicht genügen konnte. Das Ideal der Exaktheit war damit weder erfüllt noch erforderlich. Dies ist ein aufschlussreicher Punkt, denn die tatsächliche Ordnung



der äußeren Dinge und Ereignisse ist selber eine „lebendige“. Von den inneren Verarbeitungsmechanismen wird daher lediglich die adäquate „lebendige“ Antwort verlangt. Sie kommt der Erfüllung einer Optimierungsaufgabe gleich. Komplexe Teilsysteme wie Elemente des Wissens, Heuristiken für Schlussfolgerungen oder kontrollierende Abschätzungskapazitäten sind es, welche die vielfältigen Vermittlungen zwischen Innenwelt und Außenwelt zustande bringen. Es hängt von so Vielem ab, ob und wann ein Haus als ein Haus und überhaupt in welchem Kontext wahrgenommen wird.

Man kann wahrlich von schöpferischen Spannungsverhältnissen sprechen, welche für den Aufbau einer inneren Gesamtsituation verantwortlich sind. Beiläufig sei hier die neuronale Erforschung des Gehirns erwähnt. Von einem „Vektorfeld“ zu sprechen hat sich dabei als begriffliches Analysemittel von vereinheitlichendem Wert herausgestellt. Das erwähnte Vikarianzprinzip dürfte dabei eine wichtige Funktion erlangen, denn es vermag, eine stabile Anpassung an die Außenwelt sicherzustellen.

Eine letzte Frage hielt sich bisher noch verborgen: Lässt sich eine elementare Annahme machen über die Möglichkeit, über die wir offensichtlich verfügen, um eine derart bewegliche, erfindungsreiche und unseren Erkenntnisinteressen folgende Einordnung in die Mitwelt überhaupt leisten zu können? Vertraut ist uns das Phänomen der Ahnung, ein Vorwissen noch vor dem Feststellen, vor dem Anwenden können von wohldefinierten Regeln und exakt durchführbaren Verfahren. So ist optimistisch Weise der Begriff des Problems umschrieben worden als eines Spezialfalles von „vorgreifender Erkenntnis“.

Die Antwort auf die gestellte Frage rührt an eine tiefgründige innere Wirklichkeit in uns, die als „implizites Wissen“ beschrieben worden ist. Ihm ist eine Art von Logik eigen, die aus dem reichen phylogenetischen Erbe der Evolution des Menschen abgeleitet werden muss. Mit Einführung dieser artgeschichtlichen Perspektive öffnen sich möglicherweise in Zukunft unbetretene Wege zu neuen Horizonten.

Am Ende dieser Ausführungen sollen zwei Schlussfolgerungen gezogen werden:

1.

Was zunächst nur im Rahmen der visuellen Wahrnehmung zu schildern war, lässt sich, vom Ende dieser Ausführungen her betrachtet, auf sämtliche geistige Leistungen des Menschen übertragen. Sowohl das Denken und Problemlösen, wie auch das moralische Urteilen und Bewerten sind angewiesen auf jene schöpferische Spannung. Sie führt die ihnen eigenen unvollständigen Schlussfolgerun-

gen zu einer – wie weit auch immer im Einzelfall – gelingenden Integration der verfügbaren und aktualisierten Teilkomponenten adaptiven wie schöpferischen Verhaltens.

2.

Um die unseren Leistungsfunktionen innewohnende Unsicherheit zu verstehen, genügt es nicht, eine bestimmte privilegierte Antwort von nur einer bevorzugten Disziplin zu erwarten.



## Unterwegs mit Google Earth



Boris Sieverts, Reiseführer, Köln

Studierte Kunst in Düsseldorf und arbeitete anschließend einige Jahre als Schäfer sowie in Architekturbüros in Köln und Bonn. Seit 1997 führt er mit seinem „Büro für Städtereisen“ Einheimische und Touristen. Er stellt durch ausgefeilte Raumfolgen landschaftliche Zusammenhänge für ansonsten als extrem disparat geltende Umgebungen her und entwickelt Visionen und weiterführende Interpretationen der erforschten Landschafts- und Siedlungsgebilde. Lehraufträge in Nantes und Leipzig. Ausstellungsbeteiligungen in Deutschland und Frankreich.

Seit 10 Jahren führt der Autor mit seinem Büro für Städtereisen auf ein- und mehrtägigen Wanderungen und Radtouren durch die so genannten Grauzonen unserer Ballungsräume – durch Siedlungen und Industriebrachen, über den Bau-marktparkplatz ins Naturschutzgebiet, von der Kiesgrube zum Autobahnhotel. Und von da am nächsten Morgen weiter. Seit einiger Zeit hält er außerdem so genannte Google Earth Lectures, bei denen er das Publikum virtuell auf seine Erkundungstouren mitnimmt. Der folgende Text berichtet von den für ihn wesentlichen Aspekten der Faszination Google Earth.

Als ein Freund mir vor ein paar Jahren Google Earth zeigte, konnte ich in der Nacht nicht schlafen. So unglaublich einfach und plastisch war dieses Medium, noch dazu umsonst, mit beinahe völliger Bewegungsfreiheit – hoch, runter, kippen in jedem Winkel und drehen – dazu alles beliebig kombinierbar und auf die gesamte Erdoberfläche sich erstreckend – ja, sogar der Meeresboden, diese blaue, öde Druckrasterfläche aus dem Schulatlas, wurde plastisch! Das war unglaublich aufregend. Ich dachte sofort an die alte Geografengeschichte von dem König, der ein Modell seines Reiches bauen lässt, das so genau sein soll, dass jede Einzelheit darauf erfasst ist. In ihrem Bemühen, alles darzustellen, wählen die königlichen Modellbauer immer größere Maßstäbe, bis das Modell schließlich so groß wie das Reich selber und damit als Modell wertlos ist. Google Earth mit seiner enormen, stufen- und beinahe grenzenlosen Verfügbarkeit der Betrachtungsmaßstäbe, kommt erstaunlich nah an die Lösung dieses uralten Widerspruchs zwischen Detailgenauigkeit einerseits und Verfügbarkeit und Lesbarkeit andererseits heran. Für jemanden, der sich intensiv mit topografischen Ereignissen und ihrer Abbildbarkeit befasst, nimmt die Lösung dieses Problems fast den Rang einer Quadratur des Kreises ein. Für meine Arbeit - mir Bilder von Städten und Landschaften zu machen und diese zu vermitteln – ist Google Earth deshalb auf zweierlei Weisen ein Quantensprung gewesen: Da ist zum einen der praktische Aspekt der Recherche - z.B. bei Tourenanfragen das Ausmaß des urbanen Chaos´ der angefragten Stadt (und damit ihre Eignung für eine meiner Reisen) einschätzen zu können. Oder in konkreten Tourenvorbereitungen nach Pfaden, blinden Flecken, Rändern, Bootsanlegestellen, Autobahnüberquerungen, Zaunlöchern und anderen „Lieblingssmotiven“ oder praktischen Hinweisen suchen - und da ist zum anderen der faszinierende Prozess der Bildfindung. In meinem Arbeitsalltag hängen beide Wirkungsweisen eng zusammen, dennoch sind sie nicht nur begrifflich, sondern auch in ihrer gefühlten Wirkung deutlich unter-

scheidbar. Da der praktische Aspekt der Recherche offensichtlich ist, habe ich mich in der folgenden Gedankensammlung auf den schillernden und vielschichtigen Prozess der Bildfindung konzentriert und beschränkt. Die Reihenfolge der folgenden Gedanken sagt nichts über ihren Stellenwert aus.

1. Rahmung: Indem wir die mehr oder weniger unendliche Weite der Erdoberfläche auf Google Earth ausschnittsweise in unserem Bildschirmfenster betrachten, haben wir permanent fertige, gerahmte Landschaftsbilder vor uns.

2. Symmetrien, Strukturen, Figuren: Je faszinierter wir von dem Geschehen sind, also je tiefer wir selber uns innerlich im Bildraum befinden, desto eher geschieht es zwar, dass wir diese gerahmten Bilder nicht sehen, dafür sehen wir dann aber jede Menge ungerahmter, in sich bildwürdiger Motive: rätselhafte Kreisformationen an der südfranzösischen Atlantikküste, feine Gewebe von Wasser und Land in einem Mündungsdelta, die perfekte Symmetrie eines Autobahnknotenpunktes, das Straßenraster einer Stadt. Dies wären sozusagen die Mainstream-Bilder, die Google Earth produziert, also jene Bilder, die man auch in prachtvollen Bildbänden mit Titeln wie „Flug über die Erde“ findet.

3. Subjektive Perspektiven: Mit diesen Bildern in der reinen Bildwirkung verwandt und doch, in ihrer Eigenart, auch weit jenseits der optischen Faszination wirksam zu sein, von jenen grundverschieden, sind die Bilder, die ich auf meinen Google Earth Lectures suche: Es sind meist relativ stark „geskippte“ (also nicht steil nach unten, sondern mehr oder weniger schräg geneigte) Perspektiven aus mittlerer bis geringer Distanz, in denen die Google-Earth-Auflösung, selbst in gut vertretenen Regionen wie dem Rheinland, an ihre Grenzen kommt. Hier werden auch feine Details wie Wildwechselfspuren im Gras, ein einzelner Busch, Ausbesserungen im Asphalt, Fahrbahnmarkierungen, Sperrmüllhaufen und Personengruppen erkennbar (Sichthöhe ca. 90 bis 210 Meter bei einem Neigungswinkel von ca. 45 Grad). Noch wichtiger als der große Detailreichtum ist mir an diesen Perspektiven aber das Entstehen einer plastischen Räumlichkeit, die so nahe an jenes räumliche Erleben herankommt, um dessen Vermittlung es mir auf meinen Führungen geht, wie es mir bislang mit keinem anderen Indoormedium – weder Video, noch Fotografie, noch rein sprachliche Beschreibung - gelungen ist.

