Architektur als Akteur
Eine Soziologie der Architekturerfahrung

vorgelegt von
Dipl.-Ing.
Theresia Leuenberger
geb. in Huttwil

von der Fakultät VI – Planen Bauen Umwelt
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Philosophie
Dr.phil.

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender:	Prof. Dr. Jörg H. Gleiter
Gutachterin:	Prof. Dr. Martina Löw
Gutachter:	Prof. Dr. Willem Schinkel, Erasmus Universiteit Rotterdam

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 17. Februar 2017

Berlin 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Architekturerfahrung im Kontext 8

2.1. Architekturtheoretische Perspektive 9

2.1.1. Architektur und Atmosphäre 10

2.1.2. Architektur und Raum 16

2.1.3. Architektur und Experten-Laien-Kommunikation 23

2.2. Soziologische Perspektive 27

2.2.1. Soziologie und Ästhetik 28

2.2.2. Soziologie und Architektur 34

2.2.3. Weshalb benötigen wir den soziologischen Blick auf Architekturerfahrungen? 38

3. Architekturerfahrung als soziale Praxis 41

3.1. Architekturerfahrung und Raumkonstitution 42

3.1.1. Die Dualität von Raum 44

3.1.2. Von der Syntheseleistung zum Verknüpfungstyp 52

3.1.3. Architekturerfahrung als Raumkonstitution 60

3.2. Architekturerfahrung und technische Vermittlung 70

3.2.1. Die Unbestimmtheit von Situation, Handlung, Objekt und Figuration 72

3.2.2. Architektur in Bewegung 77

3.3. Zusammenfassung: Theoretische Grundlage einer Soziologie der Architekturerfahrung 88

4. Glossar: Lesung philosophischer und soziologischer Erfahrungskonzepte als Architekturerfahrungen 91

4.1. Atmosphäre, Affekt und allgemeines Verständnis 92

4.2. Bewegungssuggestion, Synästhetischer Charakter und Praktisches Verständnis 101

4.3. Materielle und symbolische Aspekte des Verständnisses 108

4.4. Raumverständnisse 114

5. Empirische Untersuchung zu Architekturerfahrungen 125

5.1. Zur empirischen Untersuchung von Architekturerfahrungen 125

5.2. Zumthors Kunsthaus und Koolhaas' Kunsthal 133

5.2.1. Soziologische Lesart des Architekturverständnisses von Peter Zumthor 134

5.2.2. Soziologische Lesart des Architekturverständnisses von Rem Koolhaas 147

5.3. Jugendliche sprechen über ihre Architekturerfahrungen 162

5.3.1. Die Datenerhebung und das Gruppendiskussionsverfahren 163

5.3.2. Datenanalyse und dokumentarische Methode 168

6. Figurationen und Modus von Architekturerfahrungen 178

6.1. Figuration mit Machtdifferenzial zugunsten der Raumkonstituierenden 179

6.1.1. Atmosphäre, Ekstase und Affekt 180

6.1.2. Gruppenspezifisches und Professionelles Verständnis 188

6.1.3. Herausstellen 194

6.2. Figuration mit geringem Machtdifferenzial 198

6.2.1. Bewegungssuggestion, Synästhetischer Charakter und Praktisches Verständnis 198

6.2.2. Zweck 203

6.2.3. Mythos, Cartesianisches und Relativistisches Raumverständnis 206

6.3. Figuration mit Machtdifferenzial zugunsten der Materialität 211

6.3.1. Materieller und Symbolischer Aspekt 211

6.3.2. Atomistisches Raumverständnis 214

6.3.3. Deskription 216

7. Eine Soziologie der Architekturerfahrung 221

7.1. Das Kunsthaus als Akteur 223

7.1.1. Das *Kunsthaus* – schnell gemacht 223

7.1.2. Das *Kunsthaus* – ein saures Bonbon 228

7.1.3. Das *Kunsthaus* – eine Insider-Gesellschaft 234

7.1.4. Die Wirkungsmacht des *Kunsthauses* 243

7.2. Die Kunsthal als Akteur 251

7.2.1. Die *Kunsthal* – ein großer Raum mit verschiedenen Räumen 251

7.2.2. Die *Kunsthal* – man kommt immer wieder woanders raus 259

7.2.3. Die *Kunsthal* – eine Pizza Quattro Formaggio 267

7.2.4. Die Wirkungsmacht der *Kunsthal* 275

7.3. Zusammenfassung: Die doppelte Sozialität der Architekturerfahrung 281

8. Fazit und Ausblick 291

Literaturverzeichnis 299

Anhang 1 Dokumentation *Kunsthaus* in Bregenz 309

Anhang 2 Dokumentation *Kunsthal* in Rotterdam 313

Anhang 3 Auszug aus den Richtlinien der Transkription: TiQ 319

Anhang 4 Schematische Darstellung der Architekturerfahrungspraxis der Gruppen Jugendlicher im *Kunsthaus* und in der *Kunsthal* 320

Abbildungsverzeichnis 331

Tabellenverzeichnis 334

1. Einleitung

Bislang überwiegt in der Architekturdisziplin eine wenig differenzierte Vorstellung von den Nutzer_innen der Gebäude. Planer_innen betrachten die Nutzer_innen zudem häufig als Laien. Entsprechend finden die Architekturerfahrungen aus der Perspektive derjenigen, die die Gebäude bewohnen, in ihnen arbeiten oder diese besuchen, kaum Beachtung. Die Architekturgeschichte und -theorie dokumentiert zwar eine Vielfalt voan Erfahrungen, diese beziehen sich im Allgemeinen jedoch auf die eine universelle Perspektive. Vitruv[1] spricht von *einem* wir, welches die Manifestationen der römischen Götter in der Tempelarchitektur betrachtet. Die floralen Motive der korinthischen Säulenkapitelle sollen in den Tempel der Göttinnen Venus und Flora auf alle delikat wirken. Venturi/Scott-Brown/Izenour[2] referieren in ihrer Analyse von Las Vegas auf *den* Autofahrer*,* aus dessen Perspektive heraus sie die Ordnung aus den Werbetafeln und dem Gefüge der Bauten entlang der Straße begreifen. Die erwähnten Autor_innen berücksichtigen jedoch nicht die Möglichkeit, ein Gebäude oder eine urbane Umgebung auch auf eine andere Weise erfahren zu können, sei es aus einer anderen Perspektive oder dass die Wahrnehmenden einen anderen Eindruck erhalten. Erkenntnisse aus Disziplinen wie der Umweltpsychologie[3], der feministischen Stadtsoziologie[4] oder der Architektursoziologie[5] zu kulturellen und sozialen Unterschieden in Bezug auf den Umgang mit der materiellen Umwelt finden bislang kaum Eingang in die Architekturdisziplin.

Dieses Defizit ist auch in der Architekturtheorie nicht unbekannt. Dem Architekturtheoretiker Paul-Alan Johnson zufolge werden die Erkenntnisse aus anderen disziplinären Forschungen in der Architekturdisziplin deswegen kaum berücksichtigt, weil diese Befunde nicht ohne Weiteres in der Planung umgesetzt werden können. Darüber hinaus bestehe laut Johnson in der Architekturplanung geradezu die Voraussetzung, dass die Wirkung von Bauten und die Bedürfnisse, denen sie genügen, für alle Menschen gleich

---

1 Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio) war ein römischer Architekt und Ingenieur im ersten Jahrhundert vor der Zeitrechnung. Seine Schriften, *Die Zehn Bücher über Architektur*, gelten als erste Theorie der Architektur.

2 Vgl. Venturi/Scott-Brown/Izenour, *Learnig from Las Vegas*.

3 In den 1970er Jahren stellt der Anthropologe Edvard Hall kulturelle Unterschiede in der Distanz fest, die Menschen zu ihren Mitmenschen einnehmen. (Vgl. Hall, Edward T., 1990, *The Hidden Dimension,* New York, S. 113-48.) Bourdieu hat in einer frühen Arbeit zur Soziologie der symbolischen Formen bereits auf die milieuspezifische Wahrnehmung von Kunst und Architektur aufmerksam gemacht. (Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*.)

4 In den 1980er Jahren kritisiert die Stadtsoziologin Kerstin Dörhöfer die »äußerst stereotype Darstellung der Nutzer_nnen« in Ernst Neuferts Bauentwurfslehre. In den Bildbeispielen zur Vermaßung des Innenausbaus von Wohnungen führen beispielsweise ausschließlich Frauen die Hausarbeit aus und es befinden sich nur Männer bei der Arbeit in den Büros oder auf einen Drink in der Bar. Die Darstellungen vermitteln demnach nicht nur Maßangaben, sondern gleichzeitig eine geschlechterspezifische Darstellung von Alltagshandlungen. (Vgl. Dörhöfer, Kerstin. 1987. Der »männliche Blick« in Bau, Entwurf und Lehre. In: *Verbaute Räume Auswirkungen von Architektur und Stadtplanung auf das Leben von Frauen*, *Kleine Bibliothek Frauen*, Hrsg. Kerstin Dörhöfer und Ulla Terlinden. Köln: Pahl-Rugenstein.)

5 Die Soziologin Heike Delitz weist in ihrer Forschung darauf hin, dass Affekte gerade bezogen auf die Bauten der klassischen Moderne gegensätzlich ausfallen, von der Irritation auf der einen bis zur Bewunderung auf der anderen Seite. Die von Delitz gewählten Quellen (siehe unten) besagen, dass Bewohner_innen die Offenheit der Räume irritiert und sie Gemütlichkeit vermissen, während andere die »die knappe, scharfe und saubere Art der Raumgestaltung bewundern« (Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 250.)

sein sollen.[6] Der Architekturtheoretiker Achim Hahn sieht die Diskrepanz zwischen der Vorstellung, die sich einerseits Planer_innen von den Nutzer_innen der Gebäude machen, und andererseits den Vorstellungen derer, die Gebäude wirklich nutzen, darin begründet, dass in der Planung kaum von den *tatsächlichen* Erfahrungen in den Bauten ausgegangen wird. Er kritisiert diesbezüglich auch die wohnsoziologische Forschung, die für das Wohnen Voraussetzungen formuliert, die sie sich an Begriffen wie der *technischen Ausstattung*, den *Zugangsmöglichkeiten* zu *Konsum-*, *Gesundheits-*, *Bildungs-* oder *Kultureinrichtungen* usw. orientieren. In den gewählten Formulierungen steht die *Erfahrung* von Bewohner_innen außer Betracht.[7] Hahn veranschaulicht mit den Worten einer Bewohnerin, wie diese mit Fachbegriffen umschriebenen Wohnbedingungen mit ihrer tatsächlichen Wohnerfahrung kontrastieren:

> »Das ist doch Irrsinn, sowas; die Schlafzimmer nach vorne, wo die großen Parkplätze sind, das musst du dir mal überlegen: Um 4 Uhr morgens fahren die Ersten zur Arbeit und du liegst im Bett und *möchtest* vor Wut auf das Wagendach hopsen (…)«.[8]

In konzeptioneller Hinsicht schreibt Jonathan Hill heraus, dass Nutzer_innen in der Architektur vielfach als *passiv* und *vorhersehbar* eingeschätzt werden. Dagegen schlägt Hill einen Ansatz vor, wie die Nutzer_innen *kreativ* und *unvorhersehbar* die Architektur unterrichten können, und argumentiert, dass ihre Kreativität im Entwurf den Fokus bilden sollte.[9] Dies setzt allerdings einen differenzierteren Blick auf die Nutzer_innen der Gebäude voraus. Denn erstens unterscheiden sich nicht nur die Planer_innen und die Nutzer_innen, wie das obige Beispiel zeigt, in ihren Vorstellungen darüber, wo Schlafräume liegen sollten, zweitens sind auch Nutzer_nnen in sich keine homogene Gruppe, wie die bisherigen Arbeiten in den erwähnten Disziplinen (Umweltpsychologie, Stadtsoziologie, Architektursoziologie) verdeutlichen. Es kann daher angenommen werden, dass sich Nutzer_innen sowohl untereinander *als auch* im Vergleich zu den Architekt_innen bezüglich ihrer Erfahrungen von Architektur unterscheiden.

Die in der Architektur als Voraussetzung festgelegte Erfüllung gleicher Bedürfnisse führt jedoch dazu, dass bislang in der Architekturtheorie die theoretischen Grundlagen fehlen, um soziale Unterschiede zwischen den Nutzer_innen in Bezug auf Architekturerfahrungen zu beschreiben und zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit macht es sich daher zur Aufgabe, diese Grundlagen zu konzipieren und in einer empirischen Untersuchung dem sozialen Aspekt in Bezug auf Architekturerfahrungen nachzugehen.
Mit der Erarbeitung der theoretischen Grundlage greift die Arbeit auch die Problematik der Experten-Laien-Kommunikation auf. Der Architekturpsychologe Riklef Rambow stellt fest, dass Laien im Allgemeinen das architektonische Konzept nicht entschlüsseln können. Es bedarf einer Vermittlung. Eine Voraussetzung für das Gelingen dieser Vermittlung

6 Vgl. Johnson, *The theory of architecture: concepts, themes, & practices*, S. 325-6.
7 Vgl. Hahn, *Erfahrung und Begriff*, S. 305.
8 Hahn, *Erfahrung und Begriff*, S. 307.
9 Vgl. Hill, *Actions of Architecture. Architects and creative users*, S. 2.

ist die Kenntnis darüber, *wie* Laien ihre Erfahrungen strukturieren.[10] Daher liegt *ein* Fokus der empirischen Untersuchung auf dem *Prozess* von Architekturerfahrungen der Nutzer_innen und dem *Vergleich* ihrer Erfahrungen mit denen, die Architekten im Gebäude konzipieren.

Für die Konzeption der theoretischen Grundlagen ist die Beobachtung der genannten Bewohnerin von Belang, dass Erfahrungen von der *Perspektive* derjenigen, die die Umgebung erfahren, und von der *Umgebung*, die sie erfahren, geprägt werden. Denn die Bewohnerin beschreibt zum einen, *wie* das Schlafzimmer und der Parkplatz *einander zugeordnet sind*. Zum anderen schildert sie, was sie empfindet. Sie hält diese Anordnung für *irrsinnig* und es versetzt sie in *Wut*, da sie nicht mehr schlafen kann. Ihre Erfahrung wird demnach von der gebauten Umwelt *und* von ihrem Bedürfnis, ruhig schlafen zu können, respektive von ihrer Vorstellung, dass ein Schlafraum einer ruhigen Umgebung bedarf, geprägt.

Auf Architekturerfahrungen bezogen folgt die vorliegende Arbeit der Annahme, dass sowohl die *Materialität* der Gebäude, das Gefüge von Bauten, Infrastruktur u. dgl., als auch die *Perspektive* derjenigen, die die Architektur erfahren, Architekturerfahrungen prägen. Unter Materialität von Gebäuden werden in dieser Arbeit ihre Stofflichkeit und Körperlichkeit sowie die Tatsache, dass sie aus Materie bestehen, verstanden.[11] Die Perspektive der Wahrnehmenden hängt beispielsweise von ihrem Alter, dem Geschlecht, ihrer Ausbildung usw. ab und prägt entsprechend die Architekturerfahrung. Dieser Annahme folgend werden für die Konzeption von Architekturerfahrungen die Raumsoziologie[12] und das Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie[13] miteinander verbunden. Architekturerfahrungen werden als Prozess im Sinne einer Praxis der Architekturerfahrung verstanden, zusammengesetzt aus zahlreichen einzelnen Erfahrungen. Die Bewohnerin im Beispiel erzählt vom Schlafen, den Geräuschen der Autos und von ihrer Wut. Mit jeder ihrer Erfahrungen konstituiert sie im Grunde einen anderen Raum. Nach dieser Auffassung ist der Raum nicht a priori gegeben, er bezieht sich auch nicht auf ein bestimmtes Gebiet oder einen Behälter. Der Raum entsteht vielmehr im Vorgang der Architekturerfahrung. Martina Löw unterscheidet in der Raumsoziologie zwei analytische Prozesse, mit denen sie die Raumkonstitution bestimmt: das *Spacing* und die *Syntheseleistung*.

Das *Spacing* bedeutet auf Architekturerfahrungen bezogen, die Dinge zu benennen, die aus einer bestimmten Perspektive auffallen, so, wie die Bewohnerin das *Schlafzimmer* und den *Parkplatz* erwähnt. Die Syntheseleistung beschreibt, wie diese Dinge aus einer

10 Vgl. Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*, S. 246.

11 Vgl. Duden Band 5 (2001): Duden – Das Fremdwörterbuch; Band: 5; 7. Auflage, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

12 Löw, *Raumsoziologie*.

13 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*; Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen«; Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«. Johnson fungiert als »Autor-im-Text«, an den der »Autor-aus-Fleisch-und-Blut« Bruno Latour die Autorenschaft delegiert hat, siehe S. 248, Fußnote 2, im genannten Text; Latour, »Über technische Vermittlung«.

bestimmten Perspektive verbunden werden, beispielsweise über den *Affekt*, dass die Bewohnerin in Wut versetzt wird, oder über ein bestimmtes *Verständnis*, das sich im genannten Beispiel darin äußert, dass die Bewohnerin erwartet, der Schlafraum läge an einer ruhigen Stelle in der Wohnung.

Um zu verstehen, wie die Perspektive derjenigen, die Architektur erfahren, und die Materialität der Umgebung zusammenwirken, muss ihre Verknüpfung näher betrachtet werden. Die Akteur-Netzwerk-Theorie setzt mit ihrem Instrumentarium hier an. Sie untersucht, welche Anteile sich die Akteure gegenseitig vermitteln. Akteure können sowohl Menschen als auch Nicht-Menschen, also ebenso Artefakte, sein. Mit anderen Worten kann auch die Architektur zum Akteur werden, wenn sie anderen etwas vermittelt und sie zu einer Handlung oder Erfahrung bewegt. Die Bewohnerin hört die Autofahrer morgens um 4 Uhr wegfahren. Die Geräusche der Autos bewirken gewissermaßen über das sinnlich Wahrgenommene eine Erfahrung. Diese Geräusche treten in eine Wechselwirkung mit der Bewohnerin, die in Ruhe schlafen möchte. Aus dieser gegenseitigen Beeinflussung geht eine *wütende* Bewohnerin hervor.

Architekturerfahrungen müssen wir uns daher als einen kontinuierlichen Prozess vorstellen, in dem von Moment zu Moment und von Ort zu Ort Räume konstituiert werden *und* sich die Leute und die gebaute Umgebung einander stets anteilig etwas vermitteln. Anders ausgedrückt kann von einer Erfahrung gesprochen werden, wenn eine Person beispielsweise eine Anordnung von Gebäuden, einzelnen Bereichen oder Bauteilen usw. auf eine bestimmte Weise verknüpft. In der jeweiligen Erfahrung wird somit die erwähnte Anordnung auf eine spezifische Weise zur Architektur. Architektur ist demnach nicht einfach vorgegeben, sondern entsteht erst im Erfahrungsprozess, wie in dem erwähnten Beispiel, in dem die Architektur (Wohnumgebung) zu etwas wird, das die Bewohnerin irritiert und wütend macht.

> »Damit würde das Objekt – sei es ein Gebäude oder Gebäudekomplex oder eine ganze urbane Matrix – jetzt nicht mehr durch seine äußere Erscheinungsform definiert, sondern durch Praktiken, an denen es beteiligt ist und die in seinem Inneren stattfinden«.[14]

Gleichzeitig rückt man »noch näher an die buntscheckigen Existenzformen heran (…), die Materialien zu bieten haben«.[15]

Anders als in dem Beispiel, in dem es um die Nutzerin eines Wohngebäudes und einer Wohnumgebung geht, liegt der Fokus dieser Arbeit auf öffentlichen Gebäuden. Die empirische Untersuchung wurde im *Kunsthaus* Bregenz und in der *Kunsthal* in Rotterdam durchgeführt. Beide Einrichtungen zeigen temporär Kunstausstellungen, sie unterscheiden sich jedoch ihrem architektonischen Konzept nach grundsätzlich. Das *Kunsthaus* in Bregenz grenzt sich von der Umgebung eher ab. Der Architekt Peter Zumthor will der Kunst eine zurückhaltende, homogene Umgebung verleihen, die es den Besucher_innen

14 Kwinter, »Das Komplexe und das Singuläre«, S. 80.

15 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 194.

erlaubt, das Vermögen der Kunst zur Transzendenz zu erfahren. Mit der Konzeption der *Kunsthal* folgt der Architekt Rem Koolhaas einem gegenteiligen Ansatz. Die Ausstellungsbereiche erlauben stets einen Blick nach draußen zur Umgebung. Die Ausstellungsräume sollen außerdem den Besucher_innen eine Reihe verschiedener Erfahrungen ermöglichen. Mit der Wahl dieser öffentlichen Gebäude wird die Architektur über ihren bestimmungsgemäßen Gebrauch[16] hinaus in den Blick genommen, um – so die Annahme – eine größere Vielfalt von Erfahrungen zu erheben.

Die empirische Untersuchung ist explorativ angelegt, da Architekturerfahrungen, insbesondere bezüglich der sozialen Unterschiede, kaum erforscht sind. In beiden Gebäuden werden mit je drei Gruppen von Jugendlichen Gruppendiskussionen geführt, unmittelbar nachdem sie die Gebäude selbstständig besucht respektive angeschaut haben.[17] Die Gruppen Jugendlicher haben einen unterschiedlichen Ausbildungshintergrund. Eine Gruppe absolviert eine Tischlerausbildung, eine weitere eine Ausbildung im Kulturmanagement und eine besucht das Gymnasium. Da sie sich in ihrer Perspektive unterscheiden, stellt sich die Frage, ob und worin ihre Erfahrungen im jeweiligen Gebäude variieren. Von Interesse ist jedoch auch, ob die Gruppen mit derselben Ausbildungsrichtung in den beiden Gebäuden jeweils ähnliche Architekturerfahrungen aufweisen. Mit diesen Fragen wird den Unterschieden und Ähnlichkeiten zwischen Nutzer_innen hinsichtlich ihrer Erfahrungsprozesse nachgegangen. Mit dem Vergleich der Erfahrungen der Gruppen mit denen, die die Architekten gemäß ihrem architektonischen Konzept vorgesehen haben, stellt sich die Frage, ob diese von den Gruppen den Konzepten entsprechend rezipiert werden. Dadurch wird auch erkennbar, ob und in welchem Ausmaß von den Gruppen als Laien gesprochen werden kann. Nicht zuletzt sollen über die vergleichende Analyse der Architekturerfahrungen der Gruppen verschiedene Arten von Architekturerfahrungen identifiziert und bestimmt werden. Mit diesen Ergebnissen zielt die Arbeit – neben der theoretischen Fundierung einer Soziologie der Architekturerfahrung – dahin, Planungshilfen bereitzustellen, die eine sozial differenzierte Konzeption von Nutzer_innen der Architektur erlaubt.

Die Arbeit besteht somit aus einem theoretischen und einem empirischen Teil. Die Kapitel 2 und 3 behandeln die theoretischen Grundlagen zur Konzeption von Architekturerfahrungen, die Kapitel 4 bis 7 befassen sich mit der empirischen Untersuchung und ihrem Ergebnis. Die Kapitel 1 und 8 bilden mit dem inhaltlichen Überblick und der Diskussion der Ergebnisse den Rahmen dieser Arbeit.

16 Wie die Aussage einer Gruppe von Probanden zeigt, wird die Alltagsarchitektur eher damit verbunden, was man in ihr tut, im Unterschied zu einer »besonderen« Architektur, wie sie diese bezeichnen, die sie eher nach ihrer Wirkung erfahren (siehe Abschnitt 7.2.3).

17 Sie wurden zu Beginn gebeten, während ihres Rundgangs auf die Gebäude und nicht auf die ausgestellte Kunst zu achten (siehe Abschnitt 5.1).

Nach der Einleitung werden in Kapitel 2 Ansätze aus der Architekturdisziplin und der Soziologie vorgestellt, die sich im engeren und im weiteren Sinne mit Architekturerfahrungen befassen. Der erste Abschnitt (siehe Abschnitt 2.1) widmet sich der architekturtheoretischen Perspektive auf bisherige Architekturerfahrungen, die zeigen, wie vielfältig die dokumentierten Erfahrungen in und mit Architektur sind. Diese Darstellung macht jedoch deutlich, dass Begriffe wie *Atmosphäre* und *Raum* einer Klärung bedürfen, wenn sie als mögliche Architekturerfahrungen konzipiert werden sollen. Anschließend wird anhand der gegenwärtigen Diskussion zur Experten-Laien-Kommunikation dargelegt, dass Nutzer_innen weniger als Laien, sondern vielmehr als je verschiedene Expert_innen aufzufassen sind. Der zweite Abschnitt (siehe Abschnitt 2.2) umfasst die soziologische Betrachtung der Architekturerfahrung. Er gibt einen Überblick über Theorien und Diskurse, die in Bezug zur Untersuchung der Architekturerfahrung stehen. Dies betrifft Arbeiten zur Soziologie der Ästhetik und zur jüngeren deutschsprachigen Architektursoziologie, nach der Architektur nicht lediglich die Gesellschaft repräsentiert oder symbolisiert, sondern diese mit konstituiert.

Kapitel 3 behandelt die theoretischen Grundlagen, die Raumsoziologie[18] und die Akteur-Netzwerk-Theorie.[19] Im ersten Abschnitt wird die Raumsoziologie vorgestellt (siehe Abschnitt 3.1.1). Im Unterschied zu Löw bezieht sich hier die Konzeption von Raumkonstitutionen nicht auf Giddens und Bourdieu, sondern auf Theodore Schatzkis Theorie sozialer Praxis. Diese Modifikation wird im zweiten Abschnitt dargestellt (siehe Abschnitt 3.1.2). Anschließend werden mit der modifizierten Konzeption Architekturerfahrungen als Raumkonstitutionen bestimmt (siehe Abschnitt 3.1.3). Der zweite Teil des dritten Kapitels widmet sich der Terminologie und dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie. Damit lässt sich die Architektur nicht als statisch, sondern als in ständiger Bewegung auffassen (siehe Abschnitt 3.2). Abschnitt 3.3 fasst die beiden vorhergehenden Abschnitte zusammen und zeigt, wie Architekturerfahrungen als Raumkonstitutionen bestimmt werden können, in denen über die Verknüpfungen einer Anordnung (von Dingen, Bauteilen etc.) Transformationen transportiert werden. Kapitel 4 enthält ein Glossar der Architekturerfahrungen. Bestehende Konzeptionen von Erfahrungen aus der Philosophie und Soziologie werden mit der vorgestellten theoretischen Grundlage (Raumsoziologie und Akteur-Netzwerk-Theorie) als Architekturerfahrungen gelesen.

Das Forschungsdesign wird in Kapitel 5 vorgestellt. Dort werden die Wahl der Gruppen und Gebäude sowie die theoretischen und praktischen Voraussetzungen, die ein Vorgehen nach dem Gruppendiskussionsverfahren nahelegen, erläutert (siehe Abschnitt 5.1). Im zweiten Abschnitt folgt eine soziologische Lesung der Architekturpraxis anhand der Veröffentlichungen und Interviews der beiden Architekten der Gebäude, Peter Zumthor

18 Löw, *Raumsoziologie.*

19 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*.

und Rem Koolhaas (siehe Abschnitt 5.2). Die Darstellung der Datenauswertung wird im dritten Abschnitt beschrieben. Es zeigt, wie mit der dokumentarischen Methode, einer formalen und reflektierenden Interpretation und der vergleichenden Analyse eine Reihe von Architekturerfahrungen identifiziert und die Prozessverläufe der Architekturerfahrungen beschrieben werden können (siehe Abschnitt l 5.3).

Kapitel 6 und Kapitel 7 widmen sich den Ergebnissen der Untersuchung. Zuerst werden die verschiedenen Modi der Architekturerfahrungen vorgestellt, die aus der vergleichenden Analyse gewonnen werden konnten (siehe Kapitel 6). In Kapitel 7 werden die Erfahrungsprozesse der einzelnen Gruppen wiedergegeben und ihre Erfahrungen mit denen verglichen, die die Architekten sich vorgestellt haben (siehe Abschnitte 7.1 und 7.2). Der dritte Abschnitt fasst die Erkenntnisse der empirischen Untersuchung zusammen und zeigt, wie sich das Soziale in Bezug auf Architekturerfahrungen manifestiert (siehe Abschnitt 7.3). Abschließend werden die Erkenntnisse der Arbeit (die theoretischen Grundlagen und die Ergebnisse aus der Empirie) zusammengefasst und ihre Bedeutung für die Disziplinen Architektur und Soziologie diskutiert sowie Möglichkeiten für ihre Anwendung aufgezeigt (siehe Kapitel 8).

2. Architekturerfahrung im Kontext

Architekturerfahrungen werden in der Architekturgeschichte und -theorie vor allem in Bezug auf Architektur als Baukunst thematisiert. Diese Betrachtungsweise steht in dieser Arbeit zwar nicht im Fokus, bildet jedoch den Hintergrund für einige der in diesem Kapitel vorgestellten Beispiele zu Architekturerfahrungen. Eine mögliche Architekturerfahrung bezieht sich auf die Atmosphäre. Architekturtheoretiker_innen und Architekt_innen definieren Atmosphäre unterschiedlich, ihre Meinungen gehen auch in der Frage auseinander, ob ihr für die Kommunikation oder Vermittlung der Qualitäten von Architektur eine Bedeutung zukommt. Es bedarf daher einer theoretischen Grundlage, um Atmosphäre als eine mögliche Architekturerfahrung aufzufassen (siehe Abschnitt 2.1.1). Im ersten Abschnitt geht es daher zunächst um die Atmosphäre und die Diskussion der verschiedenen Positionen. Die anschließend vorgestellten architekturtheoretischen Arbeiten zur Orientierung und zum Raum in der Stadt oder in Gebäuden belegen eine Vielfalt von Architekturerfahrungen. Die Beispiele zeigen jedoch auch, wie universell sich die Architekturdisziplin stets die Nutzer_innen oder Betrachter_innen vorstellt und dass die visuelle Wahrnehmung jeweils dominiert (siehe Abschnitt 2.1.2). Daraus leitet sich für diese Arbeit die Notwendigkeit ab, Architekturerfahrungen in ihrer Breite zu untersuchen. Wie anhand der Forschung zur Experten-Laien-Kommunikation in Abschnitt 2.1.3 verdeutlicht wird, wollen auch die Nutzer_innen auf vielfältige Weise angesprochen werden. Ein Ziel dieser Arbeit ist es daher, der Fachwelt eine Grundlage dafür bereitzustellen.