4. Übersicht: Dass man in Google Earth, auch bei Wahl der „subjektiven Perspektive“, stets deutlich mehr „Übersicht“ hat, als auf den komplizierten, mäandrierenden und verschachtelten Raumfolgen meiner Expeditionen, klingt zunächst nach einem Widerspruch im Anliegen, ist aber das genaue Gegenteil, nämlich eine adäquate Übersetzung dessen, worum es auf den Touren geht, auf eine zweidimensionale Präsentationsebene. Geht es doch bei den Touren darum, mittels einer ausgefeilten Raumfolge, die auch das physische Erleben der Räume in ihre Dramaturgie aufnimmt - also Erschöpfungszustände, Erhabenheit

ten, Hunger, Durst, Leichtigkeit, Abstieg, Aufstieg etc. – Gegenden, die sonst als extrem disparate Ansammlung inkongruenter Teile gelten, als Landschaft lesbar zu machen, mithin als ein Gebilde, das man als ästhetische Einheit lesen kann (üblicherweise entstehen solche Einheiten ja durch eine mehr oder weniger einheitliche Formensprache - ein typisches Geländeprofil, markante Baumarten, Flurzuschnitte, Baustil - oder durch große Übersichten. Sie lassen sich aber auch durch körperliche Erfahrung erzeugen, indem der Körper die Zustände aus dem einen Teilraum in den anderen mit hinüber nimmt, sei es als noch andauernden Zustand oder als Erinnerung an diesen Zustand). Diese Möglichkeit gibt es in einem Vortragssaal oder am eigenen Rechner nicht, weshalb die stets mehr oder weniger vorhandene Übersicht, die Google Earth verschafft, das Defizit, das ich z.B. mit der Präsentation von Fotostrecken immer gespürt habe (nämlich doch wieder das Zerfallen der Landschaft in disparate, zusammenhanglose Bilder, zu denen es zwar jeweils eine Menge Geschichten gibt, aber ohne dass die eine, über allem liegende Geschichte, Erzählung, das Epos der Landschaft spürbar wird) ausgleicht.

Für mein Format der Google Earth Lectures, also der öffentlichen Landschaftsbesprechungen im virtuellen Flug, bedeutet das auch, dass ich, indem Google Earth mit seiner latenten Übersichtsperspektive so selbstverständlich, leicht und verlässlich den landschaftlichen Kontext herstellt, die Freiheit gewinne, nun meinerseits völlig frei und sogar zusammenhanglos einzelne Blicke, bestimmte Bildkadrierungen, Geschichten, historische Hintergründe, persönliche Erfahrungen, Fotografien, Tourendetails etc. einzuflechten. Währenddessen erzeuge ich mit dem Joystick, der einem Flugsimulator nahe kommt, ein unablässiges Kreisen, Eintauchen und Abstand nehmen zum Gegenstand der Betrachtung. In dieser Kombination aus navigierender Bewegung, Bildsuche und sprachlicher Erzählung entfaltet sich ein Kosmos, der zumindest näherungsweise die epische Dichte erreicht, die zu vermitteln auch das Ziel der meisten meiner Touren ist.

5. Auflösung, Schärfeabfall zu den Bildrändern, Komprimierung: In der oben erwähnten geringen Flughöhe kommt Google Earth, auch in gut vertretenen Gebieten, an die Grenzen seiner Auflösung. Hinzu kommt ein generelles Abfallen der Bildschärfe zu den Bildrändern hin (die Größe des fokussierten Bereichs ist, je nach Grafikkarte, verschieden groß einstellbar), sowie, beinahe am schwerwiegendsten, die nun sichtbar werdende Komprimierung der Bilder. Diese führt zu einem Farbrauschen, das, in Verbindung mit der leichten Unschärfe durch die an ihre Grenzen stoßende Auflösung sowie das Abfallen der Bildschärfe zum Bildrand hin, den Bildern einen traumartigen Ursprung verleiht. In solchen Momenten entfaltet Google Earth eine Hyperrealität, die an Traumsequenzen aus Filmen erinnert. Was dort mit der Zeit durch die Zeitlupe geschieht, nämlich das Aufscheinen von Momenten, die zwischen den getrennten und in größeren Abständen wieder zusammengefügt Momenten liegen müssen, geschieht hier mit dem Bild: Irgendetwas ist zwischen den Punkten des Bildes, etwas Geheimes,

das eine rätselhafte Macht auf das Bild ausübt.

6. Tonwerte: Dass Google Earth, je nach Gebiet, auf Luftbilder sehr unterschiedlicher Qualität zurückgreift, ist bekannt und eine der ersten technischen Eigenarten, die allen Benutzern sofort auffallen. Google Earth richtet sich dabei in erster Linie nach der Verfügbarkeit von Daten. Beurteilt wird die Qualität dieser Daten von den meisten Nutzern nach den Kriterien Aktualität und Detailgenauigkeit. Kaum beachtet wird leider die fotografische Qualität der Bilder jenseits des Kriteriums Auflösung. Hier wäre besonders die Differenziertheit der Tonwerte zu nennen, denn sie trägt wesentlich dazu bei, ob ich beim Flug über ein Gebiet ein atmosphärisches Erlebnis habe oder bloß sehe, was ich womöglich sowieso schon weiß. Leider werden viele Bilder, wahrscheinlich von Seiten der Lieferanten, offenbar durch eine automatische Tonwertkorrektur geschickt. Sie werden dadurch kontrastreicher und „satter“, verlieren aber auch enorm an atmosphärischer Räumlichkeit und Oberflächendifferenziertheit. Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die „Flug über...“-Bände, die es von jeder deutschen Großstadt gibt. Die Abbildungen sind immer unglaublich tot und bekommen den bildnerischen Mehrwert von Malen-nach-Zahlen-Bildern: Dächer sind rot, Straßen sind schwarzgrau, Bäume sind grün, Wiesen sind genauso grün, Wasser ist irgendwie dunkel (oder türkis) - das ist alles. Ich habe noch keinen dieser Bände gekauft, nicht einmal denjenigen über Köln, weil sie mir nicht nur wenig, sondern gar nichts bringen, denn das, was sie mir bringen könnten (das Erkennen von Strukturen), sehe ich auf einer Deutschen Grundkarte 1:5000 besser und deutlicher. Dass Teile des Globus´ auf Google Earth durch solche zu Tode optimierten Bilder vertreten sind, ist sehr schade. Zwar kann man durch die Bewegungsmöglichkeiten, die Google Earth bietet, die verlorene atmosphärische Räumlichkeit dieser Bilder bis zu einem gewissen Grad kompensieren, aber um die malerischen Qualitäten und die Materialität des überflogenen Gebietes ist es geschehen.

7. Ladezeiten: Ein weiterer wichtiger Aspekt der Google-Earth-eigenen Ästhetik ist das allmähliche Nachziehen der Bildschärfe. Es entsteht durch das Laden der Bildinformationen, währenddessen bereits ein grobes, anfangs nur aus einem Bruchteil der vollständig verfügbaren Pixel bestehendes, unscharfes Bild angezeigt wird. Diese Wartezeiten sind, wenn sie - was bei leistungsschwachen Internetverbindungen der Fall ist - zu lange dauern, einfach nur nervig und zerstören den Rhythmus des Fluges. Bei einer 6MB-DSL-Verbindung haben sie jedoch einen sehr reizvollen Effekt, nämlich den, dass man „das Wunder der Schärfe“ immer wieder aufs Neue erlebt. Immer wieder schält sich das Bild der Landschaft aus einem mehr oder weniger dichten Nebel hervor. Dabei durchläuft es zahlreiche, in sich mal mehr, mal weniger vollkommene Bildstadien. Häufig hält man ein das eine oder andere dieser Stadien bereits für das fertige Bild. Umso erstaunter ist man, wenn noch mehr Details hinzukommen. Woraufhin man annimmt, dies sei nun das fertige Bild, bis sich ein weiterer Bildzustand einstellt und danach

womöglich noch einer und noch einer und noch einer. Neben dem Staunen über und die Dankbarkeit für dieses Wunder der Schärfe, bzw. den enormen Detailreichtum, die einem hierdurch immer wieder bewusst gemacht werden, hat das Durchlaufen der genannten Bildstadien einen weiteren Effekt: Es ist eine fantastische Vorbereitung auf das zu erwartende Bild. In seiner ästhetischen Wirkung ist dieser Effekt demjenigen der Bildfindung aus der Bewegung heraus (s.u.) ähnlich. Indem das Bild nicht einfach beziehungslos auftaucht, sondern Teil einer Bewegung aus der Unschärfe in die Schärfe ist, steht es in Bezug zu allen vorangegangenen Stadien seiner Schärfenentwicklung. In diesen wiederum sind womöglich, durch Vereinfachung und Kontrastabweichung, Strukturen sichtbar geworden, die im „Endstadium“ des Bildes ohne diese Vorbereitung kaum noch auffallen würden. Das können auch für das Verständnis des Dargestellten wesentliche Strukturen sein.

8. Bewegung: Wenn ich ein Gebiet untersuche und es mir auf Google Earth vornehme, suche ich in einer ersten Phase meistens nach den großen landschaftlichen und städtebaulichen Gliederungen oder ihren Auflösungserscheinungen. Dann folgt eine lange und gründliche Recherche vor Ort, während der ich Google Earth wieder völlig vergesse und nur zwischen dem Gelände und meinen topografischen Karten hin- und herwechsle. Irgendwann brauche ich Google Earth dann wieder, um bestimmte logistische Fragen (gibt es wirklich keine Passage von C nach D? Wie lang ist die Strecke, die wir vor dem Mittagessen zurücklegen? Gibt es eine Bootsanlegestelle am Ufer?) zu klären. Während ich die fraglichen Stellen ansteuere, fallen mir plötzlich Patterns, Brüche, Nachbarschaften, Einheiten, Ähnlichkeiten, Figuren und andere Bildmomente mehr auf, die ich bei meinem ersten Flug noch nicht wahrgenommen hatte. Jetzt erkenne ich darin vieles von dem wieder, was ich in den vergangenen Wochen „im Gelände“ erfahren habe, das ich aber noch kaum benennen konnte, obwohl zu diesem Zeitpunkt erste Routenüberlegungen sich womöglich instinktiv bereits daran orientieren. Die Bilder auf Google Earth helfen mir enorm, diese Dinge gedanklich und sprachlich festzuhalten. Immer wieder stelle ich jedoch fest, dass die Bilder, die ich dabei festhalte (als jpps exportiere), wenn ich sie später wieder öffne, und erst recht, wenn ich sie anderen zeige, nur in seltenen Fällen als Standbilder noch die Aussagekraft haben, die sie für mich als in der Flugbewegung aufscheinende Frames hatten. Die Erfahrung der Bilder aus der Bewegung heraus ist deshalb, neben der Übersicht in ihren beschriebenen, jeweils unterschiedlichen Erscheinungsformen, das verbindende Motiv zwischen meiner Bewegung am Boden und den Google-Earth-Trips. Dabei kann ein Bild, das aus einer Bewegung herausgefunden wurde, ruhig minutenlang stehen bleiben, ohne seine Faszination zu verlieren. Und eine leichte Verschiebung des Betrachtungswinkels mit dem Navigationsrad oder dem 3D\_Simulator reicht manchmal, um den Betrachter des annähernd selben Bildes - vom selben Ort, mit den gleichen abgebildeten Objekten - für weitere mehrere Minuten zu bannen. Ich kann mir diese Faszinati-

on des Bildes, das aus der Bewegung heraus entsteht, bis heute nicht vollständig erklären. Lediglich zwei Teilerklärungen bieten sich an:

- Das Live-Gefühl: Aus einer einmaligen Bewegung heraus (und weder auf Google Earth noch am Boden bewegt man sich zweimal auf die selbe Weise durch den Raum) entsteht ein Bild, das deshalb ganz und gar mit dem Moment verknüpft ist. Diesen Moment kann ich einfrieren und dehnen, wenn ich die Bewegung unterbreche, aber ich kann ihn nicht wiederholen. Dieser Unterschied zwischen der innehaltenden Bewegung und dem abgerufenen Standbild ist formal so fein wie er auratisch fundamental ist.

- Das Mitdenken des nicht Abgebildeten: Wenn ich aus der Bewegung kommend zu einem Bild gelange, ist, in dem Moment, wo ich dieses Bild sehe, die Erfahrung eines anderen Bildes, von dem das Bild, das ich jetzt sehe nur ein Teil oder eine Variation ist oder umgekehrt, zeitlich maximal kurz entfernt: Eben war noch ein anderes Bild. Dieses andere Bild ist mit dem jetzigen verwandt. Und mit dem davor und mit dem davor. Dadurch ist sofort eine Vielzahl an Bezügen hergestellt, die das Bild in einem Maße schillern lassen, die man bei späterem Wiederöffnen der Datei häufig vergeblich sucht. Interessanterweise ist dieser Effekt durch Fotosequenzen nur näherungsweise und mit einem enormen Aufwand an Feinabstimmung herstellbar.

9. Objekt und Raum: Wenn ich mit Google Earth unterwegs bin, geht es mir um Strukturen, Einschreibungen, Stadt und Landschaft als Palimpsest, um Übersicht, Hyperrealität und Raum – niemals um Objekte. Deshalb mache ich auch relativ wenig Gebrauch von den zusätzlich wählbaren 3D-Funktionen, zumindest nicht bei der Betrachtung von Gebautem. Im Gegenteil, hat für mich die merkwürdige, Google-Earth-typische Flachheit von Gebäuden eine Art von eigener, höherer Wahrheit, gegen die die gerenderten, dreidimensionalen Gebäudekuben mehr oder weniger prominenter Gebäude, selbst dann, wenn sie mit Fassaden versehen sind, banal bleiben. Das liegt, glaube ich, weniger an ihrer stark vereinfachten Darstellung als vielmehr daran, dass ihnen jener Zauber fehlt, der der Fotografie, und das gilt besonders für die Luftbildfotografie, inne ist, nämlich ein mechanisch erzeugtes, und dabei wie durch ein Wunder doch so malerisches Abbild der Realität zu sein (noch dazu von einem Moment, den es wirklich gegeben hat). Die 3-D-Gebäude in Manhattan, Houston und Las Vegas, der Eiffelturm in Paris, Hochhäuser in der Frankfurter Innenstadt, der Kölner Dom, die Semperoper: Sie alle sind dagegen Haus für Haus gerendert und entbehren der Faszination des mechanischen, in seinem Detailreichtum dabei aber doch so malerischen und als Momentaufnahme auch in seiner zeitlichen Gegebenheit so schillernden Mediums der (Luftbild)fotografie. Erschwerend kommt hinzu, dass sie (die 3D-Häuser) Google Earth zu einem Medium der Objektfixiertheit degradieren. „Degradieren“ deshalb, weil in genau der gegenteiligen, also nicht der objektfixierten, sondern der räumlichen Anschauung, für mich ein Gutteil der Faszination Google Earth geborgen ist: Ich kann keinen Reiz darin sehen, auf

Google Earth an meinen Ferienort zu fliegen, um dort das Haus zu sehen, in dem ich den letzten Sommer verbracht habe. Dass es dieses Haus gibt, weiß ich auch so, und dass es auf Google Earth im Zweifelsfalle erkennbar ist, je nachdem in welcher Region der Welt es sich befindet, weiß ich auch. Was mir aber passieren kann, ist, dass ich im Anflug auf mein Ferienhaus plötzlich etwas über die Beziehung dieses Hauses zur umgebenden Landschaft oder zu den Nachbarhäusern erfahre, von dem ich die ganze Zeit nichts geahnt oder dass ich vielleicht gespürt, aber mir nicht vergegenwärtigt habe (etwas, das mich vielleicht sogar bewegt, nächstes Jahr wieder dorthin zu fahren, um zu erfahren, wie es sich mit diesem Wissen dort anfühlt, und was ich mit diesem Wissen dort sehe). So benutze ich Google Earth: Nicht zum Betrachten von Objekten, sondern um mich faszinieren zu lassen von Raum und sich räumlich ausdrückenden Relationen. Es ist eine kindliche Faszination. Ein Stück begreifen „wie die Welt tickt“.

10. Google Earth ist für mich deshalb primär nicht ein Wissensmedium, sondern ein Erfahrungsraum. Als solcher ist es bewohnbar, man kann es mit anderen teilen, sich gemeinsam darin bewegen, andere erlebte Räume dazu in Bezug setzen etc. Auf der Basis dieses Vergnügens habe ich in den letzten Monaten ein Format entwickelt, das sich, den Publikumsreaktionen nach zu urteilen, als angemessener und produktiver Umgang mit Google Earth erwiesen hat: Die Google Earth Lecture. Ihre technische Ausstattung besteht aus einer geteilten Leinwand, auf deren einer Hälfte eine GE-Projektion zu sehen ist und auf deren anderer Hälfte selbst gemachte Fotos aus Fußgängerperspektive gezeigt werden.



Google Earth Lecture

Im Falle meiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein wurde diese andere Hälfte der Leinwand von eingeladenen Gesprächspartnern mit Bildern bespielt, die weitgehend nicht abgesprochen waren. Über diese Bilder kamen wir auf Orte zu sprechen, die wir dann angeflogen sind, von wo aus wir auf andere Orte kamen, zu denen es dann vielleicht gerade keine selber geschossenen Bilder gab, zu denen sich aber vielleicht in Google Earth geeignete Perspektiven und Körnungen

finden ließen, um ihre gemeinsam oder auch nicht gemeinsam empfundene Faszination dem Publikum zu vermitteln etc. (der improvisierte Google-Earth-Flug als eine Verfertigung der Gedanken beim Sprechen, respektive beim Fliegen, fand in der Form des unvorbereiteten und unmoderierten Gesprächs seine perfekte Entsprechung). Ebenfalls im Rahmen meiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein fand eine zweitägige Führung, samt Übernachtung in Zelten, für die 5. Klasse der Montessori-Hauptschule in Köln-Bickendorf statt. Es war ein abenteuerlicher Trip durch die Wildnisse und Siedlungsbereiche dieses und seiner umgebenden Stadtteile, bei dem wir immer wieder Bereiche durchquerten oder anschnitten, die dem einen oder anderen Kind aus seiner Nachbarschaft bekannt waren, insgesamt jedoch einem Parcours folgten, der die Perspektive der Kinder auf ihre alltägliche Umgebung auf den Kopf stellte oder zumindest soweit durcheinander brachte, dass sie gerade noch bemerkten, dass wir teilweise enorme „Umwege“ gingen, um von einem ihnen bekannten Punkt zum nächsten zu gelangen, ohne dass sie jedoch hätten benennen zu können, worin dieser Umweg als Linie bestand und welche Gestalt die Gesamtheit ihrer räumlichen Nahumgebung, unter Berücksichtigung all des neu ergangenen, wohl haben möge.

Als die Kinder wiederum 2 Tage später den Kölnischen Kunstverein besuchten, wo wir den Google Earth-Vortragsraum wie ein Kino hergerichtet hatten, ließen wir die zwei abenteuerlichen Tage im Flug Revue passieren. Es war erstaunlich, über welche lange Zeiträume (insgesamt fast anderthalb Stunden à 2x45 Minuten) die Kinder hochkonzentriert sowohl meine Flugbewegungen verfolgten als auch Hinweise gaben, Dinge und Formen benannten, die ihnen aus dieser Perspektive auffielen, Fragen stellten und am Ende selber das Steuer übernahmen.

Es war ein Erdkundeunterricht; wie ich ihn mir selber als Schüler immer gewünscht hätte, wenn ich damals schon hätte benennen können, was mich an Schule von Anfang an gestört hat: Dass man sich Wissen, also die Abstraktion aus Erfahrungen aneignen soll, ohne diese Erfahrungen selber gemacht zu haben. Dass ich mich ruhigen Gewissens vor diese Kinder stellen und ihnen über eine Stunde lang mehr oder weniger Frontalunterricht halten konnte, lag daran, dass ich mit Google Earth – zumal in Verbindung mit der vorangegangenen Wanderung - ein Medium zur Hand hatte, wie ich es mir selber als Schulkind immer gewünscht hätte: Kein Lehrbuch, sondern einen Erfahrungsraum.