Im zweiten Abschnitt des Kapitels werden soziologische Ansätze als Anknüpfungspunkte für eine Untersuchung der Architekturerfahrungen aufgeführt. An Georg Simmels Texten zu Fragen der Ästhetik lässt sich zeigen, wie das Soziale die Wechselwirkung zwischen den wahrnehmenden Menschen und der gebauten Umwelt durchzieht (siehe. Abschnitt 2.2.1). Danach werden die Überlegungen von Andreas Reckwitz zur Problematik der Ästhetik vorgestellt, die anhand von Eigenschaftsbündeln ästhetischer Praktiken und Subjektivierungsweisen zeigen, dass grundbegriffliche Erweiterungen erforderlich sind, um das Ästhetische soziologisch in den Blick zu nehmen (siehe. Abschnitt 2.2.1). Abschnitt 2.2.2 wirft einen Blick auf die aktuelle Architektursoziologie (im deutschsprachigen Raum, u. a. von Delitz). Dort wird Architektur als wirkmächtig aufgefasst. Ferner wird auf Arbeiten verwiesen, die die Raumsoziologie (Löw) oder die Akteur-Netzwerk-Theorie (Latour) auf die Architektur anwenden. Daraus geht hervor, dass es noch kaum Arbeiten auf diesen theoretischen Grundlagen gibt, die das Erleben respektive die Erfahrung von Architektur behandeln (siehe. Abschnitt 2.2.2). Abschnitt 2.3 beschreibt die Notwendigkeit, für die wissenschaftliche Beschreibung und die Untersuchung der sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen einen doppelten Blick anzuwenden: erstens aus der Perspektive derjenigen Menschen, die die Architektur erfahren, und zweitens ausgehend vom einzelnen Modus der Erfahrung. Darauf beruht mein Vorschlag, für

eine derartige Untersuchung die Löw'sche Raumsoziologie mit der Akteur-Netzwerk-Theorie (Latour) zu verbinden (siehe Abschnitt 2.3).

2.1. Architekturtheoretische Perspektive

Bauleute beschäftigt die Frage, wie Architektur erfahren werden kann, bereits seit der Antike. Der römische Architekturtheoretiker Vitruv verdeutlicht die Relevanz der Erfahrung der Menschen von Gebäuden in seinen Entwürfen von Tempelbauten. So begründet er den Stil der Säulen für einen Tempel mit der Art, wie die Besucher_innen den Gott oder die Göttin über die Tempelarchitektur erfahren sollen. Nach Vitruv eignet sich der dorische Stil für die Tempel von Minerva oder Mars, da die geometrische Form der Säulen männlicher Stärke entspreche. Hingegen passe der korinthische Stil mit seinen schlanken Konturen und den floralen Elementen eher für die Tempel feinfühliger Göttinnen wie Venus oder Flora.[20] Die Architektur soll demnach die Besucher_innen gemäß Charakteristiken der Götter und Göttinnen affizieren.

Zeitgenössische Architekten_innen und Architekturtheoretiker_innen thematisieren die Wirkung und Erfahrbarkeit von Gebäuden über den Begriff Atmosphäre. In Abschnitt 2.1.1 wird anhand einzelner architekturtheoretischer Positionen die Problematik dieses Begriffs in Bezug auf seine Anwendbarkeit in der Entwurfspraxis diskutiert.

In der Architekturtheorie wird das Thema Erfahrung ebenfalls behandelt, wenn von Raumvorstellungen die Rede ist, die mitunter ein implizites oder explizites Wissen über die Ordnung und die Orientierung enthalten. In Abschnitt 2.1.2 werden daher Raumbegriffe oder -vorstellungen beschrieben, die in die Architekturtheorie Eingang gefunden haben, und ihr spezifischer Bezug zur Architekturerfahrung herausgearbeitet.

Die Diskussion zur Atmosphäre und zum Raumbegriff dokumentiert, dass die Erfahrung von Architektur eine wesentliche Dimension der Architekturtheorie und -praxis ausmacht, jedoch durchgängig von einer homogenen Betrachtungsperspektive ausgegangen wird. Das heißt, der architekturtheoretische Diskurs weist hinsichtlich einer sozialen Differenzierung in Bezug auf Architekturerfahrungen Defizite auf.

Die Ergebnisse verschiedener Untersuchungen zur Architekturvermittlung sensibilisieren die Architekturdisziplin hingegen für die Thematik der Experten-Laien-Kommunikation und machen auf die Unterschiede in der Erfahrung von Architektur aufmerksam. In Abschnitt 2.1.3 wird daher auf die Diskussionen in dieser noch jungen Forschungsrichtung[21] verwiesen sowie auf die Problematik, in der Entwurfspraxis auch die Laienperspektive in den Blick zu nehmen.

---

20 Vgl. Vitruv, *The Ten Books on Architecture*, S. 15.

21 Im deutschsprachigen Raum prägt Riklef Rambow den Diskurs mit seiner Untersuchung zur Experten-Laien-Kommunikation. Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*.

2.1.1. Architektur und Atmosphäre[22]

Der Architekt Peter Zumthor knüpft mit seiner Arbeitsweise gedanklich an die Vorstellung an, dass Atmosphären Orte charakterisieren und dadurch eine Ordnung schaffen, in der sich Menschen zurechtfinden können. Atmosphären bilden für Zumthor den Ausgangspunkt einer Entwurfsaufgabe. Er beschreibt sie über »Stimmungsbilder«,[23] indem er aus verschiedenen Disziplinen, wie der bildenden Kunst, dem Film, der Literatur und dem Theater, schöpft. An diesen Bildern interessiert ihn das *emotionale Erlebnis*, das mit ihnen einhergeht und das es ihm ermöglicht, die Qualitäten und die Geschichte des Ortes mit der Bauaufgabe und ihrer Funktion zu verbinden.[24] Die Bilder bündeln die Sinneseindrücke und die Entwurfsabsichten, das heißt, die gewünschte »Körperlichkeit der Architektur«[25] mit der Veränderung, die sie an einem Ort bewirkt. Auf diese Weise verleihen die Stimmungsbilder Zumthors Entwurfspraxis eine Richtung. Die einmal gebaute Architektur erzeugt wiederum eine Wirkung, die Menschen als Atmosphäre erleben, die für sie jenen Ort *markiert*. Zumthor nimmt an, dass die von ihm verwendeten Bilder nicht außergewöhnlich sind, sondern vielmehr gemeinsame Erinnerungen hervorrufen, wie er aus Rückmeldungen von Bauherren erfahren konnte.[26]

In einem Vortrag zum Thema Atmosphären erläutert er die für ihn relevanten architektonischen Komponenten, die zu einer bestimmten Stimmung beitragen, von der man dann berührt wird.[27] Es sind dies der Rhythmus und das Gefüge der Elemente, die durch ihre Maßverhältnisse für die Wahrnehmenden körperlich spürbar sind. Die Art und Weise, wie die Materialien aufeinander abgestimmt sind und wie sie im Licht erscheinen, beeinflussen nach Zumthor die Stimmung genauso wie die in der Herstellungspraxis gepflegte Sorgfalt.

Während Zumthor den Atmosphären als Orientierung für seine eigene Entwurfspraxis nachspürt, interessiert sich die Architektin und Autorin Elisabeth Blum in einem grundlegenden Sinne dafür, wie die Wirkung von Orten überhaupt zustande kommt.[28] In ihrer Untersuchung[29] setzt sie wie Zumthor voraus, dass Orte über Atmosphären wirken. Ihr

---

22 Die Diskussionen um den Begriff Atmosphäre sind in unterschiedlichen Disziplinen verortet. In der Philosophie ist Atmosphäre ein zentraler Begriff des neuphänomenologischen Ansatzes von Hermann Schmitz und in der Ästhetik von Gernot Böhme. Beide werden in Abschnitt 3.1.3 bzw. 4.1 besprochen. An dieser Stelle liegt der Fokus auf den Positionen von Architekten_innen und Architekturtheoretiker_innen.

23 Im Interview mit Widder/Confurius spricht Zumthor über den Entwurfsprozess und wie dieser seinen Ausgang bei Stimmungsbildern nimmt. (Vgl. Widder/Confurius, »Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor«, S. 96.)

24 Vgl. ebd., S. 41.

25 Vgl. ebd., S. 90.

26 Zumthor erwähnt, dass Leute ihm erzählten, dass sie irgendetwas an der von ihm geplanten Küche an die eigene Kindheit erinnere, obwohl sie ganz anders aussieht. (Vgl. ebd., S. 93.)

27 Vgl. Zumthor, *Atmosphären*. Im Abschnitt 5.2.1 findet sich eine ausführliche Darstellung seines Architekturverständnisses.

28 Vgl. Blum, *Atmosphäre*. S. 11, 9.

29 Die Untersuchung mit dem Titel *Stadtlabor Luzern: Atmosphärische Raumerfahrung* wurde von Juni 2007 bis Juni 2009 vom Schweizerischen Nationalfond unterstützt (siehe http://p3.snf.ch/Project-116429,

Interesse gilt den unterschiedlichen Schichten des Atmosphärischen. Für die Bestimmung von Atmosphäre wählt sie ausdrücklich ein nicht-wissenschaftliches Vorgehen, sondern beschreibt vielmehr assoziativ die *Wirkungsweisen* von Atmosphäre durch eine Montage aus Filmbildern, Kunstwerken, literarischen oder philosophischen Fragmenten in Kombination mit Beschreibungen architektonischer Situationen.[30] Gleichzeitig betont sie, dass eine vollständige Antwort darüber, was eine Atmosphäre ist, nicht gefunden werden kann. Das Untersuchungsergebnis entspricht daher einer Kartierung möglicher Atmosphären, die in unterschiedlichen disziplinären, geografischen, reellen und virtuellen Bereichen entstehen können. So findet sich in ihrer Publikation beispielsweise ein Hinweis auf Gernot Böhmes Begriff der *Ekstasen des Dinges*, die Atmosphären mitbewirken, neben einer Beschreibung eines Hotels des Architekten Jean Nouvel in Luzern, das erst bei Nacht die Aufmerksamkeit auf sich zieht, weil dann die Zimmerdecken mit Standbildern aus Filmen beleuchtet sind, für die Passanten von der Straße aus sichtbar werden und Geschichten erzählen.[31]

Derartige Beschreibungen setzt Blum entlang verschiedener *Thesen zur räumlichen Wahrnehmung* assoziativ in nahezu anekdotischer Weise nebeneinander.[32] Anhand der Thesen beschreibt sie Charakteristiken der Atmosphäre, wie beispielsweise die Relation zwischen den Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen, als ihr Zusammenwirken. Blum betont die Relevanz des Wissens, damit ein Ort an sich zu einem Ort für jemanden wird, wenn in einem dialogischen Prozess assoziativ Brücken zu Erinnerungen hergestellt werden können, wie etwa das Aneinanderreihen der Ekstasen der Philosophie (Böhme) und des Hotels aus der Architektur (Nouvel). Dabei merkt Blum an, dass die Atmosphäre eines Ortes wie in dem Hotel in Luzern nicht für alle gleichermaßen erfahrbar sei, da das unterschiedliche Wissensreservoir der Wahrnehmenden die Wirkung eines Ortes verändert.[33]

Es fällt auf, dass der Architekt Zumthor und die Architektin Blum Atmosphäre mit Themen und Bildern verschiedener Disziplinen verknüpfen. Mit anderen Worten nehmen beide an, dass vom Materiellen der Architektur und dem Immateriellen, den Aussagen in Bildern und Texten aus anderen Domänen, eine ähnliche Wirkung ausgeht. Nach de Bruyn und Reuter dokumentiert dies ein berufsspezifisches Vorgehen, nach dem das Wissen, das in Entwurfsprozesse von Architekten_innen einfließt, häufig aus der Kunstrezeption stammt, wie das Musikhören oder der Besuch von Kunstausstellungen.[34]

AD). Die Ergebnisse dieser Untersuchung hat Blum unter dem Titel *Atmosphäre. Hypothesen zum Prozess der räumlichen Wahrnehmung* veröffentlicht.

30 Vgl. Blum, *Atmosphäre*, S. 25.

31 Vgl. ebd., S. 60-1.

32 Vgl. ebd., S. 15.

33 Vgl. ebd., S. 28.

34 Vgl. de Bruyn/Reuter, *Das Wissen der Architektur,* S. 56.

Im Vergleich zu Zumthor und Blum wählen der Soziologe Jean-Paul Thibaud und der Architekt Gregoire Chelkoff, Forscher des *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (Cresson)*,[35] einen dezidiert wissenschaftlichen Zugang, um mit dem Begriff *ambiance* (»Atmosphäre«) urbane Räume zu analysieren.[36] Ihr Interesse gilt aus einem praxeologischen Wahrnehmungsverständnis heraus dem Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung *gemäß* einer Atmosphäre und der in Bezug dazu ausgeführten Handlung.[37] Sie gehen davon aus, dass Atmosphären überindividuell Handlungen motivieren können.

Thibaud fasst Atmosphäre als etwas auf, das Menschen umgibt, respektive etwas, in das sie eingetaucht sind. Er hebt hervor, dass es ihnen dadurch schwerfällt, Abstand zu halten; vielmehr werden sie »in unmittelbaren Kontakt mit der Situation in ihrer Ganzheit«[38] gebracht. Vor diesem Hintergrund konzipiert er Atmosphäre als etwas, das »die verschiedenen Komponenten einer Situation zusammenbindet und vereinheitlicht«.[39] Dem erwähnten Zusammenbinden, das nach Thibaud in der Tönung einer Atmosphäre als fröhlich, traurig o. Ä. gegeben ist, entspricht eine Gesamtbewegung, die Situationen charakterisiert. Diese zusammenbindende Handlung gleicht einem Erkundungsprozess, in dem über Wahrnehmungen und Bewegungen eine unbestimmte Situation in eine bestimmte umgewandelt wird.[40] Mit Bezug auf Ansätze der Kognitionswissenschaft, der ökologischen Psychologie und der Ethnomethodologie plädiert Thibaud für die Auffassung, dass Wahrnehmungen mit einem bestimmten Handeln einhergehen.[41]

---

35 Das Forschungszentrum ist der *Graduate School of Architecture* in Grenoble (ENSAG) angegliedert. Im deutschen Sprachraum greift der Humangeograf Rainer Kazig Thibauds Ansatz auf. (Vgl. Kazig, »Atmosphären – Konzept für einen nicht repräsentationellen Zugang zum Raum«, S. 169.)

36 Aus ihrer Initiative entstand das *International Ambiances Network* mit dem Ziel, die Forschung im Forschungsgebiet von architektonischer und urbaner Atmosphäre zu strukturieren und den sinnlichen Aspekt in Bezug auf die Fragen des Entwurfes von Lebensraum voranzutreiben. (Siehe: http://www.ambiances.net/ index.php/en/presentation.)

37 Thibaud bezieht sich einmal auf Garelli und dessen Ausdruck »gemäß einer Sache wahrnehmen«. Seiner Auffassung nach verweist dies auf eine Vermittlungsinstanz, die sich zwischen die Wahrnehmenden und das Wahrgenommene schiebt, in der sich dann die einzelnen Komponenten im Zusammenwirken selbst ausdifferenzieren. (Vgl. Thibaud, »Die sinnliche Umwelt von Städten«, S.294-5.) Hinsichtlich des praxeologischen Verständnisses referiert Thibaud an Kurt Goldsteins Feldtheorie, wonach jeder Sinneseindruck mit einer entsprechenden Muskelspannung korrespondiert. (Vgl. Thibaud, »Die sinnliche Umwelt von Städten - Zum Verständnis urbaner Atmosphäre«, S. 289.)

38 Ebd., S. 282.

39 Ebd., S. 283.

40 Thibaud verweist hinsichtlich der Umwandlung von einer unbestimmten in eine bestimmte Situation auf Dewey, wonach »die Bestandteile der ursprünglichen [unbestimmten, Erg. d. Verf.] Situation in ein einheitliches Ganzes überführt« werden. (Vgl. ebd., S. 286.)

41 Thibaud referiert auf A. Berthoz, *Le sens du mouvement*, Paris 1997, und für sein Verständnis von Wahrnehmung als »Handlungssimulation«; auf F. Varela/E. Thompson/E. Rosch, *L' inscription corporelle de l'esprit*, Paris, 1993, die die Wahrnehmung als »*enaction*« begreifen; auf James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979, und seine Theorie der »*affordances*«; auf L. Suchman, *Plans and Situated Actions*, Cambridge 1987, und das Verständnis eines »situierten Handelns« ebenso wie auf die Auffassung, »dass all unsere Wahrnehmungsweisen ein besonderes praktisches Potenzial besitzen«. Mit Letzterem bezieht er sich auf J. Coulter/E.D. Persons, »The Praxeology of Perception: Visual Orientations and Practical Action«, in: *Inquiry, An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, Vol. 33/3, S. 251-272. Die bibliografischen Daten sind dem Text von Thibaud entnommen.

In diesem Sinne treten Atmosphären mit »bestimmten körperlichen Spannungszuständen«[42] auf und sprechen die »Handlungsfähigkeit«[43] an. Die Problematik besteht für Thibaud darin, Atmosphäre und den dazugehörigen Bewegungsstil so zu konzipieren, dass er überindividuelle Gültigkeit besitzt. Mit anderen Worten setzt er voraus, dass an einem Ort alle Menschen, die sich dort befinden, dieselbe Atmosphäre empfinden; er geht davon aus, dass »ihr Verhalten *irgendwie* [Hervorhebung d. Verf.] synchronisiert und wechselseitig aufeinander abgestimmt werden muss«[44]. Individuelle Unterschiede fügen sich nach Thibaud in die Gesamtbewegung ein. Die Frage nach dem *Wie* des Erlebens von Umwelt macht Chelkoff an spezifischen - optischen, visuellen, akustischen[45] Energie-Mustern fest. In diesem Sinne verstehen Chelkoff und Thibaud Atmosphäre als ein Medium,[46] durch das eine Situation mit einem bestimmten Bewegungsstil korrespondiert.

Thibaud folgert daraus, dass nicht Atmosphären Gegenstand der Wahrnehmung sind, sondern vielmehr ihre Rahmenbedingungen, gemäß denen die Umgebung wahrgenommen wird. Er veranschaulicht diese Auffassung anhand von Licht-Atmosphären. Das Licht trifft auf alle Gegenstände, doch die jeweiligen Spiegelungen und Reflexionen beeinflussen ihre Erscheinung. So verdeutlicht Thibaud auch, dass das Entfernen oder Hinzufügen von Gegenständen die Atmosphäre beeinflusst und nicht alles wahrgenommen wird, was sinnlich wahrnehmbar ist.

Während Thibaud und Chelkoff in ihrem Ansatz davon ausgehen, dass Atmosphäre als Medium überindividuell verstanden wird, diskutieren ArchitekturtheoretikerInnen kritisch, ob Atmosphäre als Kommunikationsmedium tauglich sei. Robert Somol und Sarah Whiting betonen mit Bezug auf Rem Koolhaas die Möglichkeit der Formung neuer Kollektive durch eine Architektur, die über eine *atmospheric interaction* zu verführen vermag.[47] Sie

---

42 Vgl. Thibaud, »Die sinnliche Umwelt von Städten - Zum Verständnis urbaner Atmosphäre«, S. 289.

43 Vgl. ebd., S. 289.

44 Ebd., S. 291.

45 Chelkoff, For an ecological approach to architecture: perception and design. First International Workshop: Architectural and urban Ambient Environment, Nantes, 6-7-8, Février 2002, S. 6.

46 Thibaud meint damit, dass wir nicht *Atmosphäre* wahrnehmen, sondern *gemäß* ihr wahrnehmen. Sie bildet das Medium, in dessen Beziehungsgeflecht die Gegenstände erscheinen. Dies wird in einem wörtlichen Sinne verstanden, sodass »jeder wahrgenommene Gegenstand (…) unter bestimmten Lichtbedingungen [erscheint]«. Thibaud referiert auch auf James Gibsons Theorie der Angebote, »Theory of affordances«, wonach spezifische räumliche Konfigurationen zu einem Handeln anleiten. (Vgl. Thibaud, »Die sinnliche Umwelt von Städten - Zum Verständnis urbaner Atmosphäre«, S. 293.)

47 Somol/Whiting skizzieren in diesem Artikel eine Position, die sich von der kritischen Haltung (*Critical architecture)* abgrenzt. Darin wurde Architektur als autonom verstanden und man trennte zwischen der Kunst [Architektur] und dem Leben [Alltag]. Diese Haltung aktualisierte sich in der Indexikalischen Architektur von Peter Eisenman. Er versteht »indexikal« im materiellen und nicht in einem kulturellen Sinn. Architektur verweist danach auf ein Ereignis. Dagegen sehen Somol/Whiting in Koolhaas' Architektur ein Verständnis, wonach vom Gebauten ein Zwang und eine Wirkung ausgehen. Seine Architektur ist diagrammatisch im Sinne von Deleuzes Argumentation, das Foucault Benthams Panoptikum nicht nur als Maschine zur Überwachung auffasst, sondern allgemeiner als Diagramm, das einer bestimmten Menge eine spezifische Verhaltensform auferlegt. Nach Somol/Whiting stellt das *Diagramm* für das *Virtuelle* gleichermaßen ein Instrument dar wie der *Index* für die *Spuren des Realen*. (Vgl. Somol/Whiting, »Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism«. Für den weiteren Kontext des Diskurses, in dem dieser Artikel steht, siehe Fischer, »Critical, Post-Critical, Projective?«.

verweisen dabei auf das Material, die Form und die Proportion von Architektur, gehen jedoch davon aus, dass diese Architektur nicht notwendigerweise eindeutig sei, im Gegenteil ließe sie unterschiedliche Bezüge zu.[48]

Nikolaus Kuhnert und Anh-Linh Ngo betrachten den Ansatz von Somol/Whiting, Atmosphäre als Kommunikationsmittel zu bestimmen, als problematisch, zum einen wegen seiner diffusen Mehrdeutigkeit und zum anderen, weil das Verstehen einer Atmosphäre kulturellen Konventionen unterliege. Das heißt, man muss den Code von Atmosphären kennen, um sie entschlüsseln zu können.[49] Anders schätzt Susanne Hofmann die Atmosphäre in diesem Zusammenhang ein. Für sie bildet die Atmosphäre das Kommunikationsmittel in einer partizipativen Entwurfsstrategie, wie sie es mit Studierenden in dem Studienprojekt »Baupiloten« praktiziert.[50] In Workshops erstellen Nutzer_innen selbst atmosphärische Bilder, die ihre Vorstellungen und Wünsche für die neu zu gestaltenden Bereiche zeigen. Nach Hofmann ermöglicht dieses Vorgehen den Planenden, sich über die Disziplin und auch Altersunterschiede hinweg zu verständigen. Die meist jugendlichen Nutzer_innen der Studienprojekte beschreiben ihre Vorstellungen nach der Dimension und Form (als klein, gerundet), der Oberflächenqualität (als glatt, farbig, golden) und vor allem nach synästhetischen Charakteren[51] (wie eisig, frostig, pelzig, weich, sprudelnd usw.). Daraus entwickeln die Planer_innen ein Konzept.

Mark Wigley sieht dagegen die Kommunikation über Atmosphäre in Bezug auf die Architekturausbildung und die Berufsausübung als problematisch an. Seiner Ansicht nach drehen sich das Studium und die Arbeit der Architektur um nichts Anderes als um Atmosphäre, wie die Arbeitsatmosphäre im Studium, im Entwurfsraum, bei Kritiken bis hin zu den dargestellten Atmosphären in den Entwurfszeichnungen. Mit jedem Zeichen- und Darstellungsstil kontrollieren Architekten_innen die Wirkung der Architektur. Diese stehe nach Wigley im Spannungsfeld und sogar im Widerspruch zu der Möglichkeit, Atmosphäre lehren zu wollen, diese also zu benennen. Seiner Ansicht nach entzieht sich Atmosphäre dem Diskurs über sie, denn eine bestimmte Atmosphäre erzeugen zu wollen, sei nicht mehr atmosphärisch: »Die magische Figur der Architektur überlebt nur im scheinbaren Spiel zwischen Atmosphäre und Bauwerk.«[52] Letztlich sei es eine Illusion, als ArchitektIn zu meinen, man könne die Atmosphäre kontrollieren.[53] Wigley unterscheidet zwischen ei-

48 Somol/Whiting nennen diese Strategie »Doppler-Effekt« in Anlehnung an das physikalische Phänomen, dass man eine sich in Bewegung befindende Ambulanz-Sirene je nach eigener Position zur Geräuschquelle unterschiedlich laut hört. (Vgl. Somol/Whithing,» Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism«)

49 Kuhnert/Ngo,» Die Produktion von Präsenz«, S. 24.

50 Vgl. Hofmann, »Atmosphäre als partizipative Entwurfsstrategie«, 66-7.

51 Synästhetische Charaktere zeichnen sich dadurch aus, dass entweder Eindrücke aus einem anderen Sinnesgebiet oder andere Phänomene oder Gegenstände in Bezug auf das Imaginierte nachgezeichnet werden (siehe Abschnitte 4.2 und 6.2.1).

52 Wigley, »Die Architektur der Atmosphäre«, S. 27.

53 Architekturpräsentationen zeigen die Gebäude beispielsweise bei gutem Wetter: »Gute Architektur wird mit gutem Wetter assoziiert«. Frank Lloyd Wrights Fallingwater-Haus auf der Zeichnung von 1935 wird

ner Atmosphäre, der das Gebaute seine Magie zu verdanken hat und die nicht zu kontrollieren sei, und einer Atmosphäre, die gelehrt werden soll. Da er nicht klar zwischen einer Atmosphäre in der Empfindung (als Gefühl) und einer Atmosphäre, die begrifflich gefasst wird (Beschreibung), trennt, muss Wigley meines Erachtens den Schluss ziehen, dass sich die Atmosphäre im Diskurs über sie auflöst und daher kein Gegenstand des architekturtheoretischen Diskurses bilden kann.

Der kaleidoskopische Blick darauf, wie in der Disziplin Architektur Atmosphäre thematisiert wird, zeigt, wo die vorliegende Untersuchung im Hinblick auf den architekturtheoretischen Diskurs ihren Ausgang nimmt. Der gemeinsame Nenner der genannten Haltungen gegenüber der *Atmosphäre* liegt darin, dass alle davon ausgehen, dass Atmosphäre Orte oder Dinge auszeichnet. Einigkeit besteht auch darin, dass jeweils mehrere Beschreibungen, wie Stimmungsbilder, Sinneseindrücke oder Zitate von Philosophen, eine Atmosphäre charakterisieren. Die Frage, ob der Begriff geeignet ist, um in der Architekturtheorie und -praxis produktiv fungieren zu können, teilt jedoch die Positionen in zwei Gruppen Zumthor, Blum, Thibaud, Somol/Whiting und Hofmann fassen die Atmosphäre begrifflich auf. Der von Zumthor und Blum gewählte Ansatz, Atmosphären über Bilder und Textpassagen aus anderen Disziplinen zu beschreiben, und die von Thibaud konzipierte Atmosphäre als Medium, gemäß dem Handlungen in bestimmten Situationen verlaufen, werfen meines Erachtens für die empirische Untersuchung zu Architekturerfahrungen aus der Laienperspektive drei Fragen auf: Verknüpfen fachfremde Rezipienten_innen Gebäude in ähnlich bildhafter Weise mit Referenzen aus anderen Disziplinen? Im Falle des *Kunsthauses* als einem der untersuchten Gebäude interessiert besonders, ob die von den Proband_innen erwähnten Bilder denjenigen entsprechen, die der Architekt Zumthor dem Entwurf zugrunde gelegt hat. Oder erweist sich generell die von den erwähnten Autoren_innen vorgenommene begriffliche Bestimmung von Atmosphäre als zu verkürzt?

Kuhnert/Ngo und Wigley zweifeln daran, Atmosphäre als Kommunikationsmittel verwenden zu können. Kuhnert/Ngo merken zu Recht an, dass das kulturelle Verständnis der Wahrnehmenden dabei berücksichtigt werden müsse. Hieraus lässt sich für die vorliegende Arbeit, für die theoretische Fundierung und empirische Untersuchung eine Anforderung formulieren: Die Konzeption von Atmosphäre muss so entwickelt werden, dass sie die Berücksichtigung unterschiedlicher sozialer und kultureller Perspektiven ermöglicht. Wigleys Bedenken betreffen die bereits erwähnte Unterscheidung zwischen Atmosphäre als einer gefühlten Tönung und der begrifflichen Beschreibung, wobei seiner Ansicht nach die atmosphärische Empfindung durch die Charakterisierung aufgehoben

entlang seiner Umrisse mit blauen, parallel verlaufenden Linien versehen. »Die Luft wird zu einem Element der Architektur.« Auch die Architekten der Moderne, wie Le Corbusier, schufen mit dem *L'Esprit nouveau* eine neue Atmosphäre, auch wenn sie sich im Grunde entschieden gegen das »Atmosphärische« aussprechen wollten. (Vgl. Wigley, »Die Architektur der Atmosphäre« S. 18-20, 25.)

wird. Für die Konzeption der Atmosphäre als eine mögliche Erfahrungsweise von Architektur bedeutet dies, beide Modi der Atmosphäre (als Gefühl und als Begriff) produktiv in die theoretischen Grundlagen aufzunehmen.[54]

2.1.2. Architektur und Raum

> »Was steckt in dieser Aula der Universität, in der wir versammelt sind, ebenso wie in der Klause des Gelehrten, der einsiedlerisch seinen Gedanken lebt? Was hat der Sitz des Reichsgerichtes drüben mit dem Konzerthaus oder der Bibliothek daneben, mit dem Pantheon in Rom und dem Dom zu Köln, mit der Schneehütte des Eskimo und dem Zelt des Nomaden gemein? – Wo liegt die Einheit der schöpferischen Tätigkeit, der sie alle entsprungen sind und noch entspringen?«[55]

Aus einer architekturtheoretischen Perspektive spielt die Erfahrung von Architektur in zweierlei Hinsicht eine Rolle. Zum einen bildet sie im 19. Jahrhundert die Grundlage für die Fundierung eines Raumbegriffs, zum anderen trägt sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher implizit zur Formulierung alternativer Architekturkonzepte als Reaktion auf die der Moderne bei.

Nach dem architekturtheoretischen Verständnis hängt die Einführung eines Raumbegriffs in den fachlichen Diskurs mit der Wahrnehmung und Erfahrung von Architektur zusammen. Sokratis Georgiadis[56] lokalisiert den Ursprung *einer Geschichte des architektonischen Raumes* um die Wende zum 19. Jahrhundert, als der Philosoph Schelling beginnt, die *Kunst des Bauens* als *Raumkunst* zu bezeichnen. Schelling nennt die Architektur eine erstarrte Musik,[57] und ein schönes Gebäude sei eine mit dem Auge empfundene Musik, ein »in der Raumfolge aufgefasstes (simultanes) Concert von Harmonien und harmonischen Verbindungen«.[58] Mit der Harmonie als herrschendem Teil der Architektur sei sie wie »Musik im Raum«.[59] Der Raum oder die Raumfolgen werden demnach gemäß den Proportionen oder Verhältnissen der Bauteile von Gebäuden als harmonisch erfahren. Um zu verdeutlichen, wie man sich diese Erfahrung vorstellen muss, bedient sich Schelling einer anderen Kunstgattung, der Musik.

---

54 In dieser Arbeit geschieht dies anhand der Differenzierung, die Hermann Schmitz in der Neuen Phänomenologie vornimmt, in der er zwischen einer Atmosphäre als Gefühl und einer Atmosphäre als Begriff unterscheidet. In Bezug auf Raumsoziologie wird Atmosphäre, wie Löw vorschlägt, als eine Dimension der Raumkonstitution aufgefasst (siehe Abschnitt 3.1.3).

55 Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 4.

56 Georgiadis, »Der architektonische Raum und die Öffnung der Fläche«.

57 Vgl. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. 1859. *Philosophie der Kunst* in: Sämtliche Werke. Abt.1, Bd. 5), Stuttgart, S. 594, siehe http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/schelling_kunst_1859?p=10, AD: 4. Mai 2015, S. 594.

58 Schelling, *Philosophie der Kunst (1803–04)*, S. 596. (Vollbeleg siehe Fußnote: 38)

59 Wie Georgiadis sprechen auch andere Autor_innen von der Architektur als Musik im Raum. Tatsächlich bezieht Schelling dies auf die Harmonie, die einen Teil der Architektur und die Musik im Raum ausmacht. Wenn Schelling die Harmonie als ideal charakterisiert, meint er damit, wie er weiter oben darlegt, dass sie zunächst als Akt verstanden und in der Materie, respektive im Körper (in der gebauten Architektur) real wird, da im Körper das Wesen und die Form zusammenkommen und sie körperlich ausgedrückt wird. (Vgl. Schelling, *Philosophie der Kunst (1803–04)*, S. 573 und S. 596.) (Vollbeleg siehe Fußnote: 38)

Die Qualität von Architektur wurde demnach nicht mehr an Kategorien wie *Maß*, *Zahl* oder *Proportion*, also nicht wie bislang an ihrer Substanz, festgemacht,[60] sondern an ihrer *Wirkung*, die von der Ordnung der Elemente ausgeht.

In der Architektur hielt nach Georgiadis der Raumbegriff mit Boullées Entwurf für den Newton-Kenotaph Ende des 18. Jahrhunderts Einzug. Allerdings war dabei weniger die Wirkung maßgebend als Newtons Verständnis eines absoluten unendlichen Raumes,[61] dessen Entsprechung Boullée in der Geometrie einer Kugel findet und nachbildet. Der Architekturtheoretiker Jörg Gleiter erklärt den Fokus der Moderne auf Räume mit dem Bedeutungsverlust der Architektur in der klassischen Repräsentationsfunktion. Diese verliere die Architektur an neue moderne Massenmedien, etwa die Fotografie, den Film oder auch an das elektrische Licht.[62]

Sowohl nach Schellings Raumauffassung als auch aus Boullées Perspektive wird die Wirkung der Architektur wesentlich von ihrer Geometrie erzeugt. Im ersten Fall bildet die Gliederung von Bauteilen oder ihren Abständen zueinander eine harmonische Wirkung und im zweiten Fall die Kugelform, die die Unendlichkeit des Raumes versinnbildlicht. Im Unterschied dazu steht dem Kunsthistoriker August Schmarsow zufolge das Subjekt am Bezugs- und Ausgangspunkt für das Raumgefühl und die Raumgestalt. Schmarsow thematisiert den Raum der Architektur ausgehend von der Frage, was Architektur sei,[63] und macht in seiner Erklärung das Subjekt zum Ausgangspunkt.[64] Zugleich schickt er voraus, dass er im Vergleich zu dem Architekten Gottfried Semper, der die Hüttenarchitektur der Karaiben als elementar und nicht als Kunst bezeichnet, nicht zwischen einer höheren und niedrigen Architektur unterscheidet. Vielmehr könnten den Monumentalpalast eines Sultans und das aufgeschlagene Zelt eines Stammesvaters ein »innerstes Wesen«[65] verbinden. Schmarsow konzipiert dieses innerste Wesen als »Raumgefühl«,[66] das auf der sinnlich-leiblichen Erfahrung beruhe, wo die »Raumphantasie«[67] ihren Ausgang nimmt, indem wir uns den Raum vorstellen, der uns umgibt, und letztlich zur »Raumgestaltung«[68], der Architektur als »Raumgestalterin«[69], gelangen.

---

60 Vgl. Georgiadis, »Der architektonische Raum und die Öffnung der Fläche«, S.1.

61 Vgl. ebd., S.1-2.

62 Vgl. Gleiter, *Architekturtheorie heute*, S. 46.

63 Schmarsow stellt diese Frage an den Beginn seiner Antrittsvorlesung an der Universität in Leipzig am 8. November 1893, nachdem er die Auffassungen von Kunsthistorikern als unangemessen befand. Ihrer Ansicht nach gehöre die Architektur nicht zu den bildenden Künsten. Dieselbe Einschätzung gilt den »denkenden Baumeistern«, die Architektur als eine »Bekleidungskunst (…), eine Zusammensetzung rein technischer und dekorativer Art« beschreiben. (Vgl. Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 2.)

64 Vgl. ebd., S. 1.

65 Vgl. ebd., S. 4.

66 Vgl. ebd., S. 6-7.

67 Vgl. ebd., S. 6-7

68 Vgl. ebd., S. 6-7.

69 Vgl. ebd., S. 7-8.

Schmarsow argumentiert mit der physischen Konstitution der Menschen, seiner *fühlbaren Aufrichtung*, die er quasi als Rückgrat der Anschauung versteht. In dessen Verlängerung liege das architektonische Schaffen und so sei das cartesianische Achsensystem zu verstehen. Mit dieser Vorstellung nähert sich Schmarsow Kants Raumverständnis, das er in seinen späteren Schriften lebensweltlich fundiert.[70] Dabei fasst Kant die Lage von Gegenständen a priori durch ein *Gefühl* des Unterschieds in Bezug auf das Subjekt selbst, dessen Körper eine inhärente Verschiedenheit von beispielsweise der linken und der rechten Hand aufweist.[71] Er bezieht sich also auf die apriorische Ordnung der körperlichen Struktur.

Wenn es sich beim Raumgefühl um eine Begrenzung handelt, kann diese beispielsweise als einfache Grenzziehung durch Fußspuren im Sand, eine Reihe Feldsteine oder eine Hecke eine Raumgestaltung finden, deren Dauerhaftigkeit dabei sukzessive erhöht wird.[72]

Nach Schmarsow nimmt die Ausdehnung dieser Grenzziehungen ebenso ihren Ausgang beim Subjekt und den Handlungen, die es darin ausübt: »Wo ein Zelt nur als Schutz für den Schlafenden errichtet wird, darf es niedriger sein.«[73] Die Ausmaße von Raumgestaltungen erzeugen dementsprechend ein Gefühl von Weite oder Enge. Dieses kann sich von der positiven Wirkung des Schutzes zu einer negativen wenden, wenn »das Maß der Ausdehnung eingeschränkt [wird], so erscheint der Aufenthalt in solchem Gemach gar bald dem Wachenden als Strafe.«[74]

Schmarsow versucht mit diesem Ansatz, der Architektur wieder eine Bestimmung als Raumgestalterin zu geben, indem er sie ausdrücklich als wesentlichen Kern des Raumes benennt. Übertragen auf eine historische Perspektive hält er fest, dass »die Geschichte der Baukunst eine Geschichte des Raumgefühls«[75] sei und damit bewusst oder unbewusst ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen ist.

Die Auffassung, dass sich in jeder Epoche die vorherrschenden Vorstellungen in die Architektur einschreiben, findet sich auch bei dem Architekturhistoriker Sigfried Giedion. Er geht davon aus, dass jede Zeit ihren Bereich des Gefühls und des Denkens kennt, daher spezifische Vorstellungen entwickelt und nach Möglichkeiten sucht, ihnen einen Ausdruck zu verleihen[76] So fand die in der Renaissance herrschende Raumkonzeption (Raumverständnis) ihren Ausdruck in der Perspektive. Giedions Interesse an früheren Epochen gründet in der Motivation, die Wurzeln seiner Zeit (der Architektur der Moderne) zu verstehen.[77] Für ihre Raumvorstellungen diagnostiziert er eine Ablösung der seit Beginn der

70 Vgl. Dünne/Günzel, *Raumtheorie*, S. 28.
71 Vgl. Kant, »Was heißt sich im Denken zu orientieren?«, S. 80.
72 Vgl. Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 7.
73 Vgl. ebd., S. 10.
74 Vgl. Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 10.
75 Vgl. ebd., S. 16.
76 Vgl. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, S. 42.
77 Vgl. ebd., S. 36.

römischen Architektur gängigen Vorstellung vom geschlossenen Hohlraum hin zu einer Raumkonzeption, die im Kubismus ihren Ausdruck in der Auflösung der Perspektive findet.[78] Nach Giedion besteht

»die Essenz des Raumes, wie er in seiner Vielfalt erfasst wird, (…) in den unendlichen Möglichkeiten seiner inneren Beziehungen. (…) Sein Aussehen wechselt mit dem Punkt, von dem aus er gesehen wird.«[79]

Die Voraussetzung für das Erfassen dieses Raumes liegt in der Bewegung der Wahrnehmenden. Diesbezüglich referiert Giedion auch auf die zeitgenössische moderne Physik, die Raum als relativ zu einem in Bewegung befindlichen Punkt denkt.

Im Vorwort zur ersten deutschsprachigen Ausgabe von *Raum, Zeit, Architektur* konstatiert Giedion in der Architektur der 50er und 60er Jahre erneut eine andere Raumvorstellung, die er als Volumen im Raum beschreibt und in Bezug zur Architektur der Hochkulturen Ägyptens – Pyramiden – und zu Griechenland – die Tempelanlage auf der Akropolis – setzt. Er sieht darin eine erneute Wertschätzung der räumlichen Wirkung der Konstellation von Volumina und von umschließenden Hüllen.[80]

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzt sich die Architekturtheorie und -praxis kritisch mit dem Architekturverständnis der Moderne respektive dem Neuen Bauen und den in dessen Folge entstandenen Bauten auseinander. Dabei rücken das alltägliche Leben und die damit einhergehende Erfahrung von Architektur oder Stadt in den Fokus.

Nach der Auffassung des niederländischen Strukturalisten[81] Herman Hertzberger aktualisieren sich die unterschiedlichen Erfahrungen von Architektur in verschiedenen Aneignungsformen durch ihre Nutzer_innen aktualisieren. Entgegen dem Credo der Moderne des *form follows function* zeigt sich laut Lüchinger im strukturalistischen Verständnis eine Art anthropologische Perspektive auf die gebaute Umgebung, indem man davon ausging, dass es unveränderliche menschliche Bedürfnisse gibt, denen die Architektur dienen soll, in dem Sinne, dass sie eine Struktur anbietet, die individuell unterschiedlich interpretiert werden kann. Hertzberger spricht von einem »polyvalenten« Raum.[82] Christophe Alexander zielt mit *Pattern Language* ebenfalls dahin, eine kulturübergreifende Sprache für das Bauen zu finden, indem er sich an häufig vorkommenden Fragestellungen wie beispiels-

78 Vgl. ebd., S. 280.

79 Vgl. ebd., S. 280.

80 Vgl. ebd., S. 29.

81 Vgl. Lüchinger, *Herman Hertzberger,* S. 6.

82 Der Strukturalismus in der Architektur zeigt eine Verwandtschaft mit dem anthropologischen Strukturalismus von Levi-Strauss. Hertzberger geht von einem archetypischen Verhalten und dem linguistischen Strukturalismus Noam Chomskys aus, der zwischen Sprache und Sprechen unterscheidet. Hertzberger *übersetzt* diese Auffassung in der Architektur als eine polyvalente Form mit einer individuellen Interpretation. (Vgl. Lüchinger, Herman Hertzberger, S. 6, und vgl. Frampton, *Die Architektur der Moderne*, S. 247.)

weise den *activity nodes* (»Knoten der Betriebsamkeit«) orientiert und den Kern der Lösung beschreibt, die darin besteht, dass jeder Knoten die Hauptwege der umliegenden Nachbarschaften bündeln muss.[83]

Implizit äußerte Constant mit dem Projekt *New Babylon* eine vergleichbare Kritik an der Moderne. Gegenüber der Funktionstrennung und Rationalisierung der Moderne stellte er mit der Figur des homo *ludens* die Kreativität des Menschen in den Vordergrund. Daher sind seine Architektur- und Stadtvisionen in erster Linie Spielplätze, deren architektonische Elemente, von klimatechnischer Infrastruktur über bauliche Elemente wie Böden, Decken und Treppen, als beweglich und veränderbar gedacht sind, sodass sie sich zu jeder Zeit den Bedürfnissen des *homo ludens* anpassen lassen.[84]

Hertzbergers und Constants Vorstellungen von der Beziehung zwischen baulicher Umwelt und den Menschen können mit Simmels[85] ästhetischer Differenzierung zwischen Symmetrie und Asymmetrie gelesen werden (siehe Abschnitt 2.2.1). Sie bilden konträre ästhetische Motive im politischen Sozialismus und dem Individualismus seiner Zeit. Die Symmetrie steht nach Simmel am Anfang aller ästhetischen Motive, die Dinge werden über ihre bloße Sinnlosigkeit hinaus gleichmäßig und um einen Mittelpunkt herum geordnet. Mit der Verfeinerung und Vertiefung entstehen Unregelmäßigkeiten und damit eine Asymmetrie.[86] Hertzberger betrachtet dabei das Gebaute als symmetrisch, als eine durchgängige Struktur, wie er sie im Gebäude für die Versicherungsgesellschaft *Centraal Beheer* konzipiert hat, und geht weiter davon aus, dass diese Einheiten auf verschiedene Weise genutzt und dementsprechend unterschiedlich eingerichtet werden. In Constants Ansatz überwiegt die Asymmetrie insofern, dass sich bereits die baulichen Elemente individuellen Bedürfnissen anpassen sollen und sich die Struktur auf ein durchgängiges Gerüst beschränkt.

In zwei Schlüsselwerken der Architekturtheorie aus den 1960/70er Jahren von Kevin Lynch[87] und Venturi/Scott-Brown/Izenour[88] ist die Wahrnehmung der gebauten Umwelt die Grundlage für die darin vorgetragenen Ansätze, eine räumliche Ordnung zu beschreiben. Kevin Lynch gelangt auf der Basis einer empirischen Untersuchung zu fünf Elementen der Orientierung: 1. Wege, 2. Grenzlinien, 3. Bereiche, 4. Knotenpunkt/Kreuzung, 5. Landmark.[89] Seiner Auffassung nach setzt sich das geistige Bild, das sich die Einwohner_innen von ihrer Stadt machen, aus der unmittelbaren Erfahrung und der Erinnerung aus vergangener Erfahrung zusammen. Es wird dazu genutzt, Wahrgenommenes zu deuten und der Handlung eine Richtung zu geben. Das Bedürfnis, die Umwelt zu erkennen

83 Vgl. Pallasmaa, »The two Languages of Architecture«, S. 28; Alexander, *A Pattern Language*, S. 164-5.
84 Vgl. Lootsma, *Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er Jahre*.
85 Simmel, »Soziologische Aesthetik«.
86 Simmel, »Soziologische Aesthetik«, S. 207.
87 Lynch, *Das Bild der Stadt.*
88 Venturi/Scott-Brown/Izenour, *Learning from Las Vegas*.
89 Lynch, *Das Bild der Stadt,* S. 60-102.

und zu etikettieren, betrachtet Lynch als wesentlich.[90] Die Elemente gründen nicht nur auf ihrer gestalterischen Erscheinung, wie beispielsweise auf den aus dem gebauten Kontext herausragenden *Landmarks*. Wie aus seinen Befragungen hervorgeht, werden Bereiche auch aufgrund gesellschaftlicher Aspekte identifiziert. Die Befragten ordnen den Wohngebieten bestimmte Einkommensschichten oder Menschen einer bestimmten ethnischen Herkunft zu. Gleichzeitig geben sie an, dass sie Gebiete der *niederen Klassen* im Unterschied zu Stadtteilen mit *gehobenen Klassen* meiden.[91] Dies wird verständlich, wenn Lynch den Bedeutungsgehalt seiner Ergebnisse einschränkt, denn die untersuchten Gruppen sind klein und gehören durchweg einer höheren Berufsklasse an.[92] Insofern fließen also auch gesellschaftsspezifische Differenzierungen in die Orientierung ein, und Menschen können sich je nachdem, welche Beziehung sie zu dem Gebiet hegen, ausgeschlossen oder zugehörig fühlen.

Venturi/Scott-Brown/Izenour interessieren sich für die neue Ordnung in der vordergründigen Unordnung des urban *sprawl*.[93] Denn tradierte städtische Ordnungskriterien, wie sie auf europäische Stadtkerne zutreffen, greifen zu kurz, um die an mobilisierten Stadtbewohnern orientierten baulichen Strukturen der Städte Amerikas nach 1950 zu verstehen. So suchen sie beispielsweise nach Gesetzmäßigkeiten zwischen der Größe von Werbeflächen und der Distanz der Betrachter_innen und sprechen infolgedessen von einem *directional space* (»gerichteten Raum«). In ihrer Analyse gelangen sie zu der für heutige Verhältnisse offensichtlichen Erkenntnis, dass, je höher die Geschwindigkeit der entlangfahrenden Autos und je größer ihre Distanz zum Schild ist, desto umfangreicher die Werbefläche sein muss. Interessant scheint jedoch ihre Analyse der Bedingungen, die zu der neuen Ordnung der Schilder geführt haben. So erforderte die Klimatechnik relativ tiefe Räume für die *shopping malls*. Entsprechend wurden niedrige Bauten errichtet, die als Träger für Werbeschilder ungeeignet waren. Gleichzeitig wurden ausgedehnte Parkplätze vor den Gebäuden hin zur Straße geplant, um damit den Komfort des Einkaufens zu inszenieren.[94] Auf diese Weise entwickelte sich aus den bautechnischen Rahmenbedingungen und den konsumfördernden Vorkehrungen eine neue Ordnung.

Räume werden in den oben erwähnten Darstellungen aus der Architekturtheorie und -geschichte auf verschiedene Arten konzipiert. In den Beispielen zu Beginn dieses Kapitels verstehen Boullée, Schelling, Schmarsow und Giedion unter Raum in Bezug auf Architektur stets etwas anderes. Sie referieren implizit oder explizit auf Raumvorstellungen aus

90 Vgl. ebd., S. 13.

91 Vgl. ebd., S. 58, 83, 178. Lynch macht nur spärliche Angaben über die Gruppe der Befragten. In Boston wurden 30, in Jersey City und Los Angeles je 15 Personen befragt. Aus den Äußerungen zu zukünftigen Forschungen, wonach ein Querschnitt der Bevölkerung ausgewählt werden sollte, lässt sich schließen, dass die Gruppe relativ homogen war.

92 Während der Interviews wurden Beschreibungen, Ortsangaben, Skizzen und Fantasieausflüge gemacht. Die befragten Personen wohnten bereits länger im Gebiet oder waren dort beschäftigt. (Vgl. ebd., S. 26.)

93 Sie verweisen auf Bergson, nach dem eine Unordnung einer Ordnung gleichkomme, die wir nicht sehen. (Vgl. Venturi/Scott-Brown/Izenour, *Learning from Las Vegas*, S. 52.)

94 Vgl. Venturi/Scott-Brown/Izenour, *Learning from Las Vegas*, S. 9.

anderen Disziplinen wie den Naturwissenschaften (Newton, Einstein), der Philosophie (Kant) oder einer Harmonievorstellung der Musik. Nach Schelling hängt Raum mit einer harmonischen Empfindung zusammen, die ein nach Maßverhältnissen proportioniertes materielles Gefüge aus Bauteilen hervorruft. Boullées Architektur *zeichnet* eher eine Raumvorstellung *nach* und Schmarsow differenziert Raum nach einem *Gefühl*, einer *Vorstellung* oder einer *Gestalt*, die jeweils vom aufrecht stehenden Subjekt ausgehen und sich aufeinander beziehen. Interessant scheint, dass Schmarsows Auffassung bereits eine soziale Differenzierung impliziert, wenn er annimmt, dass ein Raumgefühl von mehreren Menschen geteilt werden kann, wie das Bedürfnis nach Schutz, das sowohl der Sultan als auch der Stammesvater empfinden können, wobei sie im Palast respektive im Zelt eine andere Lösung dafür finden. Giedion knüpft die unterschiedlichen Raumauffassungen an die verschiedenen Epochen mit einem je eigenen Denken und Fühlen. Raum bezieht sich demnach auf eine bestimmte Perspektive, ein materielles Gefüge und die Art, wie von dieser Perspektive aus Letzteres empfunden oder gedacht wird. Dieses Beziehungsgeflecht aus Perspektive, materiellen Dingen und der Art ihrer Verbindung zeigt sich auch in den Raumkonzepten von Hertzberger, Lynch und Venturi/Scott-Brown/Izenour. In Hertzbergers polyvalentem Raum ist die Perspektive in einem anthropologischen Sinne durch ein universelles Grundbedürfnis geprägt, das auf je individuelle Weise erfüllt wird. Das materielle Gefüge stellt dafür die Basis bereit. Lynchs Untersuchung nimmt die orientierungsbedürftigen Stadtbewohner_innen in den Blick. Auf der Grundlage seiner Untersuchung kann er die gebaute Umwelt nach fünf Elementen differenzieren, die der Orientierung dienen. Die Orientierung bestimmt ebenfalls das Gefüge in Las Vegas, das Venturi/Scott-Brown/Izenour analysieren.

Die theoretischen Grundlagen, die in dieser Arbeit für die Beschreibung und Untersuchung von Architekturerfahrungen vorgeschlagen werden, bedürfen also einer *Elastizität*. Sie müssen unterschiedliche Relationen zwischen Menschen und der Architektur beschreiben können und verschiedene Anordnungen von Bauteilen berücksichtigen, die Menschen aus ihrer Perspektive verbinden.

Die unterschiedlichen Raumvorstellungen aus beispielsweise den Naturwissenschaften oder der Philosophie sollen ebenfalls als Modi der Architekturerfahrung konzipiert werden. Die theoretischen Grundlagen sind daher so zu wählen, dass die unterschiedlichen Ausprägungen von Raum erfasst werden können.

In Kapitel 3 wird der Raumbegriff der Raumsoziologie nach Martina Löw[95] vorgeschlagen, um die unterschiedlichen Perspektiven in Bezug auf die Raumkonstitution zu berücksichtigen. Die verschiedenen Raumvorstellungen werden als eine Ausprägung des Verknüpfungstyps Verständnis konzipiert, das heißt, Menschen verknüpfen in der Erfahrung der Architektur eine bestimmte Anordnung von Bauteilen nach einem bestimmten Raumverständnis.

95 Löw, *Raumsoziologie*.

Die in diesem Kapitel erwähnten Raumkonzepte suggerieren, dass eine bestimmte Anordnung von Bauteilen oder Gebäuden auf dieselbe Weise verknüpft wird. Man empfindet die Harmonie der Anordnung der Stützen (nicht ihre Monumentalität), man fährt mit dem Auto an den Werbetafeln entlang (und geht nicht zu Fuß) usw. Außer bei Schmarsow ist nicht die Rede davon, dass ähnliche Gefühle (Schutz) von unterschiedlichen Anordnungen (Palast, Zelt) erzeugt werden. Die Architekturdisziplin geht wie eingangs erwähnt von universellen Nutzer_innen aus. Dies führt zu einem problematischen Verhältnis zwischen den Planenden und den Architekturlaien, wie der folgende Abschnitt 2.1.3 zeigt. Die empirische Untersuchung der vorliegenden Arbeit berücksichtigt diese Problematik. Sie ist so angelegt, dass unterschiedliche soziale Gruppen (mit verschiedenen Perspektiven) über ihre Erfahrungen in demselben Gebäude sprechen. Damit wird angenommen, dass ein Gebäude unterschiedlich erfahren wird und dass die Perspektive der Menschen, die diese Erfahrungen machen, ihre Architekturerfahrungen wesentlich mitbestimmt.

2.1.3. Architektur und Experten-Laien-Kommunikation

Die Experten-Laien-Kommunikation spielt in der Architektur eine wesentliche Rolle. Der Planungsprozess eines Gebäudes bündelt stets implizit Perspektiven unterschiedlicher Expert_innen und Laien, wenn Architekt_innen und die Auftraggeberschaft an die Planungsphase herantreten, bis nach der Fertigstellung, wenn Nutzer_innen sich das Gebäude zu eigen machen. Die empirische Untersuchung zum Sozialen in Bezug auf Architekturerfahrung nimmt daher explizit auch die Laienperspektive in den Blick.

Beziehungen zwischen Laien und Experten_innen kommen im Alltag zustande, wenn sich Fachleute verschiedener Disziplinen treffen, oder wenn sich Expert_innen mittels verschiedener Medien an die Öffentlichkeit wenden. Das Laien-Experten-Verhältnis wird durchgängig dadurch gekennzeichnet, dass Expert_innen nicht genau wissen, über welches Wissen Laien verfügen, und sich daher mit einer *Vorstellung* davon behelfen. Tendenziell geht man jedoch davon aus, dass Experten_innen über das Wissen verfügen und Laien unwissend sind.[96]

Jürgen Hasse[97] sieht die Gründe für die Diskrepanz zwischen dem Fachwissen und dem Alltagswissen von Nutzer_innen im historischen Prozess der Zivilisation, den »eine Priorisierung kognitivistischen Wissens und Marginalisierung emotionalen Wissens«[98] kennzeichnet. Dies führt zu einem *epistemologischen Gleichgewicht* innerhalb einer Disziplin,

96 Vgl. Maranta et al., »The Reality of Experts and the Imagined Lay Person«, S. 153.

97 Hasse bezieht sich an dieser Stelle auf die Stadtplanung. Es ist davon auszugehen, dass dies im Prinzip gleichermaßen auch für die Architektur gilt. (Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen und wir mit ihnen*, S. 145-7.)

98 Hasse, *Was Räume mit uns machen und wir mit ihnen*, S. 147. Hasse verweist an dieser Stelle auf den Neuphänomenologen Hermann Schmitz, der den Beginn der Trennung des emotionalen vom kognitiven Wissen und dem Primat des Letzteren bei dem Vorsokratiker Demokrit sieht. (Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?*, S. 2.)

wenn Expert_innen *normative Setzungen* in ihrem wissenschaftlichen Sprach- und Aussagesystem anwenden, die lediglich in ihrer *scientific community* gelten, jedoch zu »einem externen Ungleichgewicht gegenüber dem Erfahrungswissen (…), das Menschen im Fluss ihres gelebten Lebens erworben haben«.[99] Vor diesem Hintergrund verweist Hasse auf das entstandene Machtgefälle, wenn offizielle, kulturell starke Wissensformen, wie in den Disziplinen erarbeitetes Fachwissen, die Ausgestaltung der gebauten Umwelt bestimmen, ohne pathische[100] Wissensformen, die alltäglichen Erfahrungen in und mit jener Umwelt, zu berücksichtigen.

Zur Überbrückung dieser unterschiedlichen Wissensbestände könnten sich Laien und ExpertInnen in einer idealen Situation gemeinsam Wissen erarbeiten. Im Alltag hingegen ist diese Möglichkeit kaum gegeben. Bezüglich der Entwicklung von Bauten wissen die Planenden häufig nicht, wer die zu planenden Räumlichkeiten nutzen wird, geschweige denn, *wie* sie dies tun. Sie bedienen sich dann gewisser Standards.[101]

Dass die Einschätzung der Expert_innen mit der Bewertung, die Laien bezüglich Architektur vornehmen, nicht immer übereinstimmt, hat Riklef Rambow[102] mit einer Vergleichsstudie zwischen der Perspektive von Architekten_innen- und Laien bewiesen. Wie Rambow zeigte auch Gifford et al.,[103] dass, wenn Fachleute und Laien gebeten werden, ein Gebäude zu beschreiben, eine Diskrepanz zwischen den beiden Gruppen in Bezug auf die Art und Weise der Beschreibung und die gewählten Themen auftritt. Fachleute neigen dazu, entsprechend ihrem Fachgebiet konzeptionelle und konstruktive Aspekte eines Gebäudes zu betonen, während Laien eher deren Formen und Farben oder die Offenheit beziehungsweise Geschlossenheit einer Fassade beschreiben.