## „Verweile doch, Du bist so schön...“

Wahrnehmung städtischer Identität durch szenografische Gestaltung.



**Gesa Mueller von der Haegen, Architektin und Szenographin, Karlsruhe**

Freie Szenografin und Architektin, seit 2001 Dozentin und Gastprofessorin an verschiedenen Hochschulen u.a. am Bauhaus Weimar, der ZHdK Zürich und der HfG Karlsruhe. Forschungsschwerpunkte: Raumnarrative, Szenografie und Stadt, Architektursemiotik. Internationale Aufmerksamkeit erhielt das Projekt „Instant Democracy: The Pneumatic Parliament“ mit Peter Sloterdijk.

„Ich schaue mir zu beim Filmen, und man hört mich denken. (...) Man muss alles in einem Film unterbringen. Wenn man mich fragt, weshalb ich sprechen lasse von Vietnam, von Jacques Anquetil (Anm. Autorin: frz. Radrennsportler), von einer Frau, die ihren Mann betrügt, verweise ich den, der mich fragt, auf seine alltägliche Umgebung. Da gibt es das alles. Und alles existiert da nebeneinander.“

Jean-Luc Godard

Wir springen in das Jahr 1967: der Film „2 oder 3 Dinge, die ich von ihr weiß“ des französischen Filmemachers Jean Luc Godard erzählt 24 Stunden aus dem Leben der Frau und Mutter Juliette. Sie lebt mit ihrer Familie im Banlieue von Paris und bessert ihr Haushaltsgeld auf, indem sie einmal pro Woche als Prostituierte arbeitet. Der avangardistische Film wird als Sozialkritik an einer kapitalistischen und konsumfixierten Gesellschaft begriffen, die Identitätsverlust und Entfremdung mit sich bringt. Der Plot zeichnet collagenhaft das Bild einer Frau und läßt gleichzeitig offen, ob es sich nicht bei den 2 oder 3 Dingen auch um die Stadt Paris handelt. Die Wahrnehmung von Paris als Stadt der Liebe, facettenreich, weiblich, schön und unergründlich, wird bis in die heutige Zeit von Godards filmerisch-szenografischer Arbeit geprägt.<sup>1</sup>

Godards künstlerisch thematisierte Gesellschaftskritik kulminiert auf politischer Ebene 1968 in den Ereignissen des „Pariser Mai“.

Zur selben Zeit entwickelt sich eine soziologische, philosophische und künstlerische Raumkritik, die Raum als ein komplexes Gefüge über die bauliche Gestaltung hinaus erforscht.

Entgegen der damals vorherrschenden geometrisch-euklidischen Raumauffassung als objektive und stabile Konstante wird Raum nun disziplinübergreifend als ein Produkt soziokultureller, architektonischer und politischer Aspekte angesehen.<sup>2</sup>

Während Godard filmisch mit dem Urbanen experimentiert, dringen die französischen „Situationisten“ als eine Gruppe von Künstlern und Architekten mit interventionistischen Praktiken physisch in den Stadtraum ein.<sup>3</sup> Städtischer Raum soll nun durch Selbsterfahrung bewußt erlebt werden. Mit selbst entwickelten Techniken wie dem „Dérive“ und dem „Détournement“, einer Art bewußt ziellosem „Umherschweifens“ im Stadtraum sollten neue Wahrnehmungsebenen im Stadt-



Abb. 1:  
Paris und Juliette  
„2 ou 3 choses que je sais d'elle“, Jean-Luc Godard  
1967



Abb. 2:  
Die Stadt als Ware  
Logorama in der End Einstellung des Films  
„2 ou 3 choses que je sais d'elle“, Jean-Luc Godard  
1967

raum erforscht werden. Man verspricht sich damals von diesen neuen Praktiken, dass man durch authentisches Erleben des Raums der Entfremdung entgegen wirkt und mehr Identifikationsmöglichkeiten erschaffen kann.

30 Jahre später haben sich die technologischen, politischen, wirtschaftlichen und ökologischen Gegebenheiten verändert. Die damals kritisierte Konsumfixiertheit und Entfremdung sind jedoch weiterhin Themen der Gegenwart. Die vom französischen Philosophen Henri Lefebvre 1970 postulierte „revolution urbaine“<sup>4</sup> scheint sich heute erst gänzlich zu entfalten.

Die Gesellschaftskritik des Soziologen Gerhard Schulze als „Die Erlebnisgesellschaft“<sup>5</sup>, zeichnet das Bild einer konsumorientierten Bevölkerung, die sich auf Zerstreuung und Selbstfindung konzentriert. Dabei stellt nach Schulze die Fokussierung auf den Konsum des Erlebnisses an sich das eigentliche Problem dar. Mehrfachrelevanz des Erlebten, wie sie in früheren Gesellschaften üblich war (beispielsweise der sonntägliche Messebesuch als spiritueller Akt und ritualisierter Treffpunkt, das dörfliche Schützenfest als Gemeinschaftsbekundung und festliches Ereignis), falle zu Gunsten einer Fokussierung auf das Erlebnis an sich weg (beispielsweise beim Erlebnishoppen am verkaufsoffenen Sonntag). Schulze beschreibt diesen Erlebniskonsum als die Veränderung vom weltbezogenen Subjekt zur subjektbezogenen Welt.

In der aktuellen Stadtplanung wird diese subjektbezogene Welt celebriert: Anstatt gesellschaftlicher Heterogenität ist der kapitalträchtige Kunde das Zielobjekt städtebaulicher Inszenierungen und stadtpolitischer Bemühungen: Bezugnehmend auf die Hamburger Hafencity postuliert der hamburger Oberbaudirektor Jörn Walter „Stadtplanung als Instrument der Wirtschaftspolitik“ und „Architektur als die Hauptwaffe des Stadtmarketings“<sup>6</sup> im globalen Wettkampf“. Für die größte innerstädtische Baustelle Europas mit einem geplanten Wohnraum für 12.000 Menschen wird auf eine soziale Wohnungspolitik verzichtet und bewusst von einer Gentrifizierung des Areal ausgegangen. Die Sorge um eine Hafencitygestaltung, die später als „identitätslose Retortenstadt“ enden könnte, sorgt für Kritik.

Im angrenzenden hamburger „Gängeviertel“ besetzen zeitgleich Künstler mit einem temporären Nutzungskonzept ein zum Abriss vorgesehenes historisches Stadtquartier und setzen dabei Diskussionen zu Stadtidentität, städtischem Umgang mit Kunst und zur Sozialpolitik in Gang.<sup>7</sup>

In Hamburg wird durch von Bürgern selbstinizierte städtebauliche Interventionen Urbanität erzeugt, wie sie die Soziologen Häußermann und Siebel fordern: kulturell vielfältig und als Ort authentischen Lebens<sup>8</sup> jenseits eines erlebnisorientierten Ortsdesigns.

Kann heutige Stadtplanung über die Aufgabe als „Instrument der Wirtschaftspolitik“ hinaus seismografisch operieren, identitätsstiftende Impulse geben und sich den Platz als räumliche Gesellschaftsgestalter zurückerobern?

Die Architektin Mona El Khafif stellt in ihrem neu erschienen Buch „Inszenierter Urbanismus“ einen städtebaulichen Werkzeugkatalog zusammen, der dies möglich erscheinen läßt: Die inszenatorische Gestaltung wird an dieser Stelle zum Tool eines „Urbanen Scripts“, eines „Drehbuches“ für den Stadtraum, jenseits verkaufsorientierter Erlebniswelten. Interdisziplinär orientierte stadtplanerische Gestaltung steuert eine dynamische Urbanität an, die anhand des Bildes eines „Multilayered.Space“<sup>9</sup> Raumebenen differenziert, die prozessorientiert gestaltet werden können.

Was Khafif zu einer städtebaulichen Toolbox zusammenträgt, ist Vorhandenes neu sortiert und verwoben. Aus szenografischer Sicht bilden die Faktoren wie Raum, Zeit, Handlung, Dramaturgie und Raumchoreografie eine verwobene Einheit aus dynamischen und statischen „Layern“. Diese Komponenten ergeben im Zusammenspiel eine Raumgestaltung, die sich mehrdimensional zeigt: physisch und visuell durch architektonische Gestaltung, narrativ (erzählerisch) durch Gesagtes und Geschriebenes und prozesshaft durch die Handlung im Raum. Sind die einzelnen Elemente erkannt, können sie bewußt gestaltet werden. Die einzelnen Komponenten beziehen sich aufeinander, sind verwoben. Verändert sich ein Bestandteil, wird sich auch etwas Anderes ändern.

Negativbeispiele einer planerischen Abspaltung einzelner Komponenten bilden beispielsweise die Retortenstädte der Banlieue rund um Paris, die heute Brutstätten für soziale Konflikte darstellen. In den 1980er Jahren galten sie als visionäre Projekte der modernen Stadtentwicklung. Ihr wichtigster Architekt damals war Ricardo Bofill, der mit spektakulären Monumentalbauten im Stil eines postmodernen Neo-Klassizismus den Neuansiedlern und Immigranten eine Aura von Größe und Respektabilität bieten wollte. In der Realität bot seine monumentale Architektur den überwiegend ärmeren Bewohnern jedoch besonders wenig Möglichkeiten der Identifikation.

Als experimentelle Beispiele für den szenografischen Umgang mit Stadtidentität und Stadtwahrnehmung auf künstlerischer Ebene und in der architektonischen Lehre möchte ich hier zwei aktuelle Beispiele aus meiner Arbeit zur Stadt Mannheim vorstellen:

Diesen Sommer leitete ich das Kompaktseminar an der TU Darmstadt (Institut für Stadtquartiersplanung) zum Thema „Narrativ Space“ (Erzählräume), das als Sujet den Interessenkonflikt zwischen Hafen und Stadt in Mannheim thematisierte:

Durchflossen von Rhein und Neckar und angrenzend an die Industriestadt Ludwigshafen beherbergt Mannheim einen der größten Binnenhäfen Europas. Obwohl der Hafen an die Innenstadt angrenzt, ist er im Stadtbild nicht präsent. Um diesen Umstand zu verändern, hat die Stadt das Entwicklungskonzept „blau\_Mannheim\_blaue“ ins Leben gerufen, das die städtische Einbindung von Grünanlagen, Hafenbecken und industriellen Nutzungen, verbunden mit Woh-

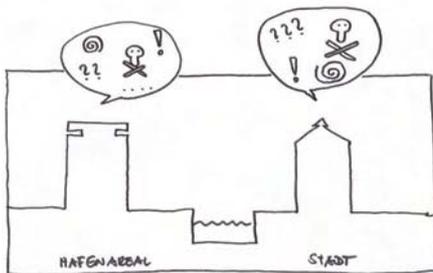


Abb. 3:  
Skizze zur Bestandsanalyse von Stadt und Hafen  
Workshop „Narrativ Space“, TU Darmstadt 2009



Abb. 4:  
Rheinufer im Hafengelände Mannheim 2009  
Photo: GMvdH



Abb. 5:  
Haltestelle. Urbane Szenografie  
(„Müller fährt“, Nationaltheater Mannheim 2007,  
2008)  
Photo: GMvdH

nen und Arbeiten am Wasser, anstrebt.

Besonders wichtig ist der Stadt die Entwicklung der „Neckarspitze“, als Zusammenfluss von Rhein und Neckar. Im Moment ist die Neckarspitze jedoch Teil des industriellen Hafengebiets und damit für die Mannheimer nicht zu erreichen. Allgemein sollen die Ufer des Neckar naturnäher und lebendiger gestaltet und die Weganschlüsse zu den einzelnen Stadtteilen ausgearbeitet werden.

Das Hafengebiet ist jedoch im Besitz der Staatlichen Rhein-Neckar-Hafengesellschaft Mannheim mbH (HGM) des Landes Baden-Württemberg. Als nicht-städtische Einrichtung

ist der Hafen Privatgelände der HGM und hat in „freundlicher Duldung“ das Areal des Hafens zu Teilen der Bevölkerung zugänglich gemacht. Sicherheitsvorkehrungen für den Individual- und Fussgängerverkehr müssen von der HGM in ausreichendem Umfang gesichert werden.

Die Studierenden beschlossen einhellig, dass eine Koexistenz der beiden Parteien Hafen und Stadt das Beste sei. Da die Interessen beider Parteien vollkommen gegensätzlich sind, gehen sie davon aus, dass der Konflikt bestehen bleibt.

Die Stadt möchte die urbanen Potentiale, des nahen Flusses durch „Naherholung“ und Wohnen am Wasser nutzen. Dem stehen die wirtschaftlichen Interessen des Hafens gegenüber. Deshalb sehen die Studierenden diese Kontroverse als dauerhaften Konflikt, der bestehen bleiben wird und somit akzeptiert werden muss.

Um diese gegenseitige Akzeptanz zu fördern, schlagen sie als städtebauliche Strategie eine wiederkehrende Einrichtung von „strategischen Ventilen für den Streit“ vor. Diese strategischen Ventile sollen an neuralgischen Orten im Stadt/Hafenraum etabliert werden, die stadthistorisch auf die Koexistenz von Hafen und Stadt verweisen.

Als eine von zahlreichen Interventionen schlagen sie, angelehnt an die im Grenzgebiet stattgefunden Schlacht im Jahr 1622 beispielsweise die Austragung eines jährlichen „Wortgefechts“ vor, auf dem von Hafenbelegschaft und Stadtbewohnern als sportliches Ereignis die phantasievollsten gegenseitigen Beschimpfungen gekürt werden. Ausgetragen wird die Beschimpfung beidseits des Hafenbeckens, während im Brückenhaus der verbindenden historischen „Teufelsbrücke“ anschließend die Preisverleihung gefeiert wird.

Dieser von den Studierenden erarbeitete interventionistische städtebauliche Planungsansatz arbeitet mit der Kraft der Emergenz als strategisches Planungsinstrument. Emergenz bedeutet hier ein spontanes Auftauchen unvorhersehbarer Lösungsmöglichkeiten durch neue Zusammensetzung vorhandener Komponenten. Die handlungsbezogene Gestaltung des Konflikts und dessen stadträumliche und geschichtliche Einbindung sollen die Möglichkeit für Identifikation schaffen und somit potentielle neue Lösungen in der Zukunft eröffnen.

Eine weitere stadträumliche Intervention ist ein urbanes Theaterprojekt im Auftrag des Nationaltheaters Mannheim, dass das Thema „Wahrnehmung und Stadtdentität“ über Bewegung thematisiert. Zentrale Sujets des Abends bilden die



Abb. 6:  
Stadt als Erzählraum. Urbane Szenografie  
(„Müller fährt“, Nationaltheater Mannheim 2007,  
2008)  
Photo: GMvdH

Reflexion von Architekturutopien der 1970er Jahre und der entsprechenden Lebensutopien der Stadtbewohner.

Gemeinsam mit der berliner Autorin und Regisseurin Gesine Danckwart und dem Hörspielmacher Paul Plamper entwickelte ich eine mehrmediale szenografische Raumerzählung. Per Regelverkehr in der Straßenbahn besuchen die Theatergäste ambitionierte Architekturensembles der 1970er Jahre die partiell künstlerisch verändert wurden. Geführt durch ein Hörspiel (Audioguides) erleben sie die Stadt als Installation, als ausgestellten Raum. Schauspieler können nur punktuell als solche erkannt werden. Hörspielfragmente aus dem städtischen Mannheim aus Sicht von Bahn Nutzern und Bahnführern, von den Architekten und Bewohnern der besuchten Gebäudekomplexe mischen sich mit den Erzählungen der Schauspieler. Ein Mixed-up von Realität und Fiktion. Was ist inszeniert, was ist Zufall? Der modellierte Alltagsraum wird zum poetischen Erzählraum und verwebt sich nachhaltig im Erinnerungsraum des Besuchers mit der täglichen Realität („Müller fährt“ 2007, 2008). Das Projekt fand dieses Jahr seine Fortsetzung in einer szenografischen Rauminstallation zu Schiff und Hafen („Und die Welt steht still“ 2009).

Meine Lehrprojekte wie auch meine künstlerische Arbeit verfolgen das Ziel, die Wahrnehmbarkeit städtischer Identität durch szenografische Gestaltung zu fördern. Stadt als vielschichtiger, dynamischer Erzähl- und Handlungsraum kann auch im stadtplanerischen Sinne immer wieder neu die poetische Frage beantworten: „Was macht diese Stadt zu der Stadt, die ich liebe?“

#### Literatur:

- <sup>1</sup> Godard, Jean-Luc, Ishaghpour, Youssefss (2008): Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts, aus dem frz. von Heitz, M. Schulz, S, Berlin/Zürich: Diaphanes
- <sup>2</sup> Mueller von der Haegen, Gesa mit Brejzek, Thea und Wallen, Lawrence (2009): >Szenografie<, in: Raumwissenschaften, hg. von S. Günzel, Frankfurt/Main: Suhrkamp Wissenschaft, S. 371
- <sup>3</sup> Debord, Guy (1978): Die Gesellschaft des Spektakels, aus dem frz. von J.-J. Raspaud, Hamburg: Nautilus
- <sup>4</sup> Schmid, Christian (2005): Stadt, Raum und Gesellschaft, Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes, München: Steiner
- <sup>5</sup> Schulze, Gerhard (2000): Die Erlebnisgesellschaft- Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt / Main: Campus
- <sup>6</sup> Walter, Jörn in 3sat :Hafencity Hamburg- Die Geburt einer Retortenstadt, Sendung vom 23.02.2009, <http://www.3sat.de/hitec/125774/index.html>
- <sup>7</sup> Zeit online, dpa (11.11.2009): Hamburg will Gängeviertel zurückkaufen, <http://www.zeit.de/kultur/2009-11/hamburg-gaengeviertel>.
- <sup>8</sup> El Khafif, Mona (2009): Inszenierter Urbanismus, Stadtraum für Kunst, Kultur und Konsum im Zeitalter der Erlebnisgesellschaft, Saarbrücken: Dr. Müller, S.75 (8), S.494-546(9)

Häussermann, Hartmut , Siebel, Walter (2004): Stadtsoziologie, Frankfurt/Main: Campus  
Löw, Martina (2001), Raumsoziologie, Frankfurt/Main: Suhrkamp Wissenschaft  
Fischer-Lichte, Erika (2004), Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main: Suhrkamp  
Lewitzky, Uwe(2005): Kunst für alle?, Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität, Bielefeld: transcript





**Gerhard Lang, Künstler  
London und Otzberg**

Studierte an der Kunsthochschule Kassel und an der Slade School of Fine Art an der University College London (UCL). Eine herausragende Stellung nimmt in Langs Überlegungen die Wahrnehmung von Landschaft ein. Ausstellungen auf der Biennale in Venedig, PS1 in New York, Hayward Gallery in London, Deutsches Museum in München und im Kanadischen Zentrum für Architektur (CCA) in Montreal. Lehre in Edinburgh, Kassel, London, Glasgow und im Sommersemester 2009 an der Fakultät für Architektur an der Universität in Palermo.

## Wie entdecken Entdecker?

„... Earlier on today, apparently, a woman rang the BBC and said she heard that there was a hurricane on the way. Well don't worry, if you're watching, there isn't. But having said that actually the weather will become very windy but most of the strong winds incidentally will be down over Spain and crossing to France ...“ Das war die Wettervorhersage des BBC-Fernsehens am Abend des 15. Oktober 1987. Allerdings kam alles anders: In dieser Nacht erreichte Südengland der heftigste Sturm seit 1703, der mit einer Windstärke von bis zu 216 km/h innerhalb weniger Stunden unvorstellbare Verwüstungen anrichtete. Dabei verloren 18 Menschen in Großbritannien und vier in Frankreich ihr Leben.