Dana Cuff sieht den Grund für die Distanz von Architekten_innen zu Laien in der professionellen Sozialisation begründet, die vor allem im Studium an der Universität stattfindet und kaum interdisziplinär angelegt ist.[104]

---

99 Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen und wir mit ihnen*, S. 147.

100 Hasse referiert auf die Bestimmung bei Erwin Strauss, der damit das Wissen meint, das auf der Erinnerung und eigener Teilhabe an einem lebendigen Prozess beruht. (Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen und wir mit ihnen*, S. 147.)

101 Nutzer_innen und Laien werden häufig stereotypisiert. Siehe dazu beispielsweise die kritischen Betrachtungen aus der feministischen Stadtforschung: Dörhöfer, Kerstin, und Ulla Terlinden. 1998. *Verortungen. Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen.* Basel [etc.]: Birkhäuser*;* Dörhöfer, Kerstin, und Ulla Terlinden, Hrsg. 1987. *Verbaute Räume. Auswirkungen von Architektur und Stadtplanung auf das Leben von Frauen.* 2., erw. Aufl. Köln: Pahl-Rugenstein; Beckel, Inge. 2010. »Zur Konstruktion eines normativen Nutzers: Standard und Differenz aus gendertheoretischer Perspektive in Architektur- und Städtebaudiskursen der Deutschschweiz 1874-1965«. Zürich: ETH. Maranta et al. zeigen, dass Expert_innen mit der Wahl der Medien, über die sie mit Laien kommunizieren, bereits einen bestimmten *Laien-Typ imaginieren*, und das Wissen der Laien selbst keine Relevanz darin hat. (Maranta et al., »The Reality of Experts and the Imagined Lay Person«*.)* Auch wenn Maranta et al. sich nicht auf die Wissensvermittlung im Bereich Architekturplanung beziehen, kann angenommen werden, dass hierfür ähnliche Befunde vorzuweisen wären.

102 Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*.

103 Gifford et al., *Decoding Modern Architecture,* S. 6.

104 Cuff, *Architecture. The Story of Practice,* S. 116-8. Ihre Beobachtungen mögen heute nicht mehr für alle Architekturausbildungen gelten. So gibt es Veranstaltungen, die ausdrücklich in Zusammenarbeit mit Nutzer_innen oder Bewohner_innen durchgeführt werden.

Rambow zeigt in der explorativen Untersuchung, dass Architekten_innen das Wissen von Laien über Architektur je nach Thema entweder über- oder unterschätzen. Insbesondere wird deren Kenntnis der aktuellen Architektur überschätzt, neben der Vertrautheit mit Fachbegriffen und der Kenntnis der Baustoffe. Hingegen wird ihr Wissen zur Geschichte der Architektur unterschätzt.[105] Es bereitet den Fachleuten auch Schwierigkeiten, sich vorzustellen, über welchen Bereich die Urteile der Laien verteilt sind. Rambow schließt daraus, dass sie diesbezüglich eher raten und sich auf die eigene Erfahrung berufen.

Da Rambow vor allem an der Frage nach den Voraussetzungen einer erfolgreichen Experten-Laien-Kommunikation interessiert ist, stellt er fest, dass seine Vermutung, wonach die Fähigkeit zum Perspektivenwechsel – das heißt, das Vermögen, sich in die Position anderer zu hineinversetzen – sich als durchaus förderlich erweist. Bei der Untersuchung der Architekturerfahrungen in der vorliegenden Arbeit interessiert insbesondere Rambows Erkenntnis, dass eine gelungene Kommunikation mit Laien nicht darauf beruht, beispielsweise Fachbegriffe zu *übersetzen*, sondern die Rede über die Architektur auf andere Weise zu strukturieren. Nach Rambow zeigt sich

> »die Kenntnis darüber, wie die Laien ihre Wahrnehmung strukturieren, welche kategorialen Schnitte sie vornehmen, (…) als eine wichtige Voraussetzung dafür, die eigene Rede so zu strukturieren, dass sie dem Laien dabei hilft, auch durch die Komplexität des für ihn unbekannten Entwurfs die angemessenen Schnitte [Hervorhebungen i. Orig.] zu legen, d. h. eine subjektiv plausible und nützliche Gliederung zu finden.«[106]

Ähnliche Befunde, die Rambow über die Vorstellung, die sich Architekten_innen von Laien machen, beschreiben Maranta et al. in Bezug auf Wissenschaftler_innen und die von ihnen imaginierten Laien. Expert_innen stellen sich Laien vor, um daraus eine Strategie zur Vermittlung der wissenschaftlichen Inhalte abzuleiten. Vielfach ist diese Vorstellung unzureichend und falsch. So zeigen Maranta et al. mit Bezug auf eine Studie von Wynne,[107] dass sich die Kommunikation zwischen Laien und den Wissenschaftler_innen komplexer verhält und im Wesentlichen drei Ebenen zu unterscheiden sind. Die erste Ebene des öffentlichen Verständnisses von Wissenschaft betrifft ihren Inhalt. Die zweite bezieht sich auf die Untersuchungsmethode und die dritte auf die Frage, wie Formen von Eigentum und Kontrolle organisiert sind. Wynne gibt zu bedenken, dass dasjenige, was man häufig als ein *Missverständnis* der Öffentlichkeit versteht (bezüglich des Inhalts), vielmehr als ein öffentliches *Verständnis* der Wissenschaft im Sinne der dritten Ebene zu betrachten wäre, also beispielsweise die Frage der Kontrolle betrifft. In Bezug auf die Architektur lassen sich dazu entsprechende Beispiele finden. Das Unverständnis der Bewohner_innen darüber, dass es ihnen – mitunter aus *ästhetischen* Gründen – nicht erlaubt

105 Vgl. Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*, S. 124-8, 191-5.

106 Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*, S. 246.

107 Vgl. Maranta et al., »The Reality of Experts and the Imagined Lay Person«, S. 153.

ist, vor ihrer Wohnungstür Pflanzen aufzustellen, betrifft weniger das *Verstehen* des Gebäudes als vielmehr die Frage, wer die *Kontrolle* über die Nutzung des Gebäudes ausübt.[108]

Wissenschaftler_innen beschränken sich in der Kommunikation vor allem auf die erste Ebene, was nach Maranta et al. widerspiegelt, wie die Beziehung zwischen Laien und den Wissenschaftler_innen wahrgenommen wird. Einerseits wird die Beziehung zwischen Expert_innen und Laien auf den inhaltlichen Wissenstransfer beschränkt, andererseits wird das Wissen, das für den Kontext von Laien von Belang wäre, nicht berücksichtigt oder begrenzt.[109]

Daher wollen Maranta et al. in ihrem Artikel einen *imaginären Laien* konzipieren, dessen Erfahrung als notwendige Bedingung für die Vermittlung wissenschaftsbasierter Empfehlung hinsichtlich des jeweiligen Kontextes gelten kann.[110] In ihrer Untersuchung zeigen sie, wie fragil eine funktionale Imagination von Laien sein kann. Laien können beispielsweise eine bestimmte Erkenntnis als irrelevant erachten.

Von Bedeutung erscheint hier ihre Schlussfolgerung. Sie plädieren für eine *Öffnung* der Beziehung zu Laien, die *keine homogene* Gruppe bilden, sondern in ihrer Vielfalt auf unterschiedliche Weise in Bezug auf Aufgaben, Wissen etc. wahrgenommen werden wollen.[111]

In der Fortführung der hier vorgestellten Forschung zur Experten-Laien-Kommunikation richten sich das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit auf die sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen und der Fokus auf die Perspektiven von Laien. Mit dem Fokus auf das Soziale in Bezug auf Architekturerfahrungen erweitert diese Arbeit bestehende Untersuchungen zur Experten-Laien-Kommunikation und die architekturpsychologische Betrachtungsweise um eine soziologische. Generell leistet die vorliegende Arbeit mit der empirischen Untersuchung einen Beitrag zu der noch geringen Zahl empirischer Studien auf dem Gebiet der Architekturerfahrungen, wie Rambow[112], Dangschat[113] oder

---

108 Aus Untersuchungen zum Verhältnis von Bewohner_innen und ihrem Umfeld erscheint gerade das Verfügen über die Kontrolle von Bedeutung zu sein, um ein angemessenes Gefühl der Verbundenheit und Verantwortlichkeit zu ermöglichen. (Vgl. Van Dorst, *Een duurzaam leefbare woonomgeving*). Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch die Psychologin Rotraut Walden. Wie sie in ihrer Habilitationsschrift feststellt, führt eine größere Bedeutung von Umweltkontrolle der Nutzer_innen zu mehr Wohlbefinden, vgl.Walden, Rotraut. 2006. „Habilitationsschrift: Zu den Auswirkungen von Architektur auf Leistung, Wohlbefinden und Umweltkontrolle“. Koblenz: Koblenz-Landau.)

109 Vgl. Maranta et al., »The Reality of Experts and the Imagined Lay Person«, S. 153. Die Untersuchung zeigt, dass manche Expert_innen mögliche andere Kompetenzen der Laien sehr wohl anerkennen und ihre Kommunikation diesbezüglich anpassen. Allerdings verfassen sie Texte, die die Fähigkeit von Laien, diese zu diskutieren, nicht berücksichtigt. Letztlich betrachten Expert_innen das Verhältnis zu Laien *funktional.* Erstens behalten die Expert_innen so ihren Elitestatus und grenzen zweitens die Reaktionsmöglichkeiten von Laien ein. Letzteres erweist sich im Architekturkontext als gängige Praxis, wenn zukünftigen Nutzer_innen Varianten vorgelegt werden, aus denen sie aussuchen können, statt von Anfang an den Planungsprozess auch auf dem Expertenwissen von Nutzer_innen aufzubauen.

110 Vgl. Maranta et al., »The Reality of Experts and the Imagined Lay Person«, S. 150.

111 Maranta et al., »The Reality of Experts and the Imagined Lay Person«, S. 164.

112 Siehe dazu den Vortrag »Architektur braucht mündige Bürger und kompetente Bauherrinnen« von Riklef Rambow beim *Tag der Berufsgruppe Architektur, Arts and Education* des Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereins am 21. Oktober 2011.

113 Vgl. Dangschatt, »Symbolische Macht und Habitus des Ortes«, S. 336, siehe Fußnote 64.

auch Löw[114] bemerken. In diesem Sinn sind die theoretischen Grundlagen und das empirische Vorgehen ein Beitrag zur Erforschung der Unterschiede zwischen der Laien- und der Expert_innenperspektive. Die Ergebnisse, vor allem der Vergleich der Perspektive der Proband_innen mit der der Architekt_innen (siehe Kapitel 7), geben Aufschluss darüber, wie und inwiefern Laien die Konzeption eines Gebäudes nachvollziehen und rezipieren. Nicht zuletzt können die von Rambow und Gifford erarbeiteten typischen Erfahrungsweisen von Laien, mit dem Fokus auf das Formale und die Farbigkeit der Bauten, möglicherweise bestätigt und in einen weiteren Bedeutungszusammenhang gestellt werden.

2.2. Soziologische Perspektive

Die Betrachtung der Architekturerfahrungen aus architekturtheoretischer Perspektive zeigt, dass in der Architekturdisziplin die Annahme besteht, dass alle Menschen Architektur gleich erfahren. Dabei wird ignoriert, dass die Bezugnahme von Nutzer_innen zu einem Gebäude auch anders als geplant ausfallen kann. Entsprechend fehlen in der Architekturtheorie Grundlagen für eine sozial differenzierte Betrachtung von Architekturerfahrungen. Dagegen zeigt die Forschung zur Experten-Laien-Kommunikation, dass gerade die Planung und Vermittlung von Architektur darauf angewiesen ist, sich Nutzer_innen unterschiedlich vorzustellen und anzusprechen. An dieser Stelle setzt dieses Kapitel an. Es ist zu zeigen, dass zwar noch keine explizite Soziologie der Architekturerfahrung besteht, es jedoch eine Reihe von Ansätzen gibt, die Architekturerfahrungen thematisch betreffen (siehe Abschnitt 2.2.1) oder für ihre Konzeption herangezogen werden können (siehe Abschnitt 2.2.2). In Abschnitt 2.2.1 wird anhand der Texte von Georg Simmel zur Ästhetik dargestellt, wie die sinnliche Wahrnehmung das Soziale bestimmt und - allgemeiner - wie das Ästhetische sich räumlich manifestiert. Andreas Reckwitz' Überlegungen zu einer Soziologie des Ästhetischen[115] werden herangezogen, um die Grundbegriffe, an die die vorliegende Arbeit anknüpft, darzulegen. In Abschnitt 2.2.2 werden weiterhin sowohl Ansätze in der jüngeren Architektursoziologie im deutschsprachigen Raum besprochen als auch in der Wissenschaftssoziologie, die sich mit dem Gegenstand der Architektur befassen. So lässt sich verdeutlichen, wie die Architektur oder allgemeiner der Raum als sozial wirkmächtig und nicht als reine Repräsentation des Sozialen konzipiert wird.

114 Löw weist in dem Zusammenhang darauf hin, dass das Phänomen Atmosphäre bisher wenig Beachtung fand, insbesondere zu Untersuchungen hinsichtlich des Ein- oder Ausschlusses von Menschen. (Vgl. Löw, »The Constitution of Space The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception«, S. 41.)

115 Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«.

Die vorliegende Arbeit ordnet sich in die Reihe derjenigen Arbeiten ein, die der Beschränkung der Soziologie auf die *reine Sozialwelt*, die *Interaktion* und die *Kommunikation*[116] und der *antitechnischen* und *antiästhetischen* Haltung der Soziologie[117] alternative theoretische Grundlagen und Begriffe entgegensetzen.

2.2.1. Soziologie und Ästhetik

Georg Simmel wirft in seinen Aufsätzen im Vergleich zu seinen Zeitgenossen[118] Fragen der Ästhetik in Bezug auf das Soziale auf. Simmel spricht von einer Verräumlichung von Vorstellungen und fasst Raum als »Form und Bedingung unserer empirischen Vorstellung«[119] auf. Der Gegenstand hat in der Vorstellung die Form der Räumlichkeit und ist dadurch überhaupt erst ein Gegenstand. Die Verräumlichung respektive die Form, die er erhält, betrachtet Simmel als »eine Funktion der Seele«, die, zwischen ihren Sinnesempfindungen gleichsam hin und hergehend, sie in dieser Form empfindet.«[120] Nach Simmel gibt der Raum seine Form auf, damit sich Menschen nahe oder fern sein oder Bereiche bestimmte Umfänge haben können. Die Form des Raumes hat jedoch weder Einfluss auf die tatsächlichen Ausmaße noch Bezug auf ihre gesellschaftliche Bedeutung. Vielmehr entsteht die Nachbarschaft durch *seelische Inhalte*.[121] Der Raum sei nichts Reales außerhalb unserer Empfindung, ebenso wenig wie die Form in Analogie zum Holz, das zum Schrank wird, »außerhalb dieses Materials eine Sonderexistenz führt.«[122]

Gemäß Simmels Verständnis verräumlichen sich die sozialistischen und individualistischen Tendenzen seiner Zeit durch konträre ästhetische Motive in der Symmetrie respektive der Asymmetrie,[123] die sich bedingen, um vom bloß Natürlichen, Zufälligen, noch Sinnlosen zu einer Verfeinerung zu gelangen,[124] indem der Mensch zuerst durch *seine formgebende Macht* eine einheitliche Ordnung schafft, die durch deren Vertiefung (Füllung) eine erneute Unregelmäßigkeit erfährt.[125] In der Verbindung beider ästhetischen

116 Delitz, *Architektursoziologie*, S. 12.

117 Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 19.

118 Andreas Reckwitz verweist auch auf Gabriel Tarde, der das Soziale als »vorrationale affektive Energien« beschreibt, und auf das Spätwerk von Durkheim, in dem er die religiösen Rituale als »Produktionsort von Sozialität darstellt, (…) Orte einer kollektiven Performativität und affektiver Effervescenz (…)«. (Vgl. Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, S. 261.)

119 Vgl. Simmel, *Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität,* S. 57.

120 Simmel, *Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität*, S. 55.

121 Vgl. Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 613.

122 Simmel, *Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität,* S. 55.

123 Vgl. Simmel, »Soziologische Aesthetik«, S. 204-5.

124 Vgl. ebd., S. 207.

125 Vgl. ebd., S. 207.

Kräfte sieht er die Gesellschaft (als Ganzes) als ein Kunstwerk »in dem jeder Theil einen erkennbaren Sinn vermöge seines Beitrages zum Ganzen erhält«.[126]

Simmel thematisiert den Gegensatz zwischen Individualität und Gleichheit auch in Bezug auf einen kleineren Maßstab, auf der Ebene von Gebäuden. In vormodernen Gesellschaften erhielten Häuser einen Namen und bestimmten somit qualitativ den Ort, an dem Menschen wohnen. Die dort lebenden Leute empfanden durch die Namensgebung eine *räumliche Individualität* und eine »Zugehörigkeit zu einem qualitativ festgelegten Raumpunkt; durch den Namen, der mit der Vorstellung des Hauses assoziiert war«.[127] Der *Name* bezeichnet den Ort, während die Nummerierung der Häuser in der modernen Gesellschaft eine Stelle im Raum nur *numerisch* markiert. Mit dieser Bezeichnung unterscheiden sich die Positionen wie im cartesianischen Koordinatensystem lediglich quantitativ. Die Bewohner_innen können sich nicht affektiv in Bezug dazu individuell auszeichnen, die Beziehung erscheint vielmehr formal-funktionell.[128] Während die qualitative Bezeichnung nur einer kleinen Gruppe bekannt ist und daher nicht für alle leicht zu lokalisieren ist, gilt dies nicht für die numerische Zuschreibung. Theoretisch sind die Häuser für alle, die Zahlen lesen und zuordnen können, auffindbar. Anders verhält es sich bei Gebäuden öffentlicher Einrichtungen. Sie weisen über ihre Bezeichnung, wie *Universität*, *Kirche*, oder *Klub* auf ihre doppelte Bedeutung hin, als *Haus* und als *Vereinigung*.[129] Mit der Namensgebung von Ausstellungsorten wie den beiden untersuchten Gebäuden, dem *Kunsthaus* und der *Kunsthal*, spielen die verantwortlichen Auftraggeber_innen genau darauf an, dass es sich hierbei um Gebäude handelt, in denen Kunstinteressierte einen Bezugspunkt finden und sich treffen können.[130]

Neben den ästhetischen Motiven politischer Tendenzen und den Ortsbezeichnungen zeigt Simmel auch in Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung Arten der Verräumlichung auf. Denn er interessiert sich ausdrücklich dafür, welche Bedeutung der gegenseitigen sinnlichen Wahrnehmung für das Zusammenleben der Menschen zukommt.[131] Erstens kann die sinnliche Wahrnehmung mit einem Lust- und Unlustempfinden zusammenhängen, das die Nähe oder die Distanz zwischen Leuten bestimmt. Zweitens begünstigt ein Baugefüge unter bestimmten Voraussetzungen die Bildung von Kollektiven.

Nach Simmel kann der Sinneseindruck eine Lust beziehungsweise Unlust hervorrufen, ohne dass es dabei bereits um die Bestimmung des anderen, der Person oder auch des

126 Simmel versteht dies als eine Kritik am ausschließlich individuellen auf Konkurrenz angelegten Kampf, worin eine Direktive fehlt. (Vgl. ebd., S. 209.)

127 Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 635.

128 Vgl. ebd., S. 635.

129 Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 73.

130 In Bregenz wird der Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst als *Kunsthaus* bezeichnet und in Rotterdam spricht man von der *Kunsthal.* Beide Gebäude bilden die Grundlage für die empirische Untersuchung zu Architekturerfahrungen der Schüler_innengruppen.

131 Vgl. Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 646. Das Soziale auf die Wesenszüge einzelner Sinne zurückzuführen, versteht Simmel auch als eine implizite Kritik gängiger Betrachtungsweisen der Gesellschaftswissenschaft, die sich primär auf »die Erkenntnis des gesellschaftlichen Lebens in seiner Ganzheit« richten.

Gegenstandes ginge. Von dieser Empfindung unterscheidet Simmel die *Brückenfunktion* der Sinne. Das heißt, was man fühlt, sieht, hört, bildet quasi eine *Brücke*, über die man zum anderen gelangt. Es werden also Relationen zu den Dingen und Personen gelegt, die in diesem Fall sinnliche Aspekte betreffen. Nach Simmel weist die Brücke daher in zwei Richtungen: zum einen als *Stimmung* und *Gefühl* »in das Subjekt hinein« und zum anderen als *Erkenntnis* »zum Objekt hinaus«.[132] Simmel vertritt, seiner Terminologie nach zu schließen, die tradierte Zweiteilung der Welt in eine Innenwelt und Außenwelt. Für die Konzeption von Architekturerfahrungen und die Untersuchung der Erfahrungsprozesse ist allerdings von Interesse, dass er zwischen einem bloßen Lust- oder Unlustgefühl und der Erkenntnis daraus unterscheidet. Diese Sichtweise impliziert, dass ein Gefühl oder eine Affektion nicht an eine ihr entsprechende Erkenntnis geknüpft ist, vielmehr legt diese Auffassung nahe, dass sich den Betreffenden erst erschließt, worauf das Lust- oder Unlustgefühl beruht, wenn sie Relationen zu Dingen oder Leuten schaffen.[133]

Simmel zeigt außerdem, wie die Anordnung architektonischer Elemente, wie Wände und Öffnungen, ein Gefühl für Gemeinsamkeit erzeugen können, indem diese sinnliche Wahrnehmung ermöglicht oder verhindert. Jeder Sinn liefere dazu einen eigenen charakteristischen Beitrag zur Vergesellschaftung. Seine Aufmerksamkeit gilt der soziologischen Bedeutung des Gesichtssinns und des Gehörs. Dabei referiert er soziologisch primär auf die zwischenmenschlichen Interaktionen. Wenn Menschen gleiche Dinge oder Phänomene und sich selbst gegenseitig sehen, während sie sich nicht hören, begünstige dies nach Simmel die Bildung sozialer Gruppen. In früheren Kulturen mag dies für religiöse Zusammenschlüsse ausschlaggebend gewesen sein, indem alle beispielsweise die Sonne und den Himmel sehen, nicht aber alle dasselbe hören. Vergleichbares gilt nach Simmel für Studierende in einer Aula oder für Fabrikarbeiter in einer Fabrikhalle. Sie fühlen sich als eine Einheit, da sie sich gegenseitig sehen, jedoch nicht miteinander sprechen können. Sozialgebilde werden daher, »durch Sehnähe bei mangelnder Gesprächsnähe am meisten begünstigt«.[134] Die bauliche Struktur von Gebäuden kann im Sinne Simmels demnach das Soziale erleichtern oder erschweren. Große Hallen und Sichtbeziehungen zwischen den einzelnen Bereichen können bei Menschen, die sich gleichzeitig in einem Gebäude befinden, ein Wir-Gefühl erzeugen. Ähnliches gilt für die Planung neuerer Fußballstadien, in denen das Publikum so nah wie möglich an das Geschehen auf dem Spielfeld herangerückt wird, damit es gemeinsam daran teilhaben kann.[135]

Die Sehnähe oder vielmehr die Sichtbarkeit ist beispielsweise in Wohnbauten entscheidend für ein angemessenes Gefühl von Privatheit. Van Dorst spricht von einer visuellen Privatheit und meint damit das Maß, in dem jemand eine andere Person sieht oder von

132 Vgl. Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 646.

133 In dieser Arbeit wird dies in der Konzeption der Atmosphäre und der Affekte berücksichtigt (siehe Abschnitte 4.1, 6.1.1 und 6.1.2).

134 Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 655.

135 Vgl. Schroer, »Materielle Formen der Sozialen«, S. 33.

ihr gesehen werden kann.[136] In größeren Wohnbauten, deren Erschließungsbereiche aus mehreren Zonen bestehen, spielt die Sichtbarkeit insofern eine Rolle, dass die Bewohner_innen in jedem Raum einschätzen können, wer Zugang dazu hat und welche Chance besteht, einem Fremden zu begegnen.[137]

Andreas Reckwitz sieht die Gründe für den marginalen Status, der den ästhetischen Dimensionen in der Soziologie bis in die 1980er und 1990er Jahre zukam,[138] in der funktionalen Differenzierung der Moderne und den verwendeten Grundbegriffen der Sozialtheorie. Die Theorie der Moderne zeichnet sich vornehmlich durch eine rationale Betrachtungsweise der Gesellschaft aus und weist dem Ästhetischen in der (autonomen) Kunst einen eigenen Bereich zu. Die Sozialtheorie verwendet zur Beschreibung des Sozialen primär Grundbegriffe, die sich auf *Handeln* und *Regeln* beschränken. Sie denkt die Praxis primär zweckorientiert und regelhaft und die Sphäre der Gefühle und Affekte gehört zum vorsozialen Psychischen.[139]

Reckwitz sieht daher den Handlungsbedarf unter anderem in der Reflexion gegenläufiger Tendenzen zur Rationalität der Moderne und in der Revision der Grundbegriffe, um die ästhetische Dimension der Praxis (und der Subjektivierungsformen) zu untersuchen. Er führt das Ästhetische als Dimension der Praxis in die Soziologie ein[140] und unterscheidet idealtypisch zwischen *Eigenschaftsbündeln* respektive fünf Vergleiche, die als mögliche Bestandteile einer Soziologie des Ästhetischen fungieren können.[141]

»1. Sinnliche Wahrnehmung/Erleben vs. Handeln
2. Kreative Gestaltung vs. reguliertes Handeln
3. Affektivität vs. Rationalität
4. Semiotisierung vs. Realismus
5. Ontologie des Spiels vs. Ontologie der Ordnung«[142]

Die Berücksichtigung der sinnlichen Wahrnehmung und des Erlebens in Bezug auf das Soziale stellt Reckwitz in einen erkenntnistheoretischen Zusammenhang. Im Unterschied zur bloßen sinnlichen Wahrnehmung versteht er die ästhetische Praxis als deren Intensivierung im Sinne eines Prozesses, wobei »Erlebnisse zu ›ästhetischen Erfahrungen‹ werden«[143] und im Sinne Baumgartens Wissen konstituieren. Für die Konzeption von Architekturerfahrungen ist diese Wissensform von Bedeutung, da ebenso über Wissen

136 Vgl. van Dorst, *Een duurzaam leefbare woonomgeving*, S. 127.

137 Van de Wal/Van Doorst, »Privacy Scripting«, S.35.

138 Nach Reckwitz setzt eine grundsätzliche Wandlung erst in den 1980er Jahren ein, als mit der Analyse der postmodernen Gesellschaft ihre Ästhetisierung in Bezug auf die Konsum- und Erlebniskultur (Schulze), und die klassenspezifischen Lebensstile (Bourdieu) konstatiert wird. (Vgl. Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, S. 262.)

139 Vgl. Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, S. 260-2.

140 Vgl. ebd., S. 277-80.

141 Vgl. ebd., S. 267.

142 Ebd., S. 267.

143 Vgl. ebd., S. 268.

Zugangsmöglichkeiten und Ausschlüsse organisiert werden, wie Löw bezüglich der Konstitution von Räumen betont.[144] Es sind demnach nicht nur verschlossene Türen, die einen daran hindern, ein bestimmtes Gebäude zu betreten, sondern auch eine befremdliche ästhetische Erfahrung. Bourdieu beschreibt diesen Zusammenhang am Beispiel unterschiedlicher Wissensformen für die Museen der bürgerlichen Elite und entlarvt sie als Manifestation einer sozialen Differenzierung.[145]

Die Differenzierung der sozialen Praxis nach ihrer ästhetischen Dimension zeigt sich im Stellenwert des Ästhetischen gegenüber der Praxis. So kann entweder von ästhetischen Aspekten der sozialen Praktiken oder explizit von einer ästhetischen Praxis gesprochen werden, zu der ein *ästhetisches Subjekt* gehört, das sich auf ein *inneres Erleben* richtet.

Wird die Figur des ästhetischen Subjekts als Produzent_in statt wie oben als Rezipient_in betrachtet, dann entspricht das der Praxisform, die nach Reckwitz Handeln und Erleben aufs Engste aneinander koppelt, indem sich die schöpferische Qualität sowohl auf das Handeln als auch auf das Erleben bezieht. Mit anderen Worten bündelt sich das Ästhetische als ästhetische Praxis im kreativen Gestalten durch Handeln und Erleben. Das Soziale aktualisiert sich demnach zum einen im Materiellen, das im Gestaltungsprozess entsteht, und zum anderen in den damit einhergehenden Affekten.

Mit der Gegenüberstellung von Affektivität und Rationalität betont Reckwitz, dass sich ästhetische Erfahrungen als affektive Erfahrungen darstellen. Die Wahrnehmenden werden von etwas affiziert oder, um es mit Hermann Schmitz zu sagen, sie fühlen sich von etwas betroffen.[146] Die Leiblichkeit erhält darin einen besonderen Stellenwert. Bei einer explizit ästhetischen Praxis steht, sowohl in der Rezeption als auch bezüglich der Produktion von Architektur, die Gestaltung spezifischer *Affektivitäten* oder *Atmosphären*[147] im Vordergrund. Das Ästhetische schließt eine Mehrdeutigkeit ein, respektive eine Offenheit der ästhetischen Praxis. Diese berücksichtigt Reckwitz mit den letzten beiden Gegenüberstellungen *Semiotisierung versus Realismus* und *Ontologie des Spiels* versus *Ontologie der Ordnung*.