Hat das Wetter versagt, oder die Wissenschaft? Gibt sich die Wissenschaft nach außen sicherer als sie ist? Seit den Anfängen des neuzeitlichen wissenschaftlichen Handelns ist das Scheitern – wie die Fälschung – Teil ihrer Geschichte. Erst wenn wir diesen Aspekt in unsere Betrachtungen einbeziehen, können wir die Leistung der Wissenschaft belastbar einschätzen und würdigen. Die Phänomene und Prozesse, die im wissenschaftlichen Fokus stehen, sind so komplex, das Ausmaß der ineinander greifenden Abläufe so gewaltig und unüberschaubar, dass wissenschaftliche Forschung nur am Detail stattfinden kann. Wissenschaft ist Arbeit am Fragment und der Versuch, dem nicht fassbaren Ganzen so nahe wie möglich zu kommen. Bei diesem Versuch orientieren wir uns an Modellen und Vorstellungsbildern. Doch woher wissen wir, dass unsere Vorstellungen dem entsprechen, was wir uns vorstellen wollen? Worauf gründet unser Vertrauen auf die eingesetzten Methoden? Es scheint Ansichtssache zu sein, ob unsere Neigung, vornehmlich das zu erkennen was wir erwarten, uns bei den Bemühungen hilft oder die Sicht verdeckt.

Die Wetterkunde ist einer der spannendsten – ja vielleicht sogar der Poesie am nächsten liegenden – Wissenschaftsbereiche. Seit ihren Anfängen arbeitet sie interdisziplinär, hat sie es doch mit grenzübergreifend wirkenden, und enorm flüchtigen Phänomenen wie Wasserdampf, Wind und Luftpaketen zu tun. Das Wort Wetter, wie im größeren Maßstab das Wort Klima, ist ein Sammelbegriff, der etwas benennt, was aus einer nicht zu überblickenden Häufung von verkoppelten und synchron verlaufenden Prozessen und Reaktionen besteht. Der Begriff Wetter beinhaltet demnach die Vielheit wie Temperatur, Luftdruck, Wind, die die Einheit Wetter ausmachen. Ein Sammelbegriff ist ein Trick, mit dem wir es schaffen, hochkomplexe Zusammenhänge auf ein Wort zu bringen. Hierin manifestiert



Unbekannt, Phantombild -8-300(2)

sich die Doppelbödigkeit eines solchen Gebildes: gleichermaßen hilfreich und problematisch zu sein.

Wann ist der Sammelbegriff Wetter hilfreich? Man stelle sich nur einen Londoner Taxifahrer vor, der wissen möchte, ob das Wetter in Deutschland schön ist? Müsste er alle im Begriff Wetter zusammengezogenen Komponenten einzeln aufzählen, käme er nie an ein Ende. Auch wenn ich nicht weiß, was relative Luftfeuchte oder der Taupunkt sind, kann ich dem Taxifahrer mitteilen, dass das Wetter heute in London schöner ist als in Frankfurt. Und falls unser Taxifahrer sich über die unermessliche Dimension des Begriffs Wetter nicht bewusst sein sollte, wird er meine Worte gleichwohl zu deuten wissen und davon überzeugt sein, dass das Wetter in London doch nicht das schlechteste ist.

Jede Namensgebung oder Begriffsbildung trägt Aspekte in sich wie den, etwas Unbekanntes bekannt zu machen, etwas in Besitz zu nehmen und den Anspruch, etwas zu kontrollieren. Beim Wetter können wir recht gut einsehen, dass die begriffliche Feststellung eines Phänomens – hier eines Phänomenkomplexes – nicht selbstredend dessen Fassbarkeit und Beherrschbarkeit signalisiert. Unsere Neigung, diese Tücke auszublenden ist die problematische Seite eines Sammelbegriffs.

Kurzum: Eine Fehlprognose liegt immer in der Luft, und sie erinnert uns daran, dass Wissenschaft ein Versuch ist und keine Garantieleistung. Insofern ist die Fehleinschätzung der BBC aus dem Jahr 1987 nichts Besonderes, etwas, mit dem zu rechnen ist. Das Missverhältnis zwischen der Vorhersage der BBC – dont worry ... there isn't – und den dramatischen Entwicklungen über Südengland wenige Stunden später, machte diesen Ausrutscher unvergesslich und den Meteorologen Michael Fish zur persona non grata.

Landschaft ist unsichtbar

In meinem Vortrag analysiere ich einen besonders trickreichen Sammelbegriff, in welchem das Wetter wieder auftaucht: Landschaft. Der Begriff ist eine Herausforderung, besitzt Landschaft doch eine Eigenschaft, die wir schlechterdings nicht erwarten: nämlich die, unsichtbar zu sein. Wenn ich einen Baum, Hügel und Wiesen sehe, den Duft des am Wegesrand blühenden Löwenzahns vernehme oder das leise Plätschern eines Rinnsals höre, ist das keine Landschaft. Es sind Vielheiten, die auch dann nicht zur Landschaft werden, wenn ich sie, einer Collage gleich, nebeneinander stelle. Erst in dem Augenblick, in dem diese Vielheiten mit meinen Empfindungen, Erinnerungen und Zuständen eine Einheit bilden, spreche ich von Landschaft. Anders ausgedrückt: Landschaft ist das Ergebnis meiner Wahrnehmung, einer Tätigkeit, auf die der kulturelle Hintergrund einwirkt, vor dem sie sich ereignet. Landschaft ist gleichsam ein „Bild“ in mir,



Unbekannt, Phantombild LA 1998.1102



Unbekannt, Phantombild WA 1998.1102



Unbekannt, Phantombild LA 2001.1017



Unbekannt, Phantombild LA 2001.1029



Unbekannt, Phantombild LA 2008.0301

ein Inbild, dass sich aus dem komplexen und offenen Zusammenspiel zwischen dem mich ansprechenden Umfeld, meiner Befindlichkeit und meinem Verständnis ergibt. Hieraus resultiert die besondere Qualität von Landschaft, die sich jedem Vorstoß, sie zu standardisieren entzieht, und gleich der Poesie und Kunst, stellt Landschaft das Ungreifbare vor jede Verdinglichung und begriffliche Reduktion. Die damit für uns verbundenen Schwierigkeiten bei der Bestimmung erzeugen den Eindruck der Unschärfe, was mitnichten dazu verleiten sollte, Landschaft als etwas Unpräzises oder Willkürliches anzusehen. Ich nehme Landschaft wahr, jedoch das Ereignis Landschaft währt nur einen Augenblick, und in dem Moment, in dem ich sie fassen will, entschwindet sie wie ein Traum, dessen man sich vergewissern möchte. Das „Bild“ meiner Wahrnehmung ist mit einem Bild an der Wand nicht vergleichbar. „Bild“ ist hier der Versuch einer Umschreibung eines nicht greifbaren Phänomens, einer geistigen Leistung.

Landschaft, so könnten wir jetzt anmerken, ist das Miteinander von Umfeld und Individuum. Mit Planung meinen wir normalerweise ein Eingreifen in dieses Umfeld wie zum Beispiel in die Topographie, die Botanik, die Wegeführung. Ich behaupte: Mit diesen Eingriffen wird Landschaft weder geplant noch gestaltet. Planung schafft oberflächlich keine Landschaften, sie verändert vielmehr das Umfeld, durch das wir Landschaft wahrnehmen. Planung schafft einen Hintergrund für das Unsichtbare. Alle oberflächlichen Eingriffe wirken auf uns, verändern – in diesem Sinne gestalten auch sie – unsere Wahrnehmung von Landschaft, die wiederum die Grundlage für zukünftige Eingriffe sein wird. Anders formuliert: Das Umfeld wirkt auf unsere Wahrnehmung, die durch unser Handeln auf das Umfeld zurückwirkt. Dieser Rückkopplungsprozess ist für den Soziologen, Philosophen, Planungstheoretiker und Spaziergangswissenschaftler Lucius Burckhardt (1925 bis 2003) mit Blick auf die Landschaft als Distanzbegriff ein kritisches Moment. Denn für ihn ist Landschaft ein Konstrukt, das einer Gesellschaft zur Wahrnehmung dient, deren Lebensweise sich vom Boden entfernt hat. Für Burckhardt kann Wahrnehmung gleichermaßen gestaltend wie entstellend auf die Außenwelt zurückwirken, wenn die Gesellschaft ihr so – aus der Distanz – entstandenes Bild als Planung verwirklicht.

Auf Landschaft als Zeichensystem gehe ich im Zusammenhang mit meinen Landschaftsbildern ein, die an einem alten Phantombildgerät des Bundeskriminalamtes (BKA) entstehen.<sup>1</sup>

Die letzten Schritte führen in die Wolken.<sup>2</sup> Auch sie sind flüchtig, aber anders, und bringen uns gewissermaßen zum Anfang des Textes zurück. Den Weg durch atmosphärische Abläufe verbinde ich mit einer Betrachtung des Verhältnisses von Ort und Landschaft.



Cloud Walk 5, Ben Lomond, Schottland,  
12. Dezember 1997

(1) Bei dem alten Phantombildgerät handelt es sich um eine analoge Technik, mit deren Hilfe die Polizei bis zur Einführung des Computerverfahrens Mitte der 90er Jahre die Phantombilder unbekannter Täter erstellte. Eine Besonderheit des Gerätes ist die Spiegeltechnik, die das Generieren eines neuen Gesichtes aus Teilen von bis zu vier Passbildern ermöglicht. Für die Herstellung ihrer Phantombilder setzte die Polizei Passbilder von Inhaftierten ein. Seit Anfang der 90er Jahre kommt diese Technik in meiner Arbeit zum Einsatz, doch verwende ich hierbei meine eigenen Passbild-Sammlungen, wie die von Mensch- und Tiergesichtern, Landschaften, Wolken und Schattenabbildungen.