---

144 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 213.

145 Bourdieu zeigt, dass ein spezifisches ästhetisches Verständnis im Habitus einer Klasse verankert ist und dass die herrschende Klasse jene Vorstellung über die Bildung stützt und legitimiert. Entsprechend seien Bauten für Bildung oder die Kunst mit *Zeichen* versehen, die für die einen verständlich sind, die sich damit einer Gruppe zugehörig fühlen, für die anderen nicht, die sich ausgeschlossen fühlen. (Vgl. Bourdieu, *Zur Soziologie der Symbolischen Formen,* S. 198.)

146 Schmitz spricht von einem affektiven respektive leiblich-affektiven Betroffensein von etwas, wenn ein Subjekt in einer Situation Emotionen empfindet wie Entzücken, Schmerz, Erleichterung, Frische, Müdigkeit usw., und von Gefühlen, die die subjektiven Sachverhalte ausmachen. (Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 15, 17-8.)

147 In der Soziologie finden sowohl der Begriff Affekt als auch Atmosphäre Eingang. Löw implementiert in Anlehnung an Gernot Böhme den Begriff Atmosphäre in der Raumsoziologie, um die spürbare und sinnlich wahrnehmbare Dimension von Lebewesen und sozialen Güter zu bezeichnen. (Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 195-8.) Delitz präferiert den Begriff Affekte, da mit Atmosphäre eine gewisse *Vagheit* einhergehe. Ihrer Ansicht nach ist damit eine *Substanz-Ontologie* verbunden. Der von Deleuze und Guattari in Anlehnung an Spinoza verwendete Begriff Affekte hat in ihren Augen den Vorzug, dass er sich auf *Relationen* bezieht. (Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 145.) Eine Diskussion zu den Begriffen Atmosphäre versus Affekte findet sich in Kapitel 3 und ihre Konzeption als Erfahrungsweisen in Bezug auf Architektur in den Kapiteln 4 und 6.

Der Realismus, den Reckwitz im zweckrationalen und normativen Handeln im Alltagsrealismus sieht, erlaubt keine Mehrdeutigkeit, diese wäre im Gegenteil geradezu störend. Dagegen bedingt eine »Steigerung und Intensivierung von Erleben, Wahrnehmung, Gestaltung und Affekt (…) eine offensive Semiotisierung von Welt«, die »immer wieder neue Möglichkeiten der Interpretation bietet«.[148] In der Produktion und Rezeption zeigt sich die erwähnte Offenheit in der Vielfalt der Gebrauchs- und Erfahrungsmodi, mit denen ein Gebäude konzipiert wird. In der theoretischen Grundlage für die Untersuchung von Architekturerfahrungen (siehe Kapitel 3) wird die Offenheit einer ästhetischen Praxis von mir mit den Begriffen Atmosphäre, Ekstase, Affekte und den Brückenqualitäten der leiblichen Kommunikation ausdrücklich berücksichtigt.

Simmels Darstellung der Ästhetik in Bezug auf das Soziale erfordert weitere Untersuchungen zur sozialen Wirksamkeit von Architektur. Simmel zeigt zwar auf, wie die gebaute Umgebung das Soziale mit bewirkt, indem sie es ermöglicht, einander zu sehen, jedoch nicht zu hören, und damit ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt. Das Primat legt er jedoch auf die sinnliche Wahrnehmung und nicht auf die diese ermöglichende (oder verhindernde) Architektur. Im Anschluss daran stellt sich für die Konzeption der Architekturerfahrungen die Aufgabe, die gebaute Umgebung auf eine Weise einzubinden, dass sich ihre Wirksamkeit in der Erfahrung zeigen kann. Für die Untersuchung der Architekturerfahrungen stellt sich jedoch die Frage, welche weiteren Modi der Architekturerfahrungen das Gebaute (neben der sinnlichen Wahrnehmung) bewirkt respektive miterzeugt und welche Kollektive es versammelt.

Reckwitz' Entwurf für eine Soziologie des Ästhetischen ermöglicht es, Architekturerfahrungen als eine ästhetische Praxis zu begreifen, in der Handeln und Erleben aufs Engste verknüpft sind. Dies gilt für Architekturerfahrungen als Teil der Architekturpraxis sowie für Architekturerfahrungen in der Rezeption. Da die Produktion und die Rezeption als Prozess aufgefasst werden, interessiert an Architekturerfahrungen besonders ihr Verlauf. Diesbezüglich verstehe ich wie Reckwitz den Erfahrungsprozess ontologisch als ein Spiel[149] statt wie das zweck- und normorientierte Handeln einer festen Ordnung entsprungen. In Bezug auf die von Reckwitz formulierte Genüberstellung zwischen Affektivität und Rationalität wird angenommen, dass Architekturerfahrungen ebenso von einer Affektivität wie von Vorstellungen (Werten, Raumkonzepten etc.) geleitet werden. Im Hinblick auf die Untersuchung der Architekturerfahrungen als Prozess stellt sich somit die Frage, wie die einzelnen Erfahrungen, die Affekte, Ziele, Zwecke oder Vorstellungen beinhalten, sich konstitutiv aufeinander beziehen, damit die Rezipient_innen erkennen, wie die Architektur für sie erlebbar ist.[150]

148 Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, S. 271.

149 Siehe dazu die Erläuterungen in Abschnitt 3.2.2.

150 Wie Reckwitz anmerkt, kann nicht von einem grundsätzlichen Gegensatz zwischen Handeln und sinnlicher Wahrnehmungen ausgegangen werden. Die visuelle Wahrnehmung einer roten Ampel unterstützt

2.2.2. Soziologie und Architektur

Architektur wird im architekturtheoretischen Diskurs, wie oben dargestellt (siehe Abschnitt 2.1.2), wiederholt mit Bezug auf ein Raumverständnis beschrieben. Im Hinblick auf die theoretische Fundierung der Architekturerfahrungen wird daher in diesem Abschnitt zuerst der Raumbegriff diskutiert, der nach dem *spatial turn* eine sozialkonstitutive Bedeutung erhält und für die vorliegende Untersuchung relevant wird. Anschließend wird gezeigt, wie die jüngere deutschsprachige Architektursoziologie die Architektur in Bezug auf das Soziale als wirkmächtig konzipiert und nicht mehr als ihre Repräsentation oder als Symbol versteht. ArchitektursoziologInnen greifen für die begrifflichen Grundlagen auf die Forschung zur Technik zurück. Daran anknüpfend werden die theoretischen Grundlagen und die empirische Untersuchung zu den sozialen Differenzen von Architekturerfahrungen, die an diese begrifflichen Neubestimmungen anschließen, vorgestellt.

Marion Lauschke würdigt den Philosophen Ernst Cassirer im Vorwort ihrer *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen* als »Vordenker […] verschiedener aktueller *turns«,*[151] auch des *spatial turns*. Cassirer setzt der ontologischen Frage nach dem *Was* des Raumes eine *Wie*-Frage voran und schafft damit die Voraussetzungen dafür, dass Raum als unterschiedlich konstituiert aufgefasst werden kann. Er stellt die Frage nach den erkenntnistheoretischen Grundvoraussetzungen der Frage nach dem Wesen des Raumes insofern als notwendig voran, da sich einem

> »der Horizont der Gegenständlichkeit (…) erst wahrhaft aufschließe, wenn der Blick des Geistes nicht lediglich (…) auf die Welt der Objekte, sondern (…) auf die eigene ›Natur‹ und die eigene Funktion der Erkenntnis selbst, gerichtet wird«[152]

Man kann hinter dieser Auffassung bereits eine Raumsoziologie *avant la lettre* vermuten, da Cassirer davon ausgeht, dass sich einem dasjenige, was die Welt der Gegenstände ausmacht, erst unter Berücksichtigung entsprechender Syntheseleistungen erschließt.[153]

Der *spatial turn* vollzieht sich in der Soziologie als Paradigmenwechsel bezüglich des Stellenwertes, den der Raum in Bezug auf das Soziale einnimmt. Raum bezeichnet beispielsweise nicht mehr bloß die räumliche Eingrenzung, in der sich eine soziale Gruppe befindet, der untersucht wird, sondern Raum wird als sozial konstituiert betrachtet.[154]

---

beispielsweise den Zweck der Handlung, an dieser Stelle zu anzuhalten (Vgl. Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, S. 268.)

151 Vgl. Lauschke, »Vorwort«. In *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*, S. VII–XIV.

152 Cassirer, »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«, S. 485.

153 Wie in Kapitel 3 ausführlich dargestellt, unterscheidet Löw in Bezug auf die Raumsoziologie analytisch zwischen Anordnungen von sozialen Gütern und Lebewesen einerseits und den Syntheseleistungen andererseits. (Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 158.)

154 Die Sozialwissenschaften wurden in den Neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts auf ihre *Raumvergessenheit* oder zumindest auf ihre *Vernachlässigung des Raumes* hingewiesen. (Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 9; Läpple, »Essay über den Raum«); Im angloamerikanischen Raum weist Edvard Soja im Hinblick auf den Wandel der sozialen Welt auf das Primat der Zeit gegenüber dem Raume hin. (*Soja, Edward W. 1989. Postmodern Geographies. London New York: Verso*, S. 15-6.)

Der von Löw konzipierte Raumbegriff der Raumsoziologie[155] gilt als eine Manifestation dieser Neubewertung von Raum. Für die vorliegende Untersuchung erweist sich die Raumsoziologie in mindestens zweifacher Hinsicht als bedeutungsvoll. Erstens geht Löw davon aus, dass Raum jeweils in Bezug auf eine bestimmte Perspektive konstituiert wird, und ermöglicht damit, die Erfahrungen von Gebäuden an unterschiedliche Perspektiven zu knüpfen. Zweitens impliziert die Konstitution von Raum, auch Architekturerfahrungen als einen Handlungsvorgang aufzufassen. Anknüpfend an Löws Raumbegriff beschäftigen sich zwei Arbeiten mit Architektur. Christina Hilger diagnostiziert, dass die Architekturdisziplin kaum vom relativen Raumbegriff beeinflusst wird. Die Gründe dafür sieht sie im Verständnis der Architektur als einem primär ästhetischen Objekt, wogegen der soziale Raum als etwas Abstraktes aufgefasst wird.[156] Ihr Vorschlag zielt darauf ab, mit dem Raumbegriff der Raumsoziologie das wechselseitige Verhältnis von Architektur und Gesellschaft zu konzipieren. Diese Relevanz sieht sie insbesondere auch vor dem Hintergrund der Entwicklung stärkerer globaler Vernetzung der – unter anderen – von ihr untersuchten Firmen.[157] Wie Hilger weiter festhält, fehlt der Architekturdisziplin bisher ein dafür geeignetes »umfangreiches reflexives raumtheoretisches Fundament«[158].

Anna Körs' Arbeit interessiert sich für die Perspektive der Nutzer_innen oder Besuchernnen von Kirchen und für die Frage, welche Bedeutung sie den Kirchenräumen zuschreiben. Die Ergebnisse der Umfrage anhand von Fragebögen untersucht sie gemäß den analytischen Prozessen der Raumsoziologie. Sie kann damit aufzeigen, dass es sich bei der Bedeutungszuschreibung um eine soziale Konstruktion handelt.[159] Mit der Raumsoziologie werden die Bedeutungszuschreibungen ausschließlich auf soziokulturelle Bedeutungen abgestellt. Daran bemängelt Körs, dass die Anteile der Kirchenräume an der Konstruktion von Bedeutung nicht berücksichtigt werden. Sie schlägt für diese Untersuchung die Akteur-Netzwerk-Theorie vor, räumt jedoch bei der Anwendung dieser Theorie zugleich zwei Probleme ein. Sie sei weniger geeignet, die affektive, emotionale Dimension von Bedeutungszuschreibung zu berücksichtigen. Außerdem müsse über die Materialität gesprochen werden. Während das letztere Problem bisher bereits gelöst sei, denn

155 Löw, *Raumsoziologie*.

156 Vgl. Hilger, *Vernetzte Räume*, S. 11.

157 Christina Hilger untersuchte im Entwurfs- und Produktionsprozess von Gebäuden zweier international agierender Automobilfirmen, inwieweit relationale Raumvorstellungen darin eine Rolle spielen. (Vgl. Hilger, *Vernetzte Räume*, S. 196.)

158 Hilger, *Vernetzte Räume*.

159 Vgl. Körs, *Gesellschaftliche Bedeutung von Kirchenräumen: Eine raumsoziologische Studie zur Besucherperspektive*, S. 415.

mit Simms könne die Materialität Thema der Rede sein, gäbe es für die affektive Dimension von Bedeutungszuschreibung noch keine Forschung.[160] Sie formuliert daher den Bedarf an adäquaten empirischen Ansätzen, um nicht-kognitive Bedeutungszuschreibungen zu untersuchen.[161]

Implizit beschreibt Körs die Problematik, die die vorliegende Arbeit als Ausgangspunkt nimmt, nämlich bei Architekturerfahrungen, die insbesondere leibliche und affektive Dimensionen berücksichtigen. In Bezug auf die theoretischen Grundlagen geht die vorliegende Untersuchung ebenso wie Körs davon aus, dass die Akteur-Netzwerk-Theorie für die Erhebung der Anteile der Materialität an der Architekturerfahrung ein angemessenes Instrumentarium bereithält. Ein Ziel dieser Arbeit ist es daher auch, den raumsoziologischen Ansatz[162] mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie[163] so zu kombinieren, dass eine Grundlage entsteht, mit der Architekturerfahrungen identifiziert und unterschieden werden können.

Seit dem Erscheinen von Körs' Arbeit sind empirische Untersuchungen entstanden, die Architektur mit dem ethnologischen Ansatz der Akteur-Netzwerk-Theorie explizit unter dem affektiven Gesichtspunkt erforschen. So konzipiert Hanna Gödel mit dem Fokus auf die Frage, wie das sinnlich-ästhetische Erleben in Stadträumen das Soziale ordnet, Atmosphäre als »handlungstreibende Akteure, die soziale Effekte nach sich ziehen und somit sozial stabilisierend als auch destabilisierend wirken«[164].

Die Arbeit von Heike Delitz stellt ebenfalls einen Ansatz vor, wie Architektur hinsichtlich der Affekte, die sie erzeugt, unterschieden werden kann. Delitz setzt bei einer anderen Problematik an, nämlich der Unterpräsenz von Architektur als Gegenstand der Soziologie.

Nach Delitz begegnet die klassische Soziologie der Architektur, wie erwähnt, mit Desinteresse, weil sie ihren Gegenstand mit einem anderen Fokus definiert. Interaktionen werden als intentional aufgefasst und in der Fortführung dessen drückten die Artefakte das Soziale nur noch aus. Um nun der Architektur als sozial wirksamem Gegenstand gerecht zu werden, muss nach Delitz die Beziehung zwischen Architektur und Nutzer_innen nicht mehr *instrumentell* konzipiert, sondern im Sinne einer *betroffenen Koexistenz* aufgefasst werden.[165]

Delitz hat in *Gebaute Gesellschaft* einen Ansatz formuliert, um die Wirksamkeit von Architektur ernst zu nehmen, indem sie Architektur als Medium des Sozialen und als

160 Vgl. Körs, *Gesellschaftliche Bedeutung von Kirchenräumen: Eine raumsoziologische Studie zur Besucherperspektive*, S. 415.

161 Vgl. ebd., S. 417.

162 Löw, *Raumsoziologie*.

163 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft.*

164 Gödel (früher Steinmetz), »Urbanes Design von Atmosphären. Ästhetische und sinnengeleitete Praktiken mit Gebäuden«, S. 339. Im Unterschied zu dieser Konzeption werde ich in der vorliegenden Arbeit vorschlagen, Atmosphäre als Relation zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren aufzufassen (siehe Abschnitte 4.1 und 6.1.1).

165 Delitz, *Architektursoziologie*, S. 17.

seine konstitutive und transitive *Gestalt* konzipiert.[166] Damit stellt sie dem tradierten Verständnis von Architektur als einer *Spiegelung* oder *Repräsentation* des Sozialen ein Instrumentarium entgegen, das es erlaubt, die *Effektivität* von Architektur theoretisch zu erfassen und empirisch zu untersuchen. Nach Delitz schafft sich das Soziale in der Architektur in zweierlei Hinsicht Raum. Einmal *identifiziert* sich die Gesellschaft in der Architektur, zweitens *imaginiert* der oder die Einzelne die Gesellschaft über die Art und Weise, wie er oder sie von der Architektur affiziert wird. Damit spricht Delitz den Artefakt-Status der Architektur an.[167]

Ihr Ansatz gründet im Wesentlichen auf zwei theoretischen Pfeilern. Sie zieht Bergsons *differenztheoretisches Denken* heran, das es ihr ermöglicht, Architektur als *veränderbar* anzusehen und mit dem Begriff *Gefüge*[168] in »einer mikrosoziologischen Ebene das Arrangement (…) von organischen und anorganischen Körpern und Aussagen«[169] zu beobachten. Der zweite Ansatz betrifft die philosophische Anthropologie, insbesondere ihre Artefakt- und Institutionstheorie und den darin entwickelten Medienbegriff.[170]

Der Differenzbegriff ermöglicht es nach Delitz, ein Anders-Werden der Architektur zu denken, und damit ihre *Innovation*. In ihrem Fall meint die Architektur als gebaute Gesellschaft, sich Gesellschaft immer wieder als *etwas anderes* – im Medium Architektur – vorzustellen und gleichzeitig die Möglichkeit, zu denken, dass die Architektur auf jede_n Einzelnen stets auf *andere Weise* wirkt.

Architektur und Menschen bilden demnach ein spezifisches Gefüge, in dem sich die Gesellschaft imaginiert oder auf Einzelne in einer spezifischen Weise wirkt. Das heißt aber auch, statt unabhängig voneinander die Fragen zu stellen, *was* Architektur ist und *was* Gesellschaft ist, ihr Zusammen-Wirken zu untersuchen. Delitz verweist diesbezüglich auf die *imaginäre Institution der Gesellschaft* bei Castoriadis, in der sie im Kern eine *neue Denkweise des Symbolischen* sieht. Das Symbolische drückt demnach nicht etwas aus, sondern das, was man sich vorstellt, existiert überhaupt erst durch das Symbolische und durch das ihm zugrunde liegende Materielle. Diese Bestimmung des Symbolischen gründet auf dem Verständnis, dass Gesellschaft nicht einfach besteht oder auf etwas anderes (Normen, Ziele, Zwecke)[171] zurückgeführt werden könne, sondern vielmehr genuin als ein soziales *Ereignis* geschaffen wird.[172] Entsprechend wird die Architektur als *Figur* verstanden, in der sich die Gesellschaft hervorbringt. Das Soziale in der Architektur wird damit

166 Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 11-2, 23, 29.

167 Vgl. ebd., S. 30.

168 Mit dem Begriff Gefüge bezieht sich Delitz auf Deleuze/Guattari, die entgegen einer dualistischen Objekt-Subjekt-Ontologie das Konzept des Gefüges von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten vorschlagen. (Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 31.)

169 Vgl. ebd., S. 29.

170 Vgl. ebd., S. 29.

171 Vgl. Castoriadis, »The Social Imaginary and the Institution (1975): Excerpt«, S. 197.

172 Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S.111-3. Bruno Latour bestimmt das Symbolische damit vergleichbar als die Verdinglichung des Gesellschaftlichen. (Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 521-2.) Siehe Abschnitt 4.3.

»greifbar, begehbar, (ist) allgegenwärtig, dauerhaft, sowohl als räumliche und bildliche Gestalt«.[173]

Delitz stellt mit der *Gebauten Gesellschaft* einen Ansatz vor, Architektur und Gesellschaft zusammen zu denken, indem sich das Soziale in ihrem jeweiligen spezifischen Gefüge aktualisiert. Um der sozialen Wirksamkeit von Architektur gerecht zu werden, rückt sie Menschen und Nicht-Menschen in ihrer gegenseitigen Bezugnahme in den Fokus. Während Delitz sich für die gesellschaftlichen Ebenen und für die Architektur, in der sie sich imaginiert, interessiert, richtet sich die vorliegende Arbeit primär auf Gruppen und Kollektive und auf das, was sie hinsichtlich der Erfahrung von Architektur auszeichnet. Wie für Delitz werden auch in der Untersuchung zu den sozialen Differenzen von Architekturerfahrungen die *Veränderung* der Architektur und die *Relation* zwischen den Menschen und der Architektur virulent. Anders als Delitz werde ich die Beziehung über den relationalen Raumbegriff von Löw und die Modi der Vermittlung nach Latour konzipiert. Sie rückt mit der Forschungsperspektive gewissermaßen näher an das einzelne Gebäude und die einzelnen Gruppen respektive Kollektive heran.

2.2.3. Weshalb benötigen wir den soziologischen Blick auf Architekturerfahrungen?

Dieses Kapitel macht im Wesentlichen zwei Forschungslücken deutlich. Zum einen weist die Architekturtheorie eine Vielfalt an Architekturerfahrungen auf, bezieht diese jedoch jeweils auf einen universellen Betrachter. Sie nimmt Unterschiede in Bezug auf den Betrachtungsstandpunkt und die dazugehörigen sozialen Differenzen nicht oder kaum in den Blick. Zum anderen gibt es in der Soziologie Arbeiten, die das Soziale hinsichtlich ästhetischer Dimensionen der Praxis beleuchten. Dadurch bietet sie Anknüpfungspunkte für die Konzeption der theoretischen Grundlage für die Untersuchung von sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen. Georg Simmel veranschaulicht bereits, wie die Ordnung des Materiellen, so wie sie in der Bezeichnung von Orten oder Gebäuden zum Ausdruck kommt, und das Soziale in einem wechselseitigen Bezug stehen. Die Bezeichnung von Orten mit einem Namen erlaubt es den Bewohner_innen, sich diesen Orten zugehörig zu fühlen, sie selbst zeichnen sich individuell über diesen Ort aus.
Demgegenüber schafft eine numerische Ortsbezeichnung vielmehr eine Symmetrie aller Orte in Bezug auf eine gedachte Achse oder Koordinate. Dadurch wird die Gleichheit der Bewohner_innen in der Zugehörigkeit zu einem System betont. Die Art der Erfahrung unterscheidet sich in beiden Fällen: Während die Bewohner_innen im ersten Fall in einem affektiven Bezug stehen, geschieht dies im zweiten Fall über eine rationale Vorstellung. Auf Architekturerfahrungen bezogen können wir somit festhalten, dass mit der Erfahrung

173 Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 123.

von Architektur das Soziale mit konstituiert wird. Um diesen Zusammenhang zu beschreiben, bedarf es nun einer Erweiterung der Grundbegriffe, wie Reckwitz in Bezug auf eine Soziologie des Ästhetischen festhält. Er sieht den Handlungsbedarf in der Soziologie generell in der Berücksichtigung der ästhetischen Dimension der Praxis. Um das Soziale in Bezug auf Architekturerfahrungen zu definieren und zu untersuchen, müssen somit zuerst theoretische Grundlagen geschaffen werden, die es erlauben, Erfahrungen von Architektur aus einer soziologischen Perspektive zu konzipieren. Anknüpfungspunkte finden sich, wie Hilger, Körs und Delitz zeigen, in der Raumsoziologie und der Wissenschaftssoziologie. Nach Hilger und Körs kann die Raumsoziologie für die Konzeption des wechselseitigen Verhältnisses von Architektur und Gesellschaft herangezogen werden. Die Akteur-Netzwerk-Theorie eignet sich dazu, über die sozio-kulturelle Dimension hinaus die Anteile der Materialität an der Konstruktion der Bedeutung der Architektur zu berücksichtigen. Damit wird die Wirksamkeit von Architektur explizit betont, wie auch in der Arbeit von Delitz.

Da die Architekturdisziplin die Vielfalt der Erfahrungen jeweils auf einen gleichsam universellen Betrachter konzipiert, fehlen ihr die Grundlagen für eine differenzierte Untersuchung im Hinblick auf soziale Unterschiede. Wie die Diskussionen um die Atmosphäre und ihre Möglichkeit zur Kollektivbildung zeigen, wird die soziale Dimension von Architekturerfahrungen im architekturtheoretischen Diskurs nicht gänzlich ausgeblendet. Allerdings machen dieser Diskurs und die beispielhafte Darstellung der in der Architekturtheorie konzipierten Erfahrungen deutlich, dass eine rein architekturtheoretische Betrachtung demnach nicht ausreicht, um Architekturerfahrungen in Bezug auf das Soziale zu konzipieren respektive zu verstehen. Hingegen verdeutlichen die erwähnten architektonischen Raumkonzepte (siehe Abschnitt 2.1.2), dass die darin beschriebenen Erfahrungen durchaus mit soziologischen Ansätzen gelesen werden können. Trotz der inhaltlichen Unterschiede weisen die erwähnten Räume strukturelle Gemeinsamkeiten auf. Sie beziehen sich implizit oder explizit auf eine bestimmte *Perspektive*. Schelling spricht von *Betrachter_innen*, die von ihrem Standpunkt aus die Harmonie der wohlproportionierten Bauteile empfinden. Nach Hertzberger können die *Nutzer_innen* die vorgegebene Struktur individuell einrichten oder in den Darstellungen zu Las Vegas von Venturi/Scott-Brown/Izenour sehen die *Bewohner_innen* auf ihren Einkaufsfahrten im Auto die Werbetafeln, die die Angebote der Shoppingmalls zeigen. Giedion unterscheidet Raumvorstellungen in Bezug auf die spezifische Perspektive einer Epoche und die dazugehörigen Bauten. Die besprochenen Räume beziehen sich jeweils auf bestimmte Elemente wie auf die wohlproportionierten *Bauteile*, die vorgegebene *Struktur*, die *Werbetafeln* und *Shoppingmalls* oder die *Bauten einer Epoche*. Diese Elemente werden außerdem auf unterschiedliche Weise miteinander in Bezug gesetzt, durch ein *Harmonie-Gefühl*, eine bestimmte *Nutzung* oder die *Raumvorstellung* einer Epoche.

Die Räume unterscheiden sich nach der *Perspektive*, aus der sie konstituiert werden, nach den genannten *baulichen Elementen* und der *Art der Bezugnahme*. Daran kann der

Löw'sche Raumbegriff[174] in der Raumsoziologie anschließen. Denn eine Raumkonstitution wird jeweils aus einer bestimmten Perspektive vorgenommen. Analytisch unterscheidet Löw außerdem zwischen zwei Prozessen, dem *Spacing* und der *Syntheseleistung:* der Anordnung von Lebewesen und Dingen sowie der Art, wie diese verbunden werden. Mit einer raumsoziologischen Lesart wird die Tatsache berücksichtigt, dass Erfahrungen immer sozial konstruiert werden. Um die erwähnte Wirksamkeit des Materiellen, das heißt, die Wirkungsmacht von Architektur in Architekturerfahrungen, zu berücksichtigen, kann das Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie herangezogen werden. Somit stellt sich für den theoretischen Teil dieser Arbeit die Aufgabe, die Raumsoziologie mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie zu verbinden.

Die empirische Untersuchung zielt an die Theorie anschließend darauf ab, Architekturerfahrungen zu identifizieren und danach zu bestimmen, wie sich darin das Soziale aktualisiert. Sie nimmt außerdem den Prozess von Architekturerfahrungen in den Blick, um aufzuzeigen, ob verschiedene soziale Gruppen sich in Bezug darauf unterscheiden und worin sich diese Unterschiede zeigen. Des Weiteren ist die Perspektive der Architekten, die das Gebäude entworfen haben, sowie die Perspektive der Gruppen, die diese Gebäude erfahren, zu vergleichen, um erkennbar zu machen, in Bezug auf welche Erfahrungen sie sich unterscheiden oder auch gleichen.

Mit diesen Zielsetzungen deuten sich für die sozialen Unterschiede bei Architekturerfahrungen bereits zwei Ausprägungen an: Eine Realgruppe[175] kann sich möglicherweise über ihren für sie spezifischen Erfahrungsprozess auszeichnen und einzelne Architekturerfahrungen können Kollektive versammeln, da mehrere Gruppen Architektur auf die gleiche Weise erfahren. In Kapitel 3 werden die theoretischen Grundlagen vorgestellt, um Architekturerfahrungen hinsichtlich des Sozialen zu bestimmen und ihnen in einer empirischen Untersuchung nachzugehen.

174 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*.

175 Als Realgruppen werden kollektive Entitäten wie Familien, Peergroups oder Arbeitsteams bezeichnet. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 122.

3. Architekturerfahrung als soziale Praxis

Dieses Kapitel geht der Frage nach, wie Architekturerfahrungen in ihrer sozialen Differenziertheit theoretisch konzipiert werden können. Der Konzeption wird hier die Annahme zugrunde gelegt, dass die Erfahrung von Architektur mit einer Konstitution von Raum[176] einhergeht (siehe Kapitel 3.1). Zudem wird vorausgesetzt, dass sowohl diejenigen, die Architektur erfahren, als auch die Materialität des Gebäudes die Erfahrung von Architektur bewirken. Der soziologische Blick auf Architekturerfahrung betrifft demnach die Relation zwischen den Wahrnehmenden und der Architektur in zweierlei Hinsicht. Neben der Frage, welche Räume in Architekturerfahrungen konstituiert werden, ist von Interesse, welche Anteile die Materialität und die Wahrnehmenden sich gegenseitig vermitteln und wie diese Vermittlung abläuft. Die Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie, wie sie Latour[177] für die Beschreibung der Beziehung von Akteuren untereinander vorschlägt, bildet für die differenzierte Betrachtung der Frage nach dem Modus der Vermittlung die theoretische Grundlage dieser Arbeit (siehe Abschnitt 3.2).

Martina Löw bestimmt den Raumbegriff in Anlehnung an Anthony Giddens' Konzept der Dualität von Struktur und Handlung. Sie führt den Vorgang der Konstitution von Raum jeweils auf bestehende Strukturen und ihre Bestandteile zurück (siehe. Abschnitt 3.1.1). Um den raumsoziologischen Ansatz auf Architekturerfahrung anzuwenden und insbesondere mit der Akteur-Netzwerk-Theorie und ihrem »Irreduktionsprinzip«[178] zu verbinden, wird Löws Ansatz modifiziert. Wie ich in Abschnitt 3.1.2 darlegen werde, betrifft dies die Konzeption der Syntheseleistungen. In Anlehnung an Schatzki werden für die Anordnung verschiedene Verknüpfungstypen unterschieden.[179]

Das Soziale verwirklicht sich in Löws Raumsoziologie und Latours Akteur-Netzwerk-Theorie in der Relation zwischen Menschen und Dingen[180]. Löw verortet das Soziale im Prozess und in der Art der Raumkonstitution. Bezogen auf Architekturerfahrungen zeigt sich das Soziale nach der modifizierten Bestimmung der Syntheseleistungen im Typ der Verknüpfung und in der Anordnung beispielsweise baulicher Elemente. Latour bezieht das Soziale ebenfalls auf einen Prozess, wenn er eine »Verknüpfung, die sozusagen Transformationen transportiert«,[181] als eine Übersetzung versteht, über deren Nachzeichnen das Netzwerk der Akteure sichtbar wird. Eine Übersetzung bezeichnet eine Relation, die zwei

176 Löw, *Raumsoziologie*.

177 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft.*

178 Nach dem Verständnis der Akteur-Netzwerk-Theorie können die Verknüpfungen zwischen den Akteuren nicht auf jeden Einzelnen zurückgeführt werden, sondern bilden sich über die jeweilige Assoziation selbst. (Vgl. ebd., S. 188.)

179 Im Wesentlichen sind diese ein Verständnis, teleo-affektive Strukturen und Regeln. (Vgl. Schatzki, *Social practices,* S. 88-132.) In Kapitel 4 werden auf der Grundlage von Schatzkis Differenzierung die Verknüpfungstypen auf die Problematik von Architekturerfahrung übertragen und vorgestellt.

180 Löw spricht von Lebewesen und sozialen Gütern, Latour von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten.

181 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 188.

Mittler dazu veranlasst, zu koexistieren. Die Art der Koexistenz aktualisiert sich daher nicht nur im Typ der Verknüpfung, sondern zudem im Modus der Vermittlung (siehe Abschnitt 3.2.2).

Mit der gewählten theoretischen Grundlage, dem Raumbegriff der Raumsoziologie und dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie werden in dieser Arbeit die konstitutiven Zusammenhänge der Wirksamkeit von Architektur beschrieben. Im Anschluss soll mit der Bestimmung der Architekturerfahrungen geklärt werden, wie und wodurch sich Menschen von Gebäuden eingeladen oder ausgeschlossen fühlen. Mit anderen Worten zielt die Arbeit dahin, die sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen hinsichtlich der Perspektive von Beobachter_innen und der Architektur zu explizieren.

3.1. Architekturerfahrung und Raumkonstitution

Im Unterschied zu den Vorstellungen von Raum als einer absoluten und existenten Entität konzipiert Löw Raum prozesshaft und relational auf eine Perspektive bezogen. Als Gegenstand der Forschung interessiert der Raum, den Menschen im Alltag konstituieren. Der Wissenschaft ist jener Raum über zwei analytisch getrennte Prozesse zugänglich, das Spacing und die Synthese.[182] Löw verortet ihren Ansatz explizit in Bezug zu physikalischen und philosophischen Raumbegriffen. Sie erachtet dies für die Herleitung eines soziologischen Raumbegriffs als unerlässlich, da die Soziologie sich als Disziplin aus der Philosophie heraus entwickelt hat und Soziolog_innen in ihren Schriften auf die Raumdiskussion dieser Disziplinen Bezug nahmen.[183]

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde durch die Erkenntnisse in der theoretischen und experimentellen Physik der Raum als Gegenstand jedoch aus der Philosophie verdrängt.[184] Die Definition eines Raumbegriffs in der Soziologie legt daher eine Bezugnahme zu der Begrifflichkeit dieser Disziplin nahe. Mit der Übertragung des Raumbegriffs aus der Physik in die Soziologie geht eine Bedeutungsverschiebung einher, die Löw mit Bezug auf Einstein darstellt, da er es versteht, die Sachverhalte, die den relativen Raumbegriff betreffen und im Alltag nicht erfahrbar sind, auf die Ebene sinnlicher Erfahrung zu beziehen:

> »Ich kann Körper durch sinnliche Merkmale wiedererkennen, ohne sie bereits räumlich zu erfassen. Ist in solchem Sinne der Körperbegriff gebildet, so zwingt uns die sinnliche Erfahrung dazu, Lagen-Beziehungen zwischen den Körpern festzustellen, d. h. Relationen der gegenseitigen Berührung. Was wir als räumliche Beziehung zwischen Körpern deuten, ist nichts anderes. Also: ohne Körperbegriff kein Begriff

182 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 158-61.

183 Vgl. ebd., S. 20-1. Löw referiert u.a. auf Elias, *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*; Läpple, »Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept«; Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*.

184 Vgl. Löws verweist auf ein Gespräch zwischen Michel Foucault und J. P. Barou und M. Perrot. in: Löw, *Raumsoziologie*, S. 20.

> räumlicher Relation zwischen Körpern und ohne den Begriff der räumlichen Relation kein Raumbegriff«.[185]

Im Alltag verwenden Menschen hingegen meist eine absolutistische Raumvorstellung, indem sie die Erdoberfläche als den absoluten Behälter aller körperlichen Objekte auffassen. Das Bedürfnis, alle anwesenden Dinge auf einen einzigen Körper zu beziehen, erachtet Einstein daher als menschlich.[186]

Im Unterschied zum absolutistischen Raumbegriff definiert er den relativen Raum als »*Lagerungs-Qualität der Körper*«[187]. Danach ist Raum ohne körperliche Objekte nicht denkbar. Raum ist nach diesem Verständnis nichts als eine Art *relationale Ordnung körperlicher Objekte* und es habe nach Einstein keinen Sinn, von ›leerem Raum‹ zu reden, denn körperliche Objekte und Raum würden einen unauflösbaren Zusammenhang bilden.[188] Leibniz stellt bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts fest, dass der Raum ausreichend durch die Beziehung zwischen den Dingen festgelegt ist. Seinem Verständnis nach entspricht der Raum folglich einer Vorstellung der Ordnung eines Nebeneinanders von Dingen.[189] Die Lage der Körper oder Dinge wird zudem über ihre gegenseitige Beziehung bestimmt. Um analog zu diesen Überlegungen für die Raumsoziologie die wesentlichen Komponenten des Raumbegriffs abzuleiten, fasst Löw die Essenz aus den Erkenntnissen der modernen Physik folgendermaßen zusammen:

> »Die klassische Physik geht noch von der Annahme aus, dass ein Stab, der in einem System einen Meter lang ist, auch im anderen System einen Meter lang sein muss, oder dass Uhren in allen Systemen gleich schnell laufen. Diese dem Alltagsbewusstsein selbstverständlich erscheinenden Annahmen widerlegt die Relativitätstheorie. Der zufolge zieht sich ein bewegter Stab mit zunehmender Geschwindigkeit immer weiter zusammen und Uhren gehen immer langsamer, je schneller sie bewegt werden, bis sie stehen bleiben, wenn sie Lichtgeschwindigkeit erreicht haben«.[190]

Abstrahiert man von den konkreten Erkenntnissen der Relativitätstheorie, so besagen sie, dass sich Körper in unterschiedlichen Systemen anders verhalten. Diese Gegebenheit nutzt Löw zur Fundierung des relationalen Raumbegriffs. Sie betont in Bezug auf den physikalischen Raumbegriff, dass Raum auch in der Zeit konstituiert wird, da sich Körper räumlich und zeitlich bewegen. Die Anordnung (Lagerung) der Körper ist somit abhängig vom Bezugssystem der Beobachter_innen zu verstehen.[191] Das heißt, dass sich mit der Eigenbewegung der Beobachter_in die Perspektive ändert und damit auch die Anordnung der betrachteten Körper. Eine Anordnung wandelt sich, wenn Beobachter_innen diese aus unterschiedlichen Standpunkten wahrnehmen. Mit dieser an Einstein orientierten Sichtweise können nach Löw auch »Ergebnisse empirischer Untersuchungen in der Soziologie,

185 Vgl. Einstein, »Raum, Äther und Feld in der Physik«, S. 94.

186 Vgl. ebd., S. 94-5. Mit Bezug auf Sturm siehe Löw, *Raumsoziologie*, S. 27.

187 Einstein, »Vorwort von Albert Einstein und der Begriff des Raumes bei Leibniz«, xiii.

188 Vgl. ebd., xiii.

189 Vgl. Leibniz, »Briefwechsel mit Samuel Clarke«, S. 60.

190 Löw, *Raumsoziologie*, S. 32.

191 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 34.

die immer wieder auf eine Fragmentierung und Bewegtheit räumlicher Strukturen hinweisen, (…) besser begriffen werden«.[192]

3.1.1. Die Dualität von Raum

Nach Löw kann nicht von einem Raum an sich gesprochen werden, ein Raum wird vielmehr über einen *Handlungsvorgang* konstituiert. Sie bezieht sich handlungstheoretisch auf die von Giddens konzipierte Dualität von Struktur und Handeln.[193] Ihr Augenmerk richtet sich somit auf die Tatsache, dass in der Art und Weise, wie Raum konstituiert wird, gleichzeitig die soziale Struktur reproduziert wird.

Das alltägliche Handeln bildet den Ausgangspunkt für das handlungstheoretische Verständnis von Giddens,[194] insbesondere für seinen routinisierten Charakter,[195] der sich in eben diesen täglich wiederholten Handlungen äußert. Menschen erfahren ihr gesellschaftliches Leben über Routinen als vertraut. Den Kern der Theorie der Strukturierung bilden die Konzepte »Struktur«, »System« und »Dualität von Struktur«.[196] Giddens unterscheidet die Strukturierung sozialer Beziehungen nach zwei Dimensionen.[197] Die paradigmatische Dimension entsteht im Handeln als virtuelle Ordnung, die die Denkschemata ausmachen. Die syntagmatische Dimension der Strukturierung bezieht sich auf die raumzeitliche Struktur, der über *Regeln* und *Ressourcen* reproduzierten Praktiken. Regeln und Ressourcen[198] bilden die Mittel, auf die Handelnde zurückgreifen. Ressourcen ermöglichen Handlungen darüber, was an Technik oder Rohstoff u. Ä. vorhanden ist, und über spezifische Kompetenzen oder Fähigkeiten können diese Handlungen in eine bestimmte Richtung weisen. Ressourcen bestimmen somit auch, wie sie in Regeln und damit in Handlungsabläufe transformieren.[199] In der Bestimmung der Regeln nimmt Giddens Bezug auf Wittgenstein. Insbesondere dessen Bezeichnung »Sprachspiel«, die dieser für das Erlernen der Muttersprache wählt, betrachtet er als exemplarisch für die Routinen des

192 Ebd., S. 21.

193 Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft*, S. 77-81; Löw, *Raumsoziologie*, S. 171-2.

194 Giddens beabsichtigt hinsichtlich des zentralen Forschungsfeldes der Sozialwissenschaften, das sich »auf die in den über Zeit und Raum geregelten gesellschaftlichen Praktiken« richtet, mit der Theorie der Strukturierung eine Antwort zu formulieren, gegenüber Theorieansätzen, die sich entweder einseitig auf das Individuum stützen (Hermeneutik), oder auf ein gesellschaftliches Ganzes (Funktionalismus und Strukturalismus). Vgl. ebd., S. 52.

195 Vgl. ebd., S. 37.

196 Vgl. ebd., S. 67.

197 Vgl. ebd., S. 68-7.

198 Die zweite Komponente der Struktur nach der Giddens'schen Praxistheorie bilden die Ressourcen. Über sie wird die soziale Macht ausgeübt, indem Handelnde auf Ressourcen zurückgreifen, wodurch andere angeleitet werden, Handlungen mit einem bestimmten Resultat auszuführen. Giddens unterscheidet zwischen allokativen (beispielsweise Gesundheit, Technologie, Rohstoffe, Land) und autoritativen Ressourcen (beispielsweise Begabung, Fähigkeiten, Organisation von Handlungen, Koordination von Handlungen). (Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft,* S. 86.)

199 Ebd., S. 69-70.

gesellschaftlichen Lebens.[200] Nach Wittgenstein lernen Kinder über »hinweisendes Lehren«[201] »den Gebrauch der Worte«[202]. Kinder lernen somit die *richtige* Anwendung der Regeln und sind *fähig*, eine bestimmte Handlung durchzuführen.[203]

Bezogen auf die Strukturierung sozialer Beziehungen werden nach Giddens in derartigen Prozessen Machtverhältnisse angenommen und reproduziert. In diesem Sinne entspricht eine Regel einem allgemeinen Verfahren, das nach Gidddens wie eine Methode auch in anderen Kontexten zur Anwendung gelangen kann. Im Hinblick auf die Strukturierung sozialer Beziehungen versteht Giddens »die Regeln des gesellschaftlichen Lebens als Techniken oder verallgemeinerbare Verfahren (…), die in der Ausführung/Reproduktion der sozialen Praxis angewendet werden«.[204]

Der routinisierte Charakter der Handlung, die dem Alltag seine Kontinuität verschafft, stellt nach Giddens eine psychologische Notwendigkeit dar, wodurch auch die Dimensionen der Zeit und des Raumes ihre Bedeutung erhalten, insofern Handlungen im Alltag auch in Bezug zu bestimmten Orten und Zeiten ausgeführt werden. Ressourcen transformieren über Regeln in routinisiertes Handeln, das ins praktische Bewusstsein Eingang findet und damit implizit geschieht.[205]

Wie Löw anmerkt, erhält der Raum für Giddens als gesellschaftliche Regionalisierung konkreter Orte eine Relevanz, ohne jedoch eine sozial konstitutive Bedeutung zu erlangen.[206] Ihre Kritik richtet sich auf die *Ontologie von Raum und Zeit* im Giddens'schen Raumverständnis hinsichtlich seiner Theorie der Strukturierung.[207] Darin konzipiert Giddens Raum erstens als das, was Strukturen (Regeln und Ressourcen) überdauern kann, und zweitens entsteht im routinisierten Handeln eine raum-zeitliche Ordnung (System), vorstellbar als Koordinaten für die Struktur der Handlungsverläufe.

In Bezug auf die zweite Bedeutung von Raum beanstandet Löw, dass Giddens zwar die Handlung selbstverständlich im Raum lokalisiert, jedoch nicht danach fragt, ob sie Raum produzieren könne. Damit versteht er Raum auch nicht als ein Element der Struktur, die sich in Handlungen aktualisiert,[208] sondern der Raum erhält lediglich als gesellschaftliche

---

200 Vgl. ebd., S. 69. vgl. Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* S. 5.

201 Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* S. 4.

202 Ebd., S. 5.

203 Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft,* S. 69-70. Giddens gehört nach Michael Lynchs Verständnis zu den Wittgenstein-Rezipienten, denen er einen *rule scepticism* (»Regelskeptizismus«) zuschreibt. Sie argumentieren, dass die Relation zwischen den Regeln und dem Regelfolgen nicht zu bestimmen sei und dass soziale Konventionen und erlernte Dispositionen für geregelte Handlungen sorgen. (Vgl. Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 217.)

204 Giddens unterscheidet gegenüber den so verstandenen Regeln formulierte Regeln, die als diskursive Formulierungen in Gesetzen, bürokratischen Regeln und Spielregeln zu finden sind. (Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft,* S. 73.)

205 Vgl. ebd., S. 73. Siehe bzgl. der Merkmale von Regeln ebd. Diskursive Formulierungen sind demgegenüber explizite Äußerungen und bereits Interpretationen.

206 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 42.

207 Vgl. ebd., S. 37; entsprechend bei Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft*, S. 52-3.

208 Nach Löw negiert Giddens damit auch die geografischen Debatten (u.a. Massey 1996), wonach Raum als produziert und produzierend verstanden wird. (Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 37-8.)

Regionalisierung konkreter Orte eine Relevanz,[209] ohne jedoch eine sozial konstitutive Bedeutung zu erlangen. Das hat zur Konsequenz, dass nach Löw beispielsweise ein besonderer Ort gegenüber einem institutionalisierten[210] Raum nicht beschrieben werden kann.[211]

In Giddens' Ansatz beschränkt sich die Bezugsebene des Räumlichen also auf Routinen, die sich zusammen mit den Ressourcen im Raum ausdehnen und deren System räumliche und zeitliche Bezugspunkte aufweist, die im Handeln realisiert werden. Löw kritisiert, dass die Entstehung räumlicher Strukturen damit nicht erklärt werden könne. Ebenfalls unberücksichtigt bleibt die Vorstellung, dass an einem Ort mehrere Räume konstituiert werden können.[212] Meines Erachtens können auch ästhetische und emotionale Bedingungen bezüglich einer Handlung oder eines Verhaltens nicht konzipiert werden. So kann nicht untersucht werden, dass manche Menschen beispielsweise zu bestimmten Zeiten eine Bushaltestelle meiden, weil sie sich wegen der schlechten Ausleuchtung ungern dort aufhalten, da dieser Aspekt mit dem Zeitpunkt, dem Ort und der Art der Handlung bestimmt werden würde.

Nach Löw könne Giddens dieses Defizit beheben, indem er Raum und Handeln einander nicht gegenüberstellt, »sondern relativistisch Raum als Ergebnis eines Anordnungsprozesses«[213] fasst. So könnte er außerdem »mit der Konstitution von Raum auch die Entstehung räumlicher Strukturen erklären«.[214]

Um Raum nicht als absolute Koordinaten zu begreifen, sondern als sozial konstituiert, bezieht Löw Giddens' Dualität von Struktur und Handlung auf eine *Dualität von Raum* und verfolgt damit hinsichtlich des Raumverständnisses einen handlungstheoretischen Ansatz.[215] Dieser Ausgangspunkt zeigt sich am auffälligsten in der Bezeichnung »(An)Ordnung«. Mit der Schreibweise der in Klammern gesetzten Silbe An betont Löw, dass zwei Aspekte darin zum Ausdruck kommen: einmal die Ordnung, die durch Raum geschaffen wird, und einmal der Prozess des Anordnens als die Konstituierung von Raum. Eine relationale (An)Ordnung weist damit immanent neben der Handlungsdimension eine strukturierende Dimension auf.[216] Wenn Bewohner_innen eine Wohnung oder ein Zimmer neu einrichten, verschieben sie konkret Möbel an eine andere Stelle, gleichzeitig schaffen sie dadurch eine neue Ordnung. Von der Sitzbank schauen sie danach beispielsweise nicht mehr in den Garten, sondern Richtung Esstisch und Küche.

---

209 Vgl. ebd., S. 42.

210 Mit Institutionen bezeichnet Giddens Praktiken, die sich – gemäß Strukturprinzipien – zeit-räumlich am weitesten ausdehnen. (Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft,* S. 69.)

211 Löw vergleicht ihre Argumentation mit derjenigen von Schütz gegenüber Husserl hinsichtlich des Begriffs »Lebenswelt«. Husserl versteht Lebenswelt als etwas, das einen selbstverständlich umgibt, und Schütz geht von verschiedenen Wirklichkeitsformen aus. Auch er berücksichtigt Raum allerdings nicht als ein Wissen, auf das Menschen zurückgreifen können. (Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 42.)

212 Vgl. ebd., S. 43.

213 Löw formuliert an dieser Stelle den wesentlichen Anknüpfungspunkt für den Raumbegriff der Raumsoziologie. (Vgl. ebd., S. 43.)

214 Vgl. ebd., S. 43.

215 Vgl. Löw, »Materialität und Bild«, S. 353; vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 132.

216 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 166.

Wie Giddens geht auch Löw davon aus, dass Routinen und Ressourcen (gesellschaftliche Strukturen) über Strukturmomente das Anordnen und dadurch die Anordnung prägen, in der sich entsprechend Routinen und Ressourcen fortschreiben.[217]

Auf den Raum bezogen bringen räumliche Strukturen also eine Form des Handelns hervor, die in der Konstitution von Räumen jene räumlichen Strukturen reproduziert.[218] Wie das Beispiel mit der Sitzbank zeigt, kann die Änderung der Anordnung die Reproduktion der Struktur durch routiniertes Handeln brechen. Die geänderte Anordnung kann hingegen als räumliche Struktur mit der wiederholten Formung der Handlung neue Routinen prägen.

Als Strukturprinzip kommt dem Räumlichen eine spezifische Form des Gesellschaftlichen zu. In diesem Zusammenhang kann nochmals Simmels Beispiel in Kapitel 2 in Erinnerung gerufen werden, der zeigt, dass Studierende in einer Aula sich als eine Einheit fühlen, da sie sich gegenseitig sehen, jedoch nicht miteinander sprechen können (siehe. Abschnitt 2.2.1). Löw spricht nach diesem Verständnis des Räumlichen bevorzugt von einer *relationalen* Anordnung, statt ihren relativen Charakter zu betonen. Damit legt sie den Akzent auf die Tatsache, dass Raum erst durch die Verknüpfung von sozialen Gütern und Lebewesen entsteht, durch die Elemente und deren *relationale* Beziehungen zueinander.[219] Raum entspricht daher zugleich den Elementen (materielle Dinge und/oder Lebewesen) und der Ordnung (Relationen zwischen den Dingen und Lebewesen).

Wie Giddens versteht Löw Strukturen als Regeln und Ressourcen, die rekursiv in Handlungen, oder, wenn sie weitgehend verankert sind, in Institutionen eingelagert sind.[220] Löw nimmt im Unterschied zu Giddens an, dass Strukturen unabhängig von Ort und Zeitpunkt bestehen, jedoch *nicht* unabhängig von Raum und Zeit. Diese Änderung, so ihre Argumentation, ermöglicht es, räumliche Strukturen als eine Variante neben anderen gesellschaftlichen Strukturen wie politischen oder ökonomischen Strukturen zu verstehen.[221] Gegenüber Giddens' Handlungsansatz betont Löw zudem die Dimension von Klasse und Geschlecht. Nach Giddens' Verständnis ist die Klassenstruktur eine neben anderen Strukturen. Diesen Ausgangspunkt hält Löw für problematisch, denn Klasse und auch Geschlecht bilden nicht einfach eine Struktur unter anderen, sondern durchziehen alle Aspekte gesellschaftlichen Lebens. Daher müssen Klasse und Geschlecht als Strukturprinzipien verstanden werden[222], alle Strukturen durchziehen und in ihnen verankert sein.

---

217 Vgl. ebd., S, 167.

218 Vgl. ebd., S. 172.

219 Vgl. ebd., S. 156, 224.

220 Regeln werden als Konstitution von Sinn oder als Sanktionierung von Handeln verstanden, und hinsichtlich der Ressourcen unterscheidet Löw in Anlehnung an Giddens zwischen materiellen (allokativen) und symbolischen (autoritativen). (Vgl. ebd., S. 167.)

221 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 178.

222 Um die Klasse wie auch das Geschlecht als Kategorie anzuführen, argumentiert Löw mit empirisch nachgewiesenen Unterschieden von beispielsweise auch heute immer wieder diskutierten Lohnungleichheiten zwischen den Geschlechtern, die nicht mit unterschiedlicher Qualifikation begründet werden können.

Löw betont damit auch, dass Strukturen körperlich gelebt werden.[223] Wohnungen werden beispielsweise nicht nur aus Gewohnheit in einer bestimmten Weise eingerichtet, sondern weil Bewohner_innen sie körperlich und emotional als angenehm und gemütlich erleben. Mit anderen Worten werden diese Strukturen also auch aufgrund eines bestimmten Habitus *so* reproduziert.

Da geschlechts- und klassenspezifische Handlungspraxis vornehmlich körperlich gelebt wird, weist Löw auf den Umstand hin, dass sich diese Praktiken stets reproduzieren und sich nur in einem langsamen Prozess ändern. Dies betrifft auch die oft damit einhergehenden sozialen Ungleichheiten.[224] Diese Gegebenheit findet ihren Ausdruck im *repetitiven Charakter*[225] der Raumkonstitution.

Mit der Konzeption der Dualität von Raum kann Löw auf eine Differenzierung zwischen einem *sozialen* Raum, der sich über Positionen, welche Menschen darin einnehmen und sich auf den sogenannten *angeeigneten physischen* Raum auswirkt, verzichten.[226] Dies wirkt sich auch auf die Analyse von Raumkonstitutionen aus.

Der von Löw konzipierte Raumbegriff beziehungsweise die Konstitution von Raum verlangt ein entsprechendes Analyseinstrumentarium. Sie kritisiert an bestehenden Analysenmethoden in der Stadt- und Regionalsoziologie einerseits, dass Räume deskriptiv erhoben werden, also hinsichtlich dessen, *was* ein Raum ist. Davon unabhängig werden andererseits soziale Prozesse analysiert und anschließend für die Untersuchung der Aneignung von Raum beides aufeinander bezogen. Dieses Vorgehen suggeriert nach Löw die Möglichkeit, das Entstehen von Raum unabhängig vom Handelnden zu erheben. Mit anderen Worten besagt dies, dass nicht erhoben wird, welche Räume für das Handeln konstitutiv sind.[227]

Erste Ansätze eines relativistischen Verständnisses von Raum hinsichtlich einer analytischen Betrachtung sieht Löw bei Bernd Hamm. Er löst den Fokus der Untersuchung vom Gegenstand Stadt/Land und fragt nach der Besiedlung des Raumes, indem er die verschiedenen Arten der Raumaneignung in Wechselwirkung mit dem Sozialverhalten von Individuen und Gruppen und der Funktion von Institutionen zu erklären versucht.[228] Löw hebt in Bezug auf Hamms Raumbegriff weiter hervor, dass man Räumen Bedeutungen zuschreibt, sie in sozialen Abläufen produziert und deren Wahrnehmung in sozialen Prozessen erlernt.[229] Nach Löw bedeutet dies konkret, dass Raum nicht natürlich existiert,

---

(Vgl. ebd., S. 174.) Eine aktuelle Studie des Schweizerischen Nationalfonds quantifiziert den Anteil geschlechtsspezifischer Lohndiskriminierung bei 7%. (Vgl. Schöchli, »Nationalfonds-Studie ortet Lohndiskriminierung: Die Frauen sind schon beim Einstieg im Rückstand«.)

223 Vgl. ebd., S. 176.

224 Vgl. ebd.

225 Vgl. ebd., S. 162.

226 Vgl. Bourdieu, »Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum«, S. 29; Zu Löws Kritik am Raumverständnis von Bourdieu. Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 179-83.

227 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 53.

228 Vgl. ebd., S. 54.

229 Ebd., S. 54.

sondern dass jede Bezugnahme durch eine soziale Erfahrung geprägt sei. Raum werde aus Sachen und Menschen gebildet, die durch »die interpretierende Wahrnehmung der Menschen Bedeutung erlangen«.[230]

Die Konzeption von Raum durch den Wahrnehmenden/Handelnden, wie Löw dies für die Soziologie vorschlägt, verlangt nach *aktiven* Handelnden. Für die Untersuchung von Raumkonstitutionen aus unterschiedlichen Perspektiven schlägt sie daher eine analytische Trennung zwischen zwei Prozessen vor und differenziert nach *Syntheseleistung* und *Spacing*.[231]

Das Spacing bezieht Löw auf das Errichten, Bauen oder Positionieren.[232] In Bezug auf Architekturerfahrung kann darunter beispielsweise das Anordnen derjenigen Elemente der Architektur verstanden werden, die dem Individuum in einem Moment auffallen. Die Syntheseleistung konzipiert Löw über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse, die vom entsprechenden Bezugsrahmen abhängen und über klassen-, geschlechts- oder milieuspezifische Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsschemata bestimmt werden. Mit Bezug auf Schatzki wird hier aufgrund der Neubestimmung der Syntheseleistung nicht vom Bezugsrahmen, sondern von den Subjektpositionen der Raumkonstituierenden gesprochen, die sich in den jeweiligen Erfahrungen aktualisieren (siehe Abschnitt 3.1.3).

Im Übrigen gilt die analytische Differenzierung nach *Spacing* und Syntheseleistung gleichermaßen für Planungsprozesse.[233] In der Entwurfsphase kann die Praxis von Architekten_innen hinsichtlich ihrer Raumkonstitution ebenfalls analysiert werden. Die Syntheseleistung geht in diesem Fall mit einem *Spacing* einher, das vorerst noch abstrakt im Computer vorgenommen wird, wenn in Zeichenprogrammen Gebäude entworfen und dargestellt werden.

Löw veranschaulicht die Analyse von Raumkonstitution an Josef Tals Schilderung von der Klagemauer in Jerusalem kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und nach dem Sechstagekrieg 1968.[234]

> »Noch in der britischen Mandatszeit, vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, konnte ich unter der Führung zweier hoher Regierungsbeamter die Klagemauer im Herzen der arabischen Altstadt sehen. Man ging durch ein engmaschiges Netz verwinkelter, enger Gässchen und stand dann plötzlich vor einer steilen Wand riesiger Quadersteine. Hoch oben blieb ein schmaler Streifen blauen Himmels zwischen dem engen Gemäuer des Gässchens. Die Enge ließ die Quadersteine noch viel größer und mächtiger vor dem kleinen Menschen erstehen. Davor konnte man nur zur Allmacht beten, die unerreichbar über dem unermesslichen Gestein schwebte. Nach dem Sechstagekrieg von 1968 wurde das Gässchengewirr vor der Klagemauer freigelegt.