(2) In einem Bereich meiner Arbeit setze ich mich mit den Wolken auseinander. Eine Form der Annäherung an dieses Naturphänomen sind die Wolkenspaziergänge (Cloud Walks), die an unterschiedlichen Orten auf dem Land und zukünftig auch in der Stadt in der gleichen Art und Weise durchgeführt werden. Ausgestattet mit einem Wolkenset und meteorologischem Gerät im Rucksack, Spazierstock, und assistiert von mindestens einem Begleiter (Zeuge), spaziere ich in die Wolken, um mir dieses Phänomen etwas näher anzusehen.





**Heiner Hoffmann, Professor Architekt  
Gemmenich, Belgien**

Nach dem Architekturstudium an der TH Darmstadt und einigen Jahren Tätigkeit in der Stadtplanung intensive Beschäftigung an der Kunstakademie in Antwerpen mit dem Zeichnen. Lehrte „Grundlagen der Gestaltung“ mit dem Schwerpunkt Zeichnen an der Gesamthochschule Wuppertal und an englischen Hochschulen (Leicester Polytechnic und University of Newcastle upon Tyne). 1994 bis 2007 Lehrstuhlinhaber für „Bildnerische Gestaltung“ an der RWTH Aachen, danach zusammen mit Myriam Hoffmann-Lamiroy an der German University of Technology in Muscat / Oman.

## **...Und nach einer halben Stunde weiß ich, wo ich bin.**

Liebe Zuhörerinnen, liebe Zuhörer, wenn Sie gestatten, möchte ich heute mit einem Fehler beginnen: so, wie der Autor einer Kriminalgeschichte, der auf der ersten Seite bekanntgibt, wer der Täter und was sein Motiv ist, werde ich gleich erzählen, woher der seltsame Titel kommt.

Danach kommt eine zu lange Vorrede, auf die ich dennoch nicht verzichten möchte, es folgen ziemlich einfache Thesen, die auf meinen Erfahrungen und Beobachtungen als Hochschullehrer beruhen und die darauf zielen, dass Architekturhochschulen das Zeichnen nicht auf die leichte Schulter nehmen sollten.

Zunächst also zu meiner mysteriösen Überschrift: sie ist ein Zitat.

Mein langjähriger englischer Mitarbeiter Warwick Butterfield, ein wirklich genialer Maler, hat ganz beiläufig einem ungeduldigen Studenten beschrieben, wie es ihm selbst beim Malen vor Ort ergeht:

„ ...and after half an hour I start to understand where I am.“

Die reine Anwesenheit an einem Ort genügt nicht, um zu verstehen, was da wirklich los ist. Der oberflächliche Eindruck dient nur zur Wiedererkennung, aber wenn wir mehr erkennen wollen, dann müssen wir geduldig viele persönliche Fragen stellen, und das tut man am besten, indem man zeichnet oder malt. (Ich zeige Ihnen hier einige Ölskizzen von Warwick Butterfield, die sicher innerhalb von 30 Minuten entstanden sind).

Bei dieser ganz besonderen Gelegenheit sprechen wir über die „Wahrnehmung von Raum“ - ein Thema, das uns alle permanent begleitet und das immer Gegenstand meiner Lehre war, und ich fragte mich, ob es dazu überhaupt noch etwas zu sagen gibt.

Und kurz nachdem ich anfang, darüber nachzudenken, wurde es immer spannender. Die Wahrnehmung von Raum ist nicht nur bedenkenswert, sondern etwas Fundamentales, denn:

Wir, die Architekten planen und konstruieren kleine und große Strukturen aus Backstein, Beton oder Holz, aber wir wohnen nicht in den Konstruktionen selbst – da drin leben vielleicht Holzwürmer und der Hausschwamm und manches Andere – nein, wir wohnen, arbeiten oder spielen in dem Raum dazwischen .

Und diesen Raum genießen oder ertragen wir, in ihm fühlen wir uns zu Hause oder deplatziert, jedenfalls können wir nicht anders, als ihn wahrzunehmen.

Der ganze Aufwand des Planens und Bauens war also nur dazu da, viele Kubik-



Abb. 1:  
Stadtraum-Maßstab-Struktur



Abb. 2:  
Stadtraum - Raumsequenz - Topografie -  
Öffentlichkeit



Abb. 3:  
Stadtraum - Bühne



Abb. 4:  
Stadtraum und Landschaftsraum in Licht und  
Schatten

meter Luft zu umschließen, die wir brauchen um zu Atmen, es mussten Lichtöffnungen geschaffen werden, sonst sehn wir nichts, und schließlich muss es warm sein und durch das Dach darf es nicht reinregnen.

Und wie steht es mit dem Außenraum, mit dem Freiraum, dem Stadtraum? Den genießen oder ertragen wir doch ganz ähnlich, oder? Es gibt ein paar Unterschiede, zum Beispiel sind diese Räume viel größer (und wir darin viel kleiner), im Allgemeinen fehlt das Dach und die Wände sind bewohnt von diesen kleinen Menschen, sie sind also lebendig.

Das alles mag amüsant klingen und es ist nicht sehr aufregend. Und dennoch wird es an einem Punkt brisant für uns die Architekten: Alle Räume werden permanent erlebt und empfunden. Diese Raumwahrnehmung scheint eine Art Begleit-Musik zu sein, die dann ganz laut und bewegt wird, wenn wir eindrucksvolle Räume oder Plätze betreten, dann sind wir berührt und beflügelt, uns kommen Erinnerungen, und wir wissen nicht warum.

Aber das sind Ausnahmen. Ansonsten wünschen wir uns häufig weniger aufregende Umgebungen, wir wollen in Ruhe gelassen werden von den Architekten, wir wollen uns gut orientieren können und auf das konzentrieren, was wir zu tun haben.

Es scheint, dass eine gewisse Wiederholung beruhigt, eine begrenzte Variation erfrischt, gute Proportionen tun wohl und sind erbauend (warum weiß man nicht), und bestimmte Materialien und Oberflächen sind für uns angenehm oder unbehaglich.

Wenn es doch nur diese einfache verlässliche Regel gäbe, mit der wir in Kenntnis aller Bedingungen und Kriterien den garantiert optimalen Raum entwerfen könnten!

Diese Regel, meine Damen und Herren wäre zunächst einmal das Ende aller Architekturhochschulen, sie wären überflüssig. Es gäbe nichts mehr zu erfinden, es gäbe keine Notwendigkeit zu empfinden, es gäbe keine Varianten und kein Wagnis, keine Haltung und keinen Spaß mehr.

Nun, diese Regel gibt es nicht, selbst die fast allmächtigen Computer haben sie nicht gefunden und so geht dieses Szenario des Schreckens an uns vorüber. Architekten und Stadtplaner müssen weiterhin Räume erfinden und diese in ihrer Vorstellung vorweg-empfinden können. Die Planer müssen innere Bilder der potentiellen Räume und Volumen in sich tragen und abwägen, entwickeln und das sollten sie mit Leichtigkeit und Vergnügen tun können. Die intensive, aktive Wahrnehmung von Raum ist dafür die allererste Voraussetzung.



Abb. 5:  
Innenraum - Konstruktionsgefüge

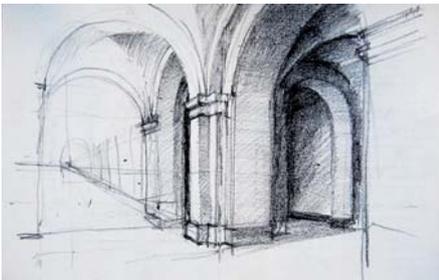


Abb. 6:  
Innenraum - Raumgefüge

Aber müssen wir da überhaupt was dazu lernen? Wir sind doch mit dieser phantastischen Wahrnehmung ausgestattet, können wir die noch verbessern? Nun, wenn die Räume und Volumen unser Metier sind dann erwartet die Gesellschaft, dass wir uns wirklich dafür interessieren und eine besondere Kompetenz entwickeln! Oder würden Sie zu einem Arzt gehen, dem die Patienten und deren Krankheiten egal sind?

Für Architekten und Stadtplaner ist die gebaute Welt und die Landschaft ein spannendes und faszinierendes Lehrbuch, das von Wahrheiten, Lügen, Eitelkeiten und Anstand, von Geschichte, Kultur und Schönheit erzählt, in dem wir permanent lesen wollen.

Ich sage lesen, nicht blättern. Denn das, was wir da lernen hat ja eine Zweck: Wir wollen es benutzen können für die Entwicklung unserer eigenen Ideen, für das Entwerfen, Konstruieren und Planen. Die guten Beispiele sind Referenzen, die wir nicht direkt zitieren werden, aber die interessante Wahrheiten enthalten. Die schlechten Beispiele sind Lehrstücke der anderen Art, auch sie enthalten ebenso versteckte Wahrheiten.

Aber wie kann ich sie entdecken und die Dinge besser begreifen? Es genügt nicht, einen Moment zu verweilen und 5 Minuten auf die Fassade zu starren, die mich gerade fasziniert.

Unsere visuelle Intelligenz funktioniert nicht wie eine Kamera: Die gesehenen Bilder werden schon nach kurzer Zeit unscharf, und wir sind unfähig zu beschreiben, was wir gesehen haben. Selbst Dinge, die wir millionenfach gesehen haben, und die wir in allen Details wiedererkennen, die wir also für ganz gesicherten visuellen Besitz halten, bleiben seltsam unkonkret, wenn wir sie beschreiben wollen. Machen wir ein ganz kurzes Experiment:

Versuchen Sie, sich den klassischen Coca Cola Schriftzug vorzustellen

... haben Sie ihn? Wirklich? War er nicht doch anders? Und wir alle haben ihn millionenfach gesehen! Wenn wir unsere Wahrnehmung als Kamera vermarkten wollten: es gäbe eine gigantische Pleite.

Trotzdem. Alles ist nicht verloren. Nehmen Sie einen Bleistift und Papier zur Hand notieren Sie alles, was Sie über den Coca Cola Schriftzug wissen, und ganz allmählich tasten Sie sich heran.

Sie bekommen einige Details zu fassen ... es geht Berg auf!

Es muss ja nicht komplett werden.

Was ist passiert? Die Zeichnung, egal wie gekonnt, wurde eine Projektionsfläche für die Bruchstücke unserer Erinnerung, eine

Art Taschenlampe mit der wir die trüben und morschen Regale unserer Erinnerungen ausleuchten und – überraschenderweise fündig werden.

Und noch etwas ist passiert, und ich wage eine Prognose, die mir nicht angenehm ist, (ich hasse Prognosen!). Wenn Sie in Zukunft den Coca Cola Schriftzug sehen, werden Sie ein sonderbares Interesse an ihm haben, Sie werden seine



Abb. 7:  
Innenraum - Maßstab - Atmosphäre

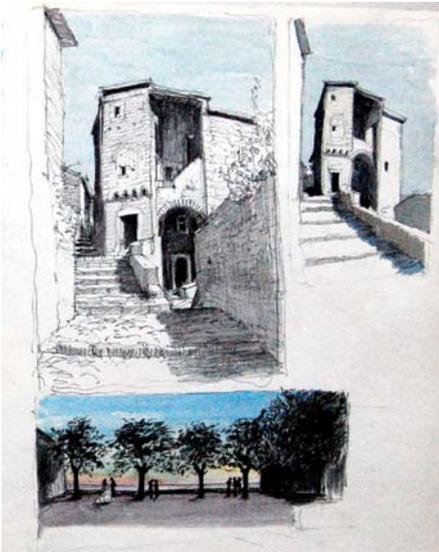


Abb. 8:  
Raumführung - Wahrnehmungssprung -  
veränderte Distanzen



Abb. 9:  
Gebäudeschichtung - Struktur - Licht

Schwünge und Schnörkel verfolgen und sich an der Raffinesse freuen, seine Eleganz und seinen Witz genießen und anfangen, zu verstehen, weshalb gerade dieser Schriftzug der berühmteste der Welt geworden ist.

Und woher kommt plötzlich dieses empfindsame Interesse?

Weil

ich die Frage gestellt habe?

Nein, einzig und allein, weil Sie selbst den Stift in die Hand genommen haben und Ihre ganz persönlichen Striche versucht haben. Weil Sie aktiv wurden. Weil Sie es wirklich wissen wollten.

Und nun sind wir beim Architekturstudium angelangt. Wir wünschen uns doch Studenten, die es wirklich wissen möchten, die den Mut haben, selbst zu entdecken, die sich für Räume und Formen begeistern und ihre Beobachtungen nicht in morschen und trüben Regalen ablegen, sondern lebendige Erkenntnisse gewinnen, die sie beim Entwerfen und Konstruieren nutzen können.

Und da kommen wir um das Zeichnen, das Skizzieren, das Denken mit dem Bleistift nicht herum. Meines Wissens ist es älteste und die modernste Form der Wahrnehmung von Raum.

Denn dieses Aufspüren der Wahrheiten, der Dissonanzen und Harmonien, der Zusammenhänge zwischen Konstruktion und Gestaltung, geht über das alltägliche Wahrnehmen weit hinaus.

Der Maler Warwick Butterfield sagte:

„...and after half an hour I start to understand where I am“.

Er sagte nicht: „...I see where I am“.

Das Verstehen ist also der Gewinn und der Genuss. Und das Zeichnen, das Skizzieren oder Malen ist das Vehikel, um dorthin zu gelangen und es hat einen gewaltigen Vorteil: es ist langsam!

Denn wenn das Zeichnen eine Unterhaltung ist, die wir mit den Räumen und Bauten und Lücken führen, dann müssen wir uns bemühen, intelligente zeichnerische Fragen zu stellen, und wir müssen unserm Gegenüber, der Architektur, genügend Zeit geben um klug zu antworten. Und meiner Erfahrung nach erzählt sie alles, wir müssen aber gut – zeichnerisch – zuhören.

Soweit mein Plädoyer für das Zeichnen, ich hoffe, Sie, liebe Zuhörerinnen und Zuhörer, fühlen sich echt schuldig, weil Sie in der letzten Zeit so wenig gezeichnet haben. Mir geht es ähnlich, selber Schuld! Aber dreht sich, wenn es um die Wahrnehmung von Raum und die Entwicklung von Räumlichen Ideen geht, wirklich alles um das Zeichnen? Braucht es manchmal nicht auch andere Methoden um unsere Wahrnehmung und unsere Vorstellung von Raum zu unterstützen?



Abb. 10:  
Objekt und Landschaftsraum in Licht und Schatten

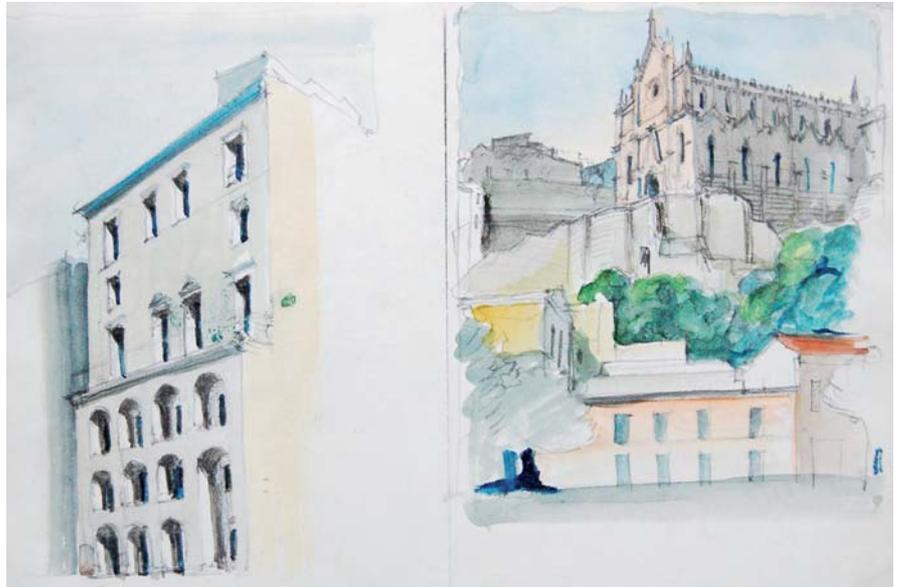


Abb. 11:  
Raumschichtung - Licht und Schatten

Wenn es dem alten Zeichenlehrer auch schwerfällt: Es gibt zum Beispiel beim Entwerfen Momente, in denen es viel richtiger und wichtiger ist, am Modell zu arbeiten. Und ganz ehrlich: ich bin erleichtert. Im Modell spüren wir die Räumlichkeit in den Fingerspitzen, wir probieren und verwerfen, weil wir bei dem Miniatur-Spaziergang im Modell bemerkt haben, dass irgendetwas noch nicht stimmt.

Vor einem Jahr, als meine Frau, Myriam Hoffmann-Lamiroy, und ich an der German University of Technology in Muscat, Oman, im ersten Jahr Architektur unterrichteten, waren wir an einem solchen Punkt.

In unserem allerersten Mini-Entwurfsprojekt „A Space of my Own“ sollten die Studenten ihre Entwurfsideen quasi spielerisch „ertasten“ und mit zwei unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Materialien (erstens Ton, zweitens Holzstäbchen) sind sie zu zwei Architekturen mit ganz eigenem Charakter gelangt. Ich zeige die Entwürfe von 5 Studentinnen, die von uns bewusst nicht korrigiert wurden.

Zum Schluss also doch kein Dogma. Es gibt Bestände und Situationen, da muss man zeichnen, in anderen muss man Modelle bauen und darüber hinaus gibt es Phasen, in denen der Computer Überraschendes leistet.

Aber keins der drei ersetzt das Andere, und keines dominiert.

Es erfrischt sogar, wenn man innerhalb eines Projektes die Arbeitsmittel wechselt, mit Leichtigkeit von einem zum andern zu springt und im rechten Moment das Richtige nutzt.

Und schließlich ist nicht alles abbildbar. Manchmal muss man eine Pause machen, nachdenken, Worte und Begriffe finden und diskutieren bis die Gedanken wieder klar sind.

In den letzten 20 Jahren haben Holm Kleinmann und ich uns regelmäßig getroffen, weil wir befreundet sind.

Aber wie das so bei Erwachsenen ist: Man spricht dann doch über die Arbeit. Und wenn es über Projekte ( auch studentische ) ging, dann hat Holm erst gar nicht angefangen ohne Bleistift in der Hand und am Schluss des Gesprächs waren da 10 oder 30 Skizzen: lebendige Perspektiven. Grundrissvarianten, Schnitte, Details und Diagramme...auch die kleinste Skizze hat Kraft und lässt spüren, um welchen Gedanken es geht.

Ein Vergnügen für Augen, Ohren und das Herz.

Und ich habe bei mir gedacht: Bei Holm Kleinmann Architektur zu studieren wäre eine sehr gute Idee.

Schade! Bin zu alt. Und so nehme ich weiter regelmäßig Privatstunden bei ihm. Vielen Dank für die Gelegenheit, heute hier sprechen zu dürfen.

(Auswahl der Zeichnungen und Aquarelle aus den Skizzenbüchern von Heiner Hoffmann)



Abb. 12:  
Stadtraum-Landschaftsraum







## Nacht-Raum

Dunkelheit macht Räume klein. Dunkelheit nimmt den Dimensionen ihren Wahrheitsgehalt. Dunkelheit füllt den Ort geheimnisvoll. Vor beleuchtetem Hintergrund tauchen scheinenschnittartige Silhouetten auf, dunkle Gestalten, die man erst in allernächster Nähe erkennt, mit dem Orange der Straßenbeleuchtung als flirrender Heiligenschein um die Köpfe. Regennasse Straßen reflektieren die Lichtkegel der Autos und geben filmische Ausleuchtung und die Personen werden zu Akteuren auf der Bühne des öffentlichen Raums. Die Geräusche des Alltags, die der Stimmen, der Schritte, der Fahrzeuge geben dem nächtlichen Abend dann eine neue und verheißungsvolle Dimension von Lebendigkeit.

(für Hartmut Stechow, Thessaloniki 2008, HK.)