230 Ebd., S. 55.

231 Vgl. ebd., S. 158-61.

232 Vgl. ebd., S. 158.

233 Vgl. ebd., S. 159.

234 Die Beschreibung von Tal findet sich ebd., S. 152, und die Analyse der dazugehörigen Raumkonstitution auf S. 160.

> Heute nähert man sich der Mauer über ein weites, großes Gelände, das Tausenden von Besuchern Platz bietet, um zu beten und auch religiöse Feste zu feiern. Natürlich sind es dieselben Quadersteine von ehedem, aber ihre Sprache hat sich durch die neue Umgebung verändert. Der weite Raum, der sie aus den engen Gässchen befreit hat, führt ihr klagendes Echo in die Breite und nicht in die Höhe und gibt so dem Gebet einen anderen Sinn«.[235]

Der markante Unterschied zwischen den beiden Situationen offenbart sich im Fehlen der arabischen Altstadt, die während des Sechs-Tage-Kriegs zerstört wurde und an deren Stelle sich nun ein weiter Platz ausbreitet. Löw betont, dass die Klagemauer in beiden Fällen nicht für sich wirkt, sondern immer zusammen mit den anderen Elementen der Raumkonstitution.[236] In der ersten Situation bewirkt die Gasse vor der Mauer, dass Tal von Enge spricht. Im zweiten Fall erzeugt der Platz laut Tal ein klagendes Echo in die Breite.

Die Konstitution von Raum geschieht im Alltag in einem kontinuierlichen Strom von Handlungen. Einzelne Konstitutionen können jedoch, wie Josef Tals biografische Aufzeichnung zeigt, herausgelöst werden, indem der Strom »diskursiv durchbrochen«[237] und »einzelnen Momenten Aufmerksamkeit geschenkt wird.«[238] Diskurse über Architekturerfahrungen können so in Bezug auf die einzelnen Konstitutionen analysiert werden. Die Fragmentierung von Raumkonstitutionen erlaubt es außerdem, unterschiedliche Erfahrungen in Bezug auf dieselbe Anordnung von Bauteilen zu konzipieren. Denn im Allgemeinen nehmen Menschen die gebaute Umwelt auf vielfältige Weise wahr. Sie können von ihr affektiv betroffen sein, eine Wohnung kann sie durch den besonderen Lichtfall besonders ansprechen, gleichzeitig kann die Einrichtung für sie eine Funktion und einen Zweck erfüllen.

Neben den analytischen Prozessen, aus denen die Raumkonstitution erst erhoben werden kann, unterscheidet Löw mehrere Dimensionen, die sich über die Analyse auf je spezifische Weise in der Konstitution von Raum aktualisieren, wie sie anhand von Tals Beschreibung darstellt.[239] Meines Erachtens beziehen sich diese Dimensionen entweder primär auf die Beobachtenden, auf die Anordnung oder auf beides gleichermaßen. An die Beobachtenden referieren die *Routinen* in ihrem Handeln, ihr *körperlicher Einsatz* und ihr *Habitus*. Die Anordnung betrifft die *Struktur der Räumlichkeit*, ihr *Veränderungspotenzial* und die Bedeutung von *Materialität* und *Symbolik*. Während die genannten Dimensionen sich zunächst eher auf die Perspektive der Wahrnehmenden oder die Anordnung beziehen, schließen die *Konstitution von Orten* und die Herausbildung von *Atmosphären* sowohl den

235 Siehe: ebd., S. 152. Tal, Josef. 1987. *Der Sohn des Rabbiners. Ein Weg von Berlin nach Jerusalem*, S. 87. München: dtv.

236 Vgl. Löw, *Raumsoziologie,* S. 160.

237 Ebd., S. 190.

238 Ebd., S. 190.

239 Vgl. Löw, *Raumsoziologie,* S. 161.

Standpunkt, von dem aus die Raumkonstitution vorgenommen wird, als auch die Anordnung mit ein.

Löw konzipiert die Syntheseleistung über klassen-, geschlechts- oder milieuspezifische Vorstellungs-, Erinnerungs- und Wahrnehmungsschemata und somit nach der Art ihrer Bestimmung, das heißt, nach der Art und Weise, wie sich die gesellschaftlichen Strukturen in spezifischen Schemata eingeschrieben haben, so, wie beispielsweise die im Schulunterricht vermittelte euklidische Geometrie die Wahrnehmung prägt.[240] Nach dieser Sichtweise werden die Syntheseleistungen nach ihrer Prägung unterschieden und auf bestimmte Schemata zurückgeführt. Um als Grundlage für die Untersuchung der sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen die raumsoziologische Perspektive mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie zu verbinden, wird wie erwähnt eine Modifikation in der von Löw vorgenommenen Konzeption der Syntheseleistung erforderlich.

Im Unterschied zu Löw fasse ich die Konstitution von Raum nicht in Bezug auf Giddens' praxeologischen Ansatz der Dualität von Struktur und Handlung, sondern folgt dem Praxisverständnis von Theodore Schatzki,[241] wonach die Praxis »a temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings«[242] ausmacht. Die Praxis und die Handlungen werden nach Schatzki auf eine spezifische Weise verknüpft. In Bezug auf die Anordnung spreche ich daher nicht von Schemata, die nach Löw der Syntheseleistung zugrunde liegen, sondern von unterschiedlichen Verknüpfungstypen gesprochen. Anhand der vorgenommenen modalen Verschiebung wird nicht wie bei Löw danach gefragt, was die Syntheseleistung bestimmt, also beispielsweise die räumlichen, klassenspezifischen usw. Strukturen oder die Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsschemata, sondern, wie die Anordnung in Architekturerfahrung verknüpft wird. Diese Anpassung ermöglicht es zudem, die sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen danach zu unterscheiden, wie die Architektur erfahren wird. In dieser Konzeption der Synthese liegt der Fokus auf der Relation zwischen den Beobachtenden und der Architektur und nicht darauf, worauf sie rekurriert. Der folgende Abschnitt 3.1.2 stellt nun schrittweise – anhand von Theodore Schatzkis Kritik am praxeologischen Ansatz von Giddens und Bourdieu – die von mir vorgenommene Modifikation der Syntheseleistung vor.

240 In der Sozialisation passt sich jedoch die im euklidischen Sinne geprägte Wahrnehmung an die Vorstellungswelt an, bestimmt diese jedoch nicht vollständig, da sie nicht alle Sinnesgebiete wie das akustische oder olfaktorische mitprägt. (Vgl. ebd., S. 197.)

241 Vgl. Schatzki, »Practices and Actions«; Schatzki, *Social practices,* S. 132-67.

242 Vgl. Schatzki, *Social practices,* S. 189.

3.1.2. Von der Syntheseleistung zum Verknüpfungstyp

Der Philosoph Theodore Schatzki verortet wie Bourdieu[243] und Giddens[244] das Soziale in der Praxis, um der in der modernen Soziologie gängigen ontologischen Neigung hin zum Individuum oder zum Ganzen eine Alternative entgegenzusetzen.[245] Während für Bourdieu der Habitus und für Giddens die Dualität der Struktur zentrale Begriffe ihrer Theorie sind, fasst Schatzki den Verstand (*mind*) als ein Medium auf, durch das die Praxis organisiert wird. Damit distanziert er sich von der Vorstellung, den Verstand als ein ontologisches Substrat aufzufassen, in dem sich das Mentale, wie beispielsweise die Seele, eine denkende Substanz oder das Bewusstsein, befindet.[246] Vielmehr folgt er Wittgensteins Auffassung, nach der über den Gebrauch allgemeiner geistiger Ausdrucksweisen (*common mental locutions*) ausgedrückt wird, *wie* die Dinge für die Leute in ihrem Leben sind oder *wie* sie verlaufen, während sie kontinuierlich – von Moment zu Moment – mit anderen Leuten, Objekten und Situationen verbunden sind.[247] Schatzki schließt daraus, dass der Verstand sei, wie die Dinge für jemanden sind oder wie sie für jemanden verlaufen. Mentale Phänomene, wie beispielsweise Glauben, Hoffen, Erwarten und Sehen bezeichnet er als Aspekte dessen, wie die Dinge sind. Mentale Phänomene beziehen sich, anders ausgedrückt, auf die Lebensbedingungen (*conditions of life*).[248]

Nach Wittgenstein verwenden Menschen die Worte *Schmerz*, *Freude*, *Glaube*, *Zweifel* im Alltag, um auszudrücken, wie die Dinge für sie sind und um das dazugehörige Verhalten zu beschreiben. Darin liegt nach Schatzkis Ansicht für Wittgenstein die soziale Praxis begründet. Denn die Praxis bündelt *das Verhalten und den Ausdruck* einerseits und *das Verständnis und die Sprache* andererseits.[249] Menschen identifizieren den Schmerz nicht, weil sie bestimmte Eigenschaften erkennen und daraus auf einen Schmerz schließen; vielmehr existiert diese Schmerzempfindung, wenn sie davon wissen. Empfindungen können somit nur in dem Sinne beobachtet werden, dass sie (als solche) bewusst werden.[250] Es handelt sich um ein Ereignis, wie auch das Verhalten oder Handeln einer Person ein Ereignis ausdrückt, wenn sie sich beispielsweise vor Schmerzen krümmt.[251] Lebensbedingungen (mentale Phänomene) fasst Schatzki entsprechend ontologisch als ein Ereignis auf, das sich in einem bestimmten Verhalten oder einer Wahrnehmung ausgedrückt.[252]

---

243 Bourdieu, *Sozialer Sinn*.
244 Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft*.
245 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 1-6.
246 Vgl. ebd., S. 19-22.
247 Vgl. ebd., S. 22.
248 Vgl. Schatzki, *Social Practice*, S. 22.
249 Vgl. ebd., S. 23.
250 Vgl. ebd., S. 29-30.
251 Vgl. ebd., S. 34.
252 Vgl. ebd., S. 35.

Ein Verhalten kann allerdings unterschiedliche Lebensbedingungen zum Ausdruck bringen, wie beispielsweise Tränen aus Freude oder auch aus Trauer fließen. Daher erschließen sich die durch das Verhalten ausgedrückten Bedingungen erst im Kontext, in dem es stattfindet.[253] Hieran knüpft Schatzki mit der Konzeption der Handlung an. Das Ausführen einer Handlung besteht neben dem körperlichen Tun und dem Sprechen (*bodily doing and saying*) auch aus Empfindungen und Vorstellungen,[254] die soziale Produkte darstellen.[255] Nach Schatzki können die Lebensbedingungen, die durch das Verhalten ausgedrückt werden, nicht kausal auf körperliche Zustände zurückgeführt werden. Anders formuliert drücken das Verhalten und die Empfindung diese Lebensbedingungen nicht aus, als würden sie daraus folgen.[256] Für bestimmte Lebensbedingungen bestehen vielmehr erlernte Ausdrucksformen. Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, bezieht sich Schatzki auf Wittgensteins Sprachspiel-Theorie und dessen Auffassung, die Sprache im Sinne einer Fähigkeit zu verstehen, die Worte in einer gegebenen Situation so auszuwählen, dass sie für andere verständlich sind.[257] Aus dieser Definition folgt allerdings, dass im Grunde nie vollständig bestimmt werden kann, welche Wortwahl Teil des (Sprach-)Spiels sind und wo die Grenzen des Spiels verlaufen, weil nach Wittgenstein Worte auf viele verschiedene Arten miteinander *verwandt* sind. Er zeigt dies am Beispiel unterschiedlicher Gesellschaftsspiele wie Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele und Kampfspiele.

Nach Wittgenstein gehe es darum, hinzuschauen, »ob ihnen allen etwas gemeinsam ist«[258], unter der Annahme, dass es nichts geben werde, was allen gemeinsam wäre, man aber eine ganze Reihe von Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zwischen ihnen finden könne. So gäbe es beispielsweise Ähnlichkeiten bei Brettspielen. Vergleicht man diese mit Kartenspielen, dann finden sich auch hier Ähnlichkeiten; andere zuvor festgestellte gemeinsame Züge würden jedoch verschwinden. Auf diese Weise ließen sich nach Wittgenstein Ballspiele mit den anderen beiden Spielen vergleichen. Auch hier finden sich Gemeinsamkeiten und andere bestehende Ähnlichkeiten würden entsprechend verschwinden.[259] Dieses Spiel ließe sich nun nach Schatzki immer weiter treiben und das hieße, dass im Grund jeder Versuch, über Ähnlichkeiten eine vermeintliche Grenze (der Spiele) zu bestimmen, ebenso gut als etwas verstanden werden kann, was der Definition

253 Schatzki unterscheidet bezüglich der Kontexte vier Typen:1) Vergangenes und zukünftiges Verhalten; 2) bestehende Lebensbedingungen einer Person; 3) die unmittelbare oder weiter reichende Situation, in der eine Person handelt; 4) die Praxis, an der die Leute teilhaben, wie Lehren, Kochen etc. (Vgl. ebd., S. 35-41.)

254 Vgl. ebd., S. 39.

255 Schatzki verweist an dieser Stelle auf Wittgensteins Beispiel, nach dem Kinder lernen, ihren empfundenen Schmerz mit dem Wort Schmerz zu bezeichnen, als eine Erwiderung der Art, wie die Erwachsenen auf ihr Weinen reagieren. (Vgl. ebd., S. 62-3.)

256 Vgl. ebd., S. 65.

257 Vgl. ebd., S. 49.

258 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen I,* S. 31.

259 Vgl. ebd., S. 31-2.

nicht entspricht, – also nicht zu den Spielen, die verglichen werden, gehört –, aber dennoch als ein Spiel betrachtet werden kann. Nach Schatzki zieht Wittgenstein diesen Schluss nicht explizit, er zeigt jedoch, dass

> *»no formulation, fashioned either by a speaker or an observer on the basis of a finite number of uses of the word ›game‹, will be able to cover all possible acceptable uses of it«.*[260]

Jeder neue Gebrauch eines bestimmten Wortes würde eine bestehende Möglichkeit, dieses Wort und seine Anwendung zu bestimmen, überholen. Schatzki verallgemeinert dies und bezieht diese Problematik grundsätzlich auf menschliche Handlungen. Welche Fähigkeiten auch immer auf eine verständliche Weise vermittelt werden, auf deren Grundlage Menschen wiederum in ähnlicher Weise nonverbal handeln, sie können doch nicht vollständig in Worte gefasst werden.

Auf die Architekturerfahrungen in einem Gebäude bezogen bedeutet dies meines Erachtens ebenso, dass keine Grenze zwischen Erfahrungen, die zum Gebäude gehören, und solchen, die Menschen dort nicht machen können, gezogen werden kann. Wittgensteins Auffassung von der Ähnlichkeit der Spiele lässt sich ebenso auf die Erfahrung unterschiedlicher Gebäude übertragen. In Gebäude A zeigt die Größe der Tür, dass sie den Zweck erfüllt, große Gegenstände hindurchzulassen. Der Eingangsbereich in diesem Gebäude erzeugt ein Gefühl der Weite. Beim Besuch des Gebäudes B empfindet man einen Saal ebenfalls als weit, auch erfüllt dort eine große Flügeltür den Zweck, vielen Leuten Einlass zu gewähren. Bei Gebäude A und B handelt es sich um unterschiedliche Gebäude, die Art der Erfahrungen kann jedoch ähnlich sein.

Nach Schatzki wird das Verständnis in der Praxis strukturiert und zugleich seine Verständlichkeit (*intelligibility*) gegliedert (*articulated*).[261] Das Verständnis und seine Verständlichkeit ordnen nach Schatzki außerdem die soziale Existenz. Er beschreibt die menschliche Koexistenz mit der deutschen Bezeichnung *Zusammenhang*, worunter er das Zusammen-Hängen von Entitäten versteht, die den Kontext füreinander bilden.[262] Das Soziale bezieht Schatzki allerdings ausschließlich auf die menschliche Koexistenz. Um jenes Zusammen-Hängen von Menschen über die soziale Praxis zu konzipieren, differenziert er zwischen der Handlung und der Praxis. Er definiert die Praxis als

> *»an organised, open-ended, diverse set of activities and sayings which are spread out over objective time and space, which integrate material arrangements and are linked to a specific understanding related to these practices*«.[263]

260 Schatzki, *Social practices*, S. 49.

261 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 12. Schatzki schlägt mit Verständlichkeit und Gliederung zwei Begriffe vor, die es ermöglichen, verschiedene Praxistheorien von u. a. Bourdieu und Giddens zu vergleichen, ohne dass diese Soziologen sie selbst verwenden.

262 Vgl. ebd., S. 13-4.

263 Schatzki, »The Edge of Change: On the Emergence, Persistence and Dissolution of Practices«. Siehe außerdem Schatzki, *Social practices*, S. 89.

Eine Praxis ist demnach durch diverse Handlungen gegliedert, die auch sprachliche Äußerungen einschließen. Eine Praxis ist außerdem zeitlich und räumlich verteilt. Um mit Schatzkis Beispiel zu sprechen, verteilt sich die Ausübung des Kochens auf verschiedene Stellen in der Küche und in einem zeitlichen Nacheinander auf die dazugehörigen Handlungen wie das Lesen von Rezepten, die Vorbereitung der Zutaten etc. Die Praxis integriert somit materielle Anordnungen, wenn beim Kochen in den Handlungsabläufen diverse Kochgeräte und möglicherweise mehrere Menschen (Mitglieder einer Familie oder einer Wohngemeinschaft) eingebunden sind.[264]

Gemäß Schatzkis praxeologischem Ansatz werden in Handlungen, die eine Praxis konstituieren, die materiellen Anordnungen über ein spezifisches *Verständnis* verknüpft. Dieses Verständnis bezieht sich auf die Praxis, das heißt, wenn es sich um eine französische Küche handelt, kann von einem französischen Koch-Verständnis gesprochen werden, entsprechend von einem asiatischen, biologischen und so weiter. Das Verständnis bildet nach Schatzki einen *Verknüpfungstyp*.[265] Wie ich in Abschnitt 3.1.3 zeigen werde, unterscheidet er weitere Verknüpfungstypen wie *explizite Regel*n oder *teleo-affektive Strukturen*. Diese Verknüpfungstypen bilden in der modifizierten Konzeption der Raumkonstitution die Synthese, womit die Anordnung als Resultat des Anordnens von Elementen verbunden wird.

Nachdem ich Architekturerfahrung als eine Raumkonstitution auffasse, folgt daraus, dass mit jeder einzelnen Erfahrung ein Raum konstituiert wird, indem eine Anordnung von Dingen mit der Erfahrung nach einem bestimmten Verknüpfungstyp verbunden wird.

Um zu verdeutlichen, wie sich Schatzkis praxeologischer Ansatz von Bourdieus und Giddens' Praxisverständnis unterscheidet, wird hier Schatzkis Kritik[266] an den beiden Soziologen zusammengefasst. Damit soll auch verdeutlicht werden, worin sich die modifizierte Konzeption der Konstitution von Raum von Löws Konzept der Dualität von Raum unterscheidet. Darüber hinaus folgt daraus ein empirisches Vorgehen, das in Kapitel 5 erläutert wird und auf diese Erläuterungen Bezug nimmt (siehe Abschnitt 5.1).

Schatzkis Kritik an Bourdieus und Giddens' Praxis- beziehungsweise Handlungsverständnis gründet auf seiner Definition des Mentalen. Er wirft beiden Soziologen vor, die Praxis und die Handlungen terminologisch nicht eindeutig zu unterscheiden und in Bezug auf ihre Ontologien widersprüchlich zu argumentieren. Nach Schatzki definieren beide die

---

264 Schatzki verwendet zwei Bestimmungen des Räumlichen. Erstens entsteht ein Raum durch die Anordnung der in der Praxis involvierten Körper, Menschen und Artefakte. Sie sind im objektiven Raum lokalisiert. Zweitens geschehen Praktiken an einem bestimmten Ort. Über die gemeinsamen Komponenten von Praktiken können Menschen sich einen Raum teilen. (Vgl. Schatzki, »The Spaces of Practices and Large Social Phenomena«.) Er verwendet die Vorstellung eines absoluten Raumes, worin sich die in den Praktiken gebündelten Menschen und Artefakte etc. positionieren. In der ersten Bestimmung von Raum scheint er sich auf eine relative Definition zu beziehen, indem der Raum durch die Anordnung besteht. (Für eine weitere Erläuterung zu Schatzkis Raumverständnis siehe Abschnitt 3.1.3)

265 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 89.

266 Die Darstellung von Schatzkis Argumentation in Bezug auf das Praxisverständnis von Giddens und Bourdieu folgt seinen Erläuterungen in: Schatzki, »Practices and Actions«; Vgl. Schatzki, *Social practices,* S. 132-67.

Praxis gleichzeitig auf zwei Arten. Zum einen betrachten Giddens und Bourdieu die Praxis als eine Vielzahl von Handlungen, die sich in der Zeit und im Raum entfalten. Zum anderen beschreiben sie Praktiken als das Ausführen von Handlungen. Wie Schatzki argumentiert, liegt im ersten Fall das ontologische Primat *in der Praxis*, die innerhalb eines sozialen Bereiches (Kochen, Landwirtschaft, Politik etc.) aus ineinander verwobenen Handlungen besteht. Die in Raum und Zeit ausgedehnte Vielzahl von Handlungen ist auf die Handlung anderer angewiesen, denn, um etwas kochen zu können, müssen andere beispielsweise Zutaten produziert und verkauft haben. Zudem werden die Handlungen überhaupt erst in Bezug zur betreffenden Praxis des Kochens ausgeführt. Dies verhält sich anders, wenn die Praxis als das Ausführen von Handlungen verstanden beziehungsweise als Tätigkeiten aufgefasst wird. Denn nach diesem Verständnis liegt die Priorität in der Handlung, die ihre Spezifität aufgrund von *individuellen Eigenschaften der Handelnden* erhält, wie beispielsweise durch deren Ziele oder Absichten usw.

Nach Schatzki vermischen sich in Bourdieus und Giddens' Theorien beide Arten, da sie einerseits die Organisation der Handlungen als miteinander vernetzt auffassen und gleichzeitig dasjenige bestimmen, was die Durchführung individueller Handlungen regelt, nämliche bestimmte Fähigkeiten (Giddens) oder gesellschaftliche Positionen (Bourdieu). Handlungen sind demnach zugleich (in der Praxis) mit anderen Handlungen und mit Eigenschaften (von Individuen) verbunden. Schatzki unterscheidet dagegen deutlich zwischen der Praxis, in der Menschen zusammenhängen, und den Handlungen, die eine Praxis konstituieren.

In Bourdieus Ansatz bedeutet dies, dass der in einem Feld angeeignete Habitus die individuellen Handlungen steuert, die Menschen, die unter ähnlichen Bedingungen aufgewachsen sind, als selbstverständlich und sinnvoll erfahren. Im Prinzip können sich Praktiken aufgrund der ihnen inhärenten *praktischen Logik* selbst fortsetzen. Die Organisation der Handlungen geschieht über ein System der Differenzen, das durch den Habitus Handlungen organisiert. Die praktische Logik enthält also Prinzipien (Oppositionen), die die Bestimmung von Handlungssituationen und die Funktion der Handlung regeln.[267]

Schatzkis Kritik richtet sich auf drei Charakteristiken des Bourdieu'schen Ansatzes. Erstens hält er die Wahl der Handlung nach ausschließlich zweckrationalen Motiven im Sinne einer Optimierung der eigenen Position im Feld für zu eng, denn damit bliebe die Bedeutung von Gefühlen und Stimmungen außer Betracht. Zweitens greife auch die Annahme, dass ausschließlich der Habitus die Handlung bestimmt, zu kurz. Der dritte Kritikpunkt richtet sich auf die Homologie zwischen den objektiven Bedingungen und der Organisation der Handlungen. Schatzki argumentiert, dass die Struktur von Gesetzmäßigkeiten demnach aus einer Verbindung von Werten bestehen müsse, die in sozioökonomischen Variablen, mathematischen oder linguistischen Beziehungen ausgedrückt

267 Schatzki weist hier außerdem darauf hin, dass sich die Wahl und Funktion der Handlung nach der Maximierung des eigenen Kapitals (ökonomisch, symbolisch, sozial) richtet. (Vgl. Schatzki, »Practices and Actions«, S. 288.)

werden müssten, die entweder die Gesetzmäßigkeit oder die Beziehungen charakterisieren. Seiner Ansicht nach besteht keine Homogenität zwischen der auf Oppositionen basierten Struktur und der über den Habitus bestimmten Bedeutung von Situationen.[268] Nach Schatzki wäre es demnach falsch, zu behaupten, dass Dispositionen und statistische Gesetzmäßigkeiten in gleicher Weise oppositionell strukturiert sind.

Nach Schatzki kann Bourdieu das praktische Verständnis nur erklären, da er Handlungen und Praktiken ineinanderschiebt. Das heißt, er differenziert nicht zwischen den einzelnen Handlungen, wie den Topf auf den Herd zu stellen, Gemüse zu schneiden usw., und der Praxis des Kochens, die diese Handlungen konstituiert. Einzelne Handlungen können nicht nach einer Opposition strukturiert sein, nur bezogen auf eine Folge von Handlungen wird dies möglich.

Schatzki begegnet diesem Dilemma, indem er das praktische Verständnis nicht als eine Repräsentation inhaltlicher Bestimmungen betrachtet. Er nimmt vielmehr an, dass in solchen Fällen nur das Verständnis die Handlungen leitet. Seiner Ansicht nach äußert sich das Verständnis gerade darin, *wie* etwas zu tun ist, *wie* eine Handlung auszuführen ist oder *wie* Dinge zu verstehen sind.[269] Jede Handlung zeige außerdem, *wie* die Handelnden ein bestimmtes Ereignis, Objekt oder eine Person verstehen, und dementsprechend beruhe Handlung auf der Fähigkeit, Phänomene zu identifizieren und zu erkennen. Im Alltag zeigt sich diese Fähigkeit beispielsweise im Erkennen der erhobenen Hand als Ausdruck einer Geste zur Begrüßung oder in einer anderen Situation als Ausdruck dafür, eine Frage stellen zu wollen.[270]

Mit seiner Kritik an Giddens' Handlungstheorie setzt Schatzki auf vergleichbare Weise bei dessen inhaltlicher Bestimmung an. Wie in Abschnitt 3.1.1 dargestellt, sind Handlungen nach Giddens über Regeln und Ressourcen zeitlich und räumlich organisiert beziehungsweise in ihnen rekursiv eingelagert. Regeln sind nach Giddens als Routinen im praktischen Bewusstsein eingeschrieben, das wiederum die Handlungen vornehmlich stützt.

Schatzkis Kritik an Giddens' Ansatz richtet sich vor allem auf dessen Bestimmung der Regeln. Giddens referiert in Bezug auf die Erklärung der Regeln auch auf Wittgensteins Spieltheorie. Er sieht in der Auffassung der Regel als einer *Formel* [an = n2 +n – 1][271] am ehesten deren Beziehung zur Struktur.[272] Im Folgenden soll ein kurzer Exkurs verdeutlichen, worin sich Giddens und Schatzki in der Interpretation von Wittgensteins Verständnis einer Regel unterscheiden.

---

268 Vgl. Schatzki, »Practices and Actions«, S. 290.

269 Schatzki unterscheidet sich damit von Bourdieu und Giddens, die Handlungen so darstellen, als geschähen sie infolge einer Kontrolle. (Vgl. Schatzki, »Practices and Actions«, S. 301.)

270 Vgl. ebd., S. 301.

271 Wittgenstein erwähnt diese Formel in der Diskussion um die Verwendung des Wortes »wissen«. (Vgl. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, S. 59. [Absatz 151].)

272 Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft*, S. 72.

Exkurs zur Interpretation von Wittgensteins Regel-Verständnis

Nach Giddens bedeutet das Verstehen einer (algebraischen) Formel, »fähig zu sein, die Formel im richtigen Kontext und auf die richtige Art anzuwenden«[273]. Er versteht die Formel als ein verallgemeinerbares Verfahren, das in unterschiedlichen Kontexten und Anlässen angewendet werden kann. Wittgenstein erwähnt die Formel bei einer anderslautenden Argumentation. Nach Wittgenstein stellt die Anwendung einer Formel nur eine Möglichkeit dar, um eine Regel, wie beispielsweise eine Zahlenreihe, richtig fortzusetzen.[274] Um dies zu verdeutlichen, diskutiert Wittgenstein den Gebrauch des Wortes »wissen« mit einem Beispiel, in dem A eine Reihe von Zahlen aufschreibt: 1,5,11,19,29. B sieht ihm zu und versucht, in der Zahlenreihe ein Gesetz zu finden. Als es ihm gelingt, ruft er: »Jetzt kann ich fortsetzen!«. Wittgenstein schließt daraus, dass die Fähigkeit oder dieses Verstehen etwas sei, was in einem Augenblick eintrifft. Er mutmaßt nun darüber, was hier eingetreten sein könnte. B könnte beispielsweise, während A die Zahlenfolge aufschreibt, verschiedene algebraische Formeln daran versucht haben. Als A die Zahl 19 niederschreibt, wendet B die Formel = n2 +n – 1 an und die nächste Zahl bestätigt seine Annahme. Wittgenstein führt jedoch noch eine weitere Möglichkeit auf. B denkt nicht an Formeln. Er fragt sich vielmehr, was die Reihe der Differenzen zwischen den aufgeschriebenen Zahlen sei. Er findet die Zahlen 4, 6, 8, 10 und sagt »Jetzt kann ich weiter.« Als dritte Möglichkeit könnte B auch sagen: »Ja, die Reihe kenne ich« und setzt sie fort. Wittgenstein hält fest, dass das Verstehen – des Fortsetzens der Reihe – nicht über eine einzelne dieser Möglichkeiten bestimmt werden könne, sondern es seien vielmehr gewisse Umstände, die B dazu befähigen, zu sagen, er könne fortsetzen, wenn ihm die Formel einfällt. Nach Wittgenstein könne man lediglich aussagen, dass eine Regel verstehen, die sich in der Aussage »Jetzt weiß ich weiter« ausdrückt, richtig sei, wenn sie unter gewissen Umständen erfolgt. Die Aussage »Jetzt weiß ich weiter« sei jedoch keine Abkürzung für sämtliche Umstände, die dazu geführt haben könnten, jene Regel richtig anzuwenden.[275] Wittgenstein erwähnt die Formel demnach vielmehr, um anzugeben, dass diese nicht als eine mögliche Erklärung für das Fortsetzen herangezogen werden könne. Im Grunde könne nur anerkannt werden, dass gewisse Umstände dazu führen, dass B die Reihe fortsetzt. Diese Erläuterungen verdeutlichen jedoch auch, weshalb Giddens in der Formel eine vergleichbare Funktion sieht wie in der Struktur hinsichtlich des Handelns in unterschiedlichen Kontexten. Wenn wir uns eine weitere Aufgabe vorstellen, in der die Person A die Person B bittet, ausgehend von ihren bisherigen Kenntnissen nach der Zahl 649 die nächstfolgende Zahl zu nennen, so fällt es derjenigen Person, die mit der Formel vertraut ist, leicht: Sie kann die Formel auf die Zahl 649 anwenden, stellt fest, dass n = 25 ist, und kann folglich die nächstfolgende Zahl errechnen. Anders verhält es sich für

273 Vgl. ebd., S. 72.

274 Vgl. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, S. 59-60. [Absatz 151-4].

275 Vgl. ebd., S. 72. [Absatz 179].

die Person B, wenn sie die Reihe zuvor aufgrund der Differenz zwischen den Zahlen fortsetzen konnte. Sie muss die Zahlenreihe so weit vervollständigen, bis sie bei 649 angelangt ist, um danach die nächstfolgende Zahl nennen zu können.

Giddens bezieht sich also nicht auf Wittgensteins Argumentation, sondern greift ein Beispiel heraus, das seiner Ansicht nach seine eigene Theorie verdeutlicht. Auf diesen Zusammenhang verweist Schatzki, wenn er an Giddens kritisiert, die Implikation des Wittgenstein'schen Verständnisses nicht hinreichend berücksichtigt zu haben. Denn die Problematik, auf die Wittgenstein aufmerksam macht, liegt darin, dass über einzelne Bestimmungen, beispielsweise eine Formel anzuwenden, nicht festgelegt werden kann, was das Verstehen einer Regel und ihre Anwendung ausmacht. Schatzki schließt daraus, dass das richtige Fortsetzen der Zahlenreihe – die korrekte Anwendung der Regel – nur einem Verständnis geschuldet sein kann und nicht einer bestimmten Routine oder Fähigkeit.

Nach Michael Lynch lässt sich diese abweichende Auslegung von Wittgensteins Argumentation entlang der philosophischen Debatte um die Relation von Handlung in Bezug auf Regeln festmachen. Dabei handelt es sich um zwei Positionen, den *Regelskeptizismus* und die *anti-skeptische Haltung*.[276] Die Regel-Skeptiker argumentieren, dass die Relation zwischen Regeln und ihrer Befolgung nicht zu bestimmen ist, für ein geregeltes Handeln sind daher soziale Konventionen und angeeignete Dispositionen verantwortlich. Diese Haltung ist auch bei Giddens zu finden, wenn er schreibt, dass Regeln nicht ohne Bezug auf Ressourcen konzeptualisiert werden können.[277] Die Anti-Skeptiker hingegen argumentieren insofern anders, dass sie davon ausgehen, dass Wittgenstein nicht zwischen Regeln und dem Befolgen der Regeln trennt, somit sei ein Rückgriff auf externe Faktoren nicht erforderlich.[278]

Schatzki vertritt eine anti-skeptische Haltung und nimmt an, dass Wittgenstein Regeln und ihre praktische Ausführung als untrennbar erachtet, womit die Notwendigkeit einer Erklärung ihrer Relation entfällt.[279] Eine anti-skeptische Interpretation von Wittgenstein legen auch die Ausführungen des Philosophen Wilhelm Vossenkuhl nahe. Seiner Ansicht nach ist Wittgenstein gegen eine psychische und eine physische Basis von Bedeutung und Verstehen, auch eine empirische Basis lehne er ab.[280] Wittgensteins Verständnis nach

276 Vgl. Fußnote in Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 216.

277 Giddens fasst die Regeln, die Wittgenstein im Spiel der Kinder darstellt, eher als Routinen auf. (Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft,* S. 69, 72.)

278 Vgl. Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 217. Nach Schatzki weist Wittgenstein ebenfalls den von Garfinkel und Sacks vorgelebten Skeptizismus auf. Vgl. Endnote 7 in: Schatzki, »Practices and Actions«, S. 305.

279 Vgl. Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 217.

280 Vgl. Vossenkuhl, *Ludwig Wittgenstein*, S. 255.

folgen wir »Regeln ohne Gründe, ohne Nachdenken, ohne Reflexion, spontan.«[281] Aus diesem Grund sei auch nicht zu rechtfertigen, weshalb Menschen eine bestimmte Regel befolgen. Dies sei letztlich »eine Praxis, eine Gepflogenheit, eine Technik, die wir eingetrichtert bekommen [haben].«[282] Im Wesentlichen bildet dieses Praxisverständnis die Basis für Schatzkis Theorie der sozialen Praxis, auf deren Verknüpfungstypen ich mich für die Konzeption von Architekturerfahrungen beziehe (siehe den folgenden Abschnitt).

3.1.3. Architekturerfahrung als Raumkonstitution

Die Implikationen der Modifikation der Syntheseleistung und die Neukonzeption als Verknüpfungstypen betreffen die Konzeption der Raumkonstitution als Aktivität, die Situation, in der sie stattfinden, und die von Löw unterschiedenen Dimensionen der Raumkonstitution.

Im Unterschied zu Bourdieu und Giddens differenziert Schatzki deutlich zwischen der Praxis und den Handlungen. Einzelne Handlungen konstituieren eine Praxis, wie beispielsweise die Handlungen, Gemüse zu schälen, Wasser in den Topf zu füllen u. dgl. Schatzki konzipiert die Praxis als einen sich in der Zeit entwickelnden und räumlich verteilten Zusammenhang (nexus) von Handlungen. Die Handlungen, die eine Praxis formen und einen Zusammenhang bilden, sind auf eine bestimmte Weise verknüpft.[283] Schatzki unterscheidet im Wesentlichen drei Verknüpfungstypen: ein *Verständnis*, *teleo-affektive Strukturen* und *explizite Regeln*. Innerhalb des einzelnen Typs nimmt er weitere Differenzierungen vor. In Bezug auf das Verständnis unterscheidet er zwischen einem *praktischen* und einem *allgemeinen Verständnis*. Mit »teleoaffectivity«, teleo-affektiven Strukturen, fasst er eine Reihe von Zielen, Zwecken, Gefühlen und Stimmungen zusammen. Eine Handlung oder die Praxis könne einseitig beispielsweise mit einer Stimmung verknüpft werden oder mit einer Kombination aus Zweck und Gefühlen. Explizite Regeln schreiben, wie beispielsweise eine Gebrauchs- oder Spielanleitung, vor, wie eine Handlung erfolgen soll.[284] Eine Handlung gehört dann zu einer Praxis, wenn diese ein Verständnis vermittelt, dabei *Regeln* befolgt oder verschiedene mögliche Lebensumstände (Stimmung, Gefühl, Zweck, Ziele) ausdrückt werden, die die Praxis organisieren. Umgekehrt lässt sich die Identität der meisten Handlungen von der Organisation der Praxis ableiten.[285] Die drei genannten möglichen Verknüpfungstypen verbinden die Handlungen und organisieren die Praxis. Im Grunde bilden die Praxis und die Handlungen zwei Seiten

281 Ebd., S. 255.
282 Ebd., S. 255-6.
283 Vgl. Schatzki, *Social Practices*, S. 89.
284 Vgl. ebd.
285 Vgl. Schatzki, »Practices and Actions«, S. 304.

der gleichen Wirklichkeit, die analytisch ihrer Struktur nach aus beiden Perspektiven untersucht werden kann.

Für Architekturerfahrungen gilt somit, dass sie über eine in der Erfahrung aufgestellte Anordnung (aus Gebäuden, Bauteilen etc.) und Verknüpfungstypen analytisch gefasst werden. Mit der Erfahrung von Architektur wird zugleich ein Raum konstituiert. Schatzkis Differenzierung zwischen der Praxis und den diese konstituierenden Handlungen folgend, wird in der vorliegenden Arbeit entsprechend zwischen einem Architekturerfahrungsprozess (Praxis) und einzelnen Erfahrungen (Handlungen) unterschieden. Wie die Praxis des Kochens, die als Vorbereitung des Essens in der Küche stattfindet, mit anderen Praktiken, wie beispielsweise der Verarbeitung von Gemüse, zusammenhängt, so hängen auch Architekturerfahrungen mit anderen Praktiken zusammen. Bevor Bewohner_innen Städte und Gebäude erfahren können, werden diese in der Planungs- und Baupraxis entwickelt. Außerdem können einzelne Architekturerfahrungen zur Alltagspraxis zählen, wie das Einkaufen oder im Urlaub der Besuch von Sehenswürdigkeiten. Sie können die professionelle Praxis mitkonstituieren, wenn Planer_innen über Architekturerfahrungen beispielsweise in der Entwurfsphase die Planung von Gebäuden reflektieren, indem sie die Wirkung von Bauten über virtuelle Modelle am Computer erfahren. Wenn im Folgenden Erfahrungsweisen unterschieden werden, die ausdrücken, wie Gebäude von den Nutzer_innen erfahren werden, betreffen sie nach Schatzkis Differenzierung die Handlung. Entsprechend konstituiert, wie erwähnt, eine Folge von Architekturerfahrungen eine bestimmte Praxis der Architekturerfahrung und einzelne Architekturerfahrungen können wie einzelne Handlungen eine Alltagspraxis oder eine professionelle Praxis mitkonstituieren. Die in den Kapiteln 6 und 7 vorgestellte empirische Untersuchung fragt nach den Architekturerfahrungspraktiken verschiedener Schüler_innen-Gruppen. Kapitel 6 (hier vor allem die Abschnitt 6.1 bis 6.3) stellt die in der Untersuchung gefundenen Erfahrungsweisen im Sinne einzelner Handlungen vor. In Kapitel 7 (vor allem Abschnitt 7.1. und 7.2) wird über die spezifischen Auswirkungen jener Erfahrungsweisen die Architekturerfahrungspraxis jeder einzelnen Gruppe nachgezeichnet.

Die Modifikation des analytischen Prozesses der Synthese und ihre Konzeption als Verknüpfungstypen erfordern auch eine Neukonzeption der von Löw unterschiedenen Dimensionen der Raumkonstitution.[286] Die Dimensionen der Konstitution von Raum unterteilt sie nach den routinierten Bahnen des Handelns, dem Einsatz des Körpers, dem Habitus der Raumkonstituierenden sowie nach der strukturellen Dimension des Räumlichen, dem Veränderungspotenzial, der Bedeutung von Symbolik und Materie und neben der Konstitution von Orten auch der Herausbildung von Atmosphären.

286 Siehe. Löw, *Raumsoziologie*, S. 161; bzgl. »Der repetitive Alltag« (routinierte Bahnen), S. 161-166; bzgl. »Räumliche Strukturen«, S. 166-72; bzgl. »Abweichung und Veränderung« (Veränderungspotenzial), S. 183-191; bzgl. »Symbolik und Materialität«, S. 191-94; 195-98; bzgl. »Die Lokalisierung der Räume an Orten«, S. 198-203; bzgl. »Die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raums« (Atmosphäre), S. 204-10.

Wird nun die Syntheseleistung, wie hier vorgeschlagen, nicht nach den verschiedenen, durch klassen-, geschlechts- oder milieuspezifische Schemata geprägten Formen unterschieden,[287] wie der Wahrnehmung, der Vorstellung und der Erinnerung, sondern werden die Dimensionen herangezogen, die Schatzki als Verknüpfungstypen vorschlägt, aktualisieren sich die von Löw angeführten Dimensionen in der Raumkonstitution bei der Anordnung von Elementen und den dazugehörigen Verknüpfungstypen.

Die routinierten Bahnen des Handelns konzipiert Löw in Bezug auf das von Giddens als praktisches Bewusstsein verstandene Wissen, das das alltägliche Handeln (unbewusst) steuert.[288] Es sind in den Körper eingeschriebene Handlungsabläufe, die nach dessen Konzeption zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort ausgeführt werden. Sie können allerdings auch andernorts geschehen, vergleichbar mit der einmal erlernten Fähigkeit, *ein* Fahrrad zu fahren, die danach auch auf andere Fahrräder übertragen wird. In den Differenzierungen, die Schatzki vornimmt, werden die als motorische Kompetenz erworbenen Bewegungsabläufe als Handlungen konzipiert, worin das materielle Arrangement aus Pedalen, Steuerrad und Gliedmaßen über ein *praktisches Verständnis* verknüpft wird. Entsprechend können Handlungen, die nach Bourdieu über den Habitus strukturiert sind, als Handlungen konzipiert werden, worin die materielle Anordnung ebenfalls über ein praktisches Verständnis verknüpft wird. Allerdings betrifft jenes nur die Praxisform des Habitus, den *modus operatum* (siehe Abschnitt 4.2).

In der Raumsoziologie bezieht Löw symbolische wie auch materielle Aspekte auf die Handlungssituation und entsprechend auf das soziale Handeln.[289] Bei der Konzeption von Architekturerfahrungen, in denen Räume konstituiert werden, werden hier im Unterschied zu Löws Konzeption die materiellen und symbolischen Aspekte auf das *Verständnis* bezogen, das als ein Verknüpfungstyp die dazugehörige materielle Anordnung verbindet und als spezifische Erfahrungsweise ausdrückt, *wie* die Architektur von den Raumkonstituierenden erfahren wird.

Wie bei Löw werden hier die materiellen Aspekte zwar ebenfalls auf die Wechselwirkung zwischen den Handelnden und der materiellen Umwelt290 bezogen, womit sie menschliche Artefakte, Naturgegebenheiten und den physischen Organismus des Handelnden[291] meint. Mit den materiellen Aspekten betont Löw, wie das Material von Böden (Marmor oder Holz) oder »die körperlichen Möglichkeiten- und Notwendigkeiten«[292] die Konstitution von Räumen über die sozialen Güter *vorarrangiert*. Sie fasst materielle As-

287 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 199.

288 Vgl. ebd., S. 161.

289 In der Bestimmung materieller und symbolischer Aspekte bezieht sich Löw auf Reinhard Kreckel. Vgl. ebd., S. 192.

290 Vgl. ebd.

291 Vgl. ebd.

292 Ebd.

pekte allerdings weiter, als sie hier in Bezug auf das Verständnis bestimmt werden, wonach Artefakte, aber auch menschliche Körper lediglich über die Eigenschaften bezeichnet werden (siehe Abschnitt 4.3).

Die Einschränkung der körperlichen Möglichkeiten der Raumkonstituierenden bildet eine Lebensbedingung, die die Architekturerfahrung mitkonstituiert. Dies drückt sich demnach in einem bestimmten Verständnis aus, womit in Handlungen (Erfahrungen) eine Anordnung verknüpft wird, wie beispielsweise der Vorgang, mit dem Rollstuhl eine Rampe hochzufahren. Lebensbedingungen, die die körperlichen Möglichkeiten betreffen, können sich außerdem im synästhetischen Charakter als Schwere oder über teleo-affektive Strukturen als Gefühl der Müdigkeit ausdrücken.

Symbolische Aspekte beziehen sich nach Löw auf ein Verhalten, »welches an Werten, Nomen, Institutionen, Rollenerwartungen etc. orientiert ist«.[293] Sie hebt weiter hervor, dass die Raumkonstitution von den Bedingungen einer Handlungssituation abhängt, die sich aus den erwähnten Aspekten zusammensetzt. Mit symbolischen Aspekten berücksichtigt Löw, dass (An)Ordnungen institutionalisiert sind.[294] Derartige Raumkonstitutionen werden hier als Erfahrungsweise konzipiert, wonach eine Anordnung über ein bestimmtes *allgemeines Verständnis* verknüpft wird (siehe Abschnitt 4.1). Symbolische Aspekte sind dabei einem *gesellschaftsspezifischen Verständnis* (siehe Abschnitt 4.3) vorbehalten.

Mit räumlichen Strukturen drückt Löw aus, dass ebenso in bestimmte Anordnungen im Giddens'schen Sinne Handlungsabläufe rekursiv eingelagert sind. Wie in Abschnitt 3.1.1 erwähnt knüpft Löw Strukturen nicht wie Giddens an raumzeitliche Koordinaten (Ort und Zeitpunkt), sondern betrachtet sie in Abhängigkeit von Zeit und Raum.[295] Auf diese Weise können räumliche neben anderen gesellschaftlichen (ökonomischen, politischen) Strukturen Handlungen entweder ermöglichen oder verhindern.[296]

In Bezug auf die hier angewandte Konzeption von Architekturerfahrungen zeigt sich das Veränderungspotenzial einer materiellen Anordnung über eine Folge von Erfahrungen. Erwartet eine Besucherin beispielsweise bei einem Gebäudeeingang eine bestimmte Art der Anordnung von Elementen (Türe, Vordach) oder seine Lage an einer bestimmten Stelle, findet diese jedoch nicht so vor, dann drückt sich diese Situation beispielsweise zunächst in einem Gefühl der Irritation aus. Wenn sie diesem Gefühl nachgeht, wird deutlich, dass sie von einer gewohnten Situation ausging und die Anordnung über ein praktisches Verständnis verknüpft hat, das jedoch in dieser Situation eine Störung erfährt (siehe Abschnitt 4.2 und 6.2.1).

Mit der Dimension der Atmosphäre berücksichtigt Löw, dass Anordnungen etwas Unsichtbares anhaftet, wie der ein- oder ausschließende Charakter oder das Spüren des Endes

293 Vgl. ebd.
294 Vgl. ebd., S. 193.
295 Vgl. ebd., S. 168.
296 Vgl. ebd.

eines Bereichs. Löw spricht in dem Zusammenhang von einer *Potenzialität* der Räume als Atmosphäre, die Gefühle beeinflusst.[297] Weiter ausdifferenziert erzeugen die Außenwirkungen einzelner sozialer Güter oder auch Lebewesen in ihrem Zusammenwirken eine Atmosphäre, die aktiv aufgegriffen werden muss.[298] Nach Löw kann die Atmosphäre mit Gernot Böhme als »die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen«[299] aufgefasst werden. Löw hält Böhmes Atmosphärenbegriff für die soziologische Betrachtung insofern als produktiv, da er es ermöglicht, über die »Analyse der Machbarkeit von Atmosphären« die Inszenierung von Waren, Politik, Firmen oder Städten als gesellschaftliche Aufgabe in den Blick zu nehmen.[300]

Für die Untersuchung der sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen aus der Perspektive von Laien wurde in der vorliegenden Arbeit die Konzeption der Atmosphäre von Hermann Schmitz gewählt. Beide Philosophen verwenden in ihren Texten eine vergleichbare Terminologie bzw. Böhme bezieht sich auf diejenige von Schmitz. Ihr Anliegen gilt jedoch unterschiedlichen Gebieten. Böhme interessiert sich in der Verlängerung der Ästhetik Baumgartens[301] primär für die »Herstellung von Atmosphäre«, vor allem vor dem Hintergrund der seit den 1990er Jahren einsetzenden »Ästhetisierung der Lebenswelt«.[302] Hermann Schmitz setzt bei der *leiblichen Betroffenheit* in der Wahrnehmung an; dies impliziert einen Fokus auf die Rezeption von Atmosphären.[303] An dieser Stelle setzt Böhmes Kritik am Schmitz'schen Ansatz an, den er als »Rezeptionsästhetik«[304] bezeichnet und »auf der Seite der Produktionsästhetik (für) schwach«[305] befindet. Gemäß ihrem jeweiligen Interesse wählen die beiden Philosophen verschiedene Ansätze, um Atmosphäre begrifflich zu benennen. Böhme schließt im Wesentlichen alle in einer gegebenen Situation vorhandenen Objekte in die begriffliche Bestimmung der Atmosphäre mit ein.[306] Schmitz unterscheidet dagegen zwischen der Atmosphäre als Gefühl, die thematisch über

297 Vgl. ebd., S. 204.

298 Indem Löw Atmosphäre auf eine Anordnung bezieht, unterscheidet sie sich von Luhmann, der Atmosphäre in Bezug zu einem sich an einer Stelle befindenden Objekt als »Überschusseffekt der Stellendifferenz« auffasst. (Vgl. *ebd.*, S. 205; vgl. Luhmann, Niklas. 2002. *Die Kunst Der Gesellschaft*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 181.)

299 Böhme, *Atmosphäre*, S. 34; siehe dazu auch Böhme, Aisthetik, S. 59-72; in: Löw, *Raumsoziologie*, S. 206.

300 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 207.

301 Vgl. Böhme, *Aisthetik*, S. 11.

302 Vgl. ebd., S. 27.

303 Schmitz' Ansatz steht im Licht einer gedanklichen Wende, die er mit dem Projekt der Neuen Phänomenologie vollzieht. Die in der vorsokratischen Zeit einsetzende Trennung zwischen einer Innenwelt und einer Außenwelt (siehe Abschnitt 4.4), und der damit einhergehenden Verdrängung jeglichen Gefühlslebens in die Innenwelt der Privatsphäre soll überwunden werden, indem Gefühle einen erkenntnistheoretischen Wert erhalten. (U.a. vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?; Der unerschöpfliche Gegenstand.*)

304 Böhme, *Atmosphäre*, S. 31.

305 Ebd.

306 Böhme stellt die Bestimmung einer Atmosphäre schrittweise entlang von Diskursen zu Begriffen wie der Befindlichkeit, Synästhesien, Physiognomie, Szene, Ekstase, Zeichen und Symbole bis hin zum Ding dar. (Vgl. Böhme, *Aisthetik*.)

die Tönung beschrieben wird und erst über Relationen zu einzelnen Elementen eine begriffliche Bestimmung erhält.

Für eine explorativ angelegte Untersuchung, in der die Proband_innen angeben sollen, welche Gebäude oder baulichen Elemente als Teil der Anordnung ihre Erfahrung mitkonstituieren, erweist es sich als sinnvoll, der begrifflichen Bestimmung von Schmitz zu folgen. Das Soziale knüpft nicht, wie bei Böhme, bei der Frage der erwähnten Inszenierung an, sondern nach Schmitz können mehrere Menschen eine Situation in gleicher Weise bedeutsam erfahren und sie somit als eine *gemeinsame* erleben.[307]

In Schatzkis theoretischen Differenzierungen der Praxis nach dem Typ der Verknüpfung gehören Affekte oder Stimmungen zu den teleo-affektiven Strukturen. Atmosphären als Gefühl, wie sie hier als Dimension von Raumkonstitution verstanden werden, sind durch die von Schatzki unterschiedenen Verknüpfungstypen nicht erfasst. Eine Atmosphäre kann keinem Verknüpfungstyp entsprechen, da sie zunächst nur als Gefühl in Bezug auf ein *Ganzes* (eine Situation) gegeben ist und sich nicht auf eine bestimmte Anordnung bezieht. Denn erst über die Begriffsbildung von Atmosphären werden Anordnungen auf eine spezifische Weise verknüpft und erhalten ihre begrifflichen Bestimmungen über mehrere Erfahrungen, in denen Wahrnehmende eine bestimmte Anordnung verknüpfen (siehe Abschnitt 4.1.).

Mit der Entstehung von Atmosphären geht nach Löw bereits die Konstitution von Orten einher.[308] Die Atmosphäre beschreibt in diesem Zusammenhang die emotionale Potenzialität von Orten, die zunächst als ein Ganzes gegeben ist. Nachts kann für eine Person eine Unterführung eher *unangenehm* erscheinen, während der Strand am Meer an einem sonnigen Tag sie *heiter* stimmen kann. Über die begriffliche Bestimmung der Atmosphäre werden an den jeweiligen Orten Räume konstituiert. In der Unterführung kann die als unangenehm empfundene Atmosphäre mit der Länge des Durchgangs, der spärlichen Beleuchtung und dem modrigen Geruch zusammenhängen. Am Strand erzeugen die hochstehende Sonne, die Wärme, die Weite des Meeres oder der weiche Sand möglicherweise das heitere Gefühl.

Wie Löw mit der Darstellung der bisherigen Behandlung des Raumes in der Soziologie aufzeigt, werden Orte mit Räumen gleichgesetzt und erhalten erst dadurch ihre Relevanz. Der soziale Raum wird so zu einem Ort, der nur dann einen Raum ausmacht, wenn er eine soziologische Bedeutung hat, wie sie es in Bezug auf das Raumverständnis von Giddens festhält.[309]

Dies gilt auch für Schatzkis Raumverständnis in Bezug auf die soziale Praxis. Er spricht in einer frühen Arbeit von einem *sozialen* Raum, der im Wesentlichen ein *opening*, eine

307 Vgl. Schmitz, *Situationen und Konstellationen*, S. 27.

308 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 198.

309 Vgl. ebd., S. 37-8.

»freie Stelle«, oder eine *occupation*, eine »Besetzung« von Orten für das menschliche Leben darstellt und nur so lange besteht, wie er darin eingebunden ist. Anders ausgedrückt, wenn die Menschen verschwinden, bleibt nur der physische Raum zurück.[310] Den physischen Raum konzipiert Schatzki auf zwei Arten, einmal *absolut* als homogenes, isotropisches Medium, in dem Objekte existieren, und zweitens als *relational*, im Sinne eines Systems aus Relationen zwischen Objekten, das von Ersterem abhängig ist.[311] In einer späteren Arbeit[312] entfällt die Differenzierung zwischen objektivem und sozialem Raum. Schatzki spricht dann nur noch von *space* (»Raum«) und *places* (»Orten«) und meint damit der Definition nach den sozialen Raum; eine Verankerung in einem objektiven Raum scheint nicht mehr erforderlich zu sein.

Der Raum erhält in Schatzkis Konzeption der sozialen Praxis im Zusammenhang mit den in der Praxis *konstituierten Welten* eine Relevanz, indem sich darin die Bedeutung einer Anordnung aus Entitäten (Dingen, Menschen und Ereignissen) erschließt. Der Raum besteht aus mehreren Orten, die das Ausführen von Handlungen auf eine Weise ermöglichen, dass sie für andere verständlich und klar sind. So kann jemand beispielsweise einen Baum als etwas auffassen, an dem er hochklettern kann, oder eine Plattform als eine Stelle, von der er über die Landschaft schauen kann.[313] Orte werden demnach nicht in der Handlung konstituiert, sondern nach Schatzki konstituieren Orte Handlungen, indem sie diese ermöglichen. Allerdings sind Orte, wenn eine Handlung an einer Stelle stattfindet, in diese eingebunden. Der Baum und die Plattform machen einen Teil dieser Handlung aus. Schatzki trennt demnach zwischen einem Raum, den Orten und der Praxis. Da nun die Praxis den darin eingebundenen Entitäten Bedeutung verleiht, spannt sie an den Orten, an denen die dazugehörigen Handlungen korrekt ausgeführt werden, Räume auf.

Schatzkis Theorie der sozialen Praxis erlaubt es demnach nicht, eine Praxis nach der Art zu beschreiben, wie darin Räume konstituiert werden, indem die in die Praxis eingebundenen Gegenstände wie der Herd, Töpfe, die Kochenden, Tische usw. einen bestimmten Raum konstituieren. Würde die vorliegende Arbeit nicht wie Schatzki davon ausgehen, dass Orte bereits da sind und Handlungen ermöglichen, sondern die Konstitution von Orten den Handelnden überlassen, könnten Schatzkis Beispiele mit dem Baum und der Plattform in den Blick der Raumsoziologie gerückt werden. Nach einer raumsoziologischen Lesung werden Orte wie der Baum oder die Plattform als Resultate früherer Platzierungen aufgefasst, die mit den Handlungen neu besetzt werden, indem jemand an einem Baum hochklettert oder auf einer Plattform steht, um die Landschaft zu überblicken. Im ersten Beispiel konstituieren die Handelnden an dem Ort einen *Kletter-Raum* und im zweiten einen *Aussichts-Raum*. Auch wenn sich der Baum oder die Plattform be-

310 Vgl. Schatzki, »Spatial Ontology and Explanation«, S. 651.
311 Vgl. ebd., S. 651.
312 Schatzki, *Social Practices*, S. 115-6.
313 Vgl. ebd., S. 115.

reits als Platzierungen an der Stelle befinden, wenn die beschriebene Handlung ausgeführt wird, werden sie durch das Klettern oder das Betrachten erst im Moment des Handlungsvollzugs zu dem spezifischen Raum konstituiert. Ein Mensch könnte sich auch am Fuß des Baumes niederlassen und sich an ihn zum Sitzen anlehnen und lesen, wodurch ein anderer Raum entstünde.

Denn im Unterschied zur tradierten Vorstellung von Raum als Ort mit soziologischer Relevanz definiert Löw Orte als Stellen, an denen etwas hingestellt werden kann und damit ein Raum konstituiert wird. Im Unterschied zu Schatzkis Auffassung des sozialen Raumes (als Ort, an dem eine Handlung ausgeführt wird), verschwinden nach Löw Orte nicht mit den Gütern, sondern stehen im Gegenteil für weitere Platzierungen bereit. Nach Löw ist »*der Ort somit Ziel und Resultat der Platzierung* und nicht – wie Menschen und soziale Güter – im Spacing selbst platziertes Element« (Hervorhebung im Original).[314]

Es widerspricht allerdings Schatzkis Auffassung nicht, davon auszugehen, dass durch eine bestimmte Praxis ein Raum konstituiert wird. Nach Schatzki entsteht ein Raum mit der Etablierung der Praxis:

> »*A setting in which a given practice is to occur and which is laid out in accordance with the meanings that objects acquire in the practice's constituent actions anchors a space (…) which similarly rests on these meanings*.«[315]

Somit erhält der mit der Praxis entstandene Raum die Bedeutung in Übereinstimmung mit den in der Praxis verknüpften Objekten und Dingen. Wie die Konstitution von Räumen kann auch in der Konstitution von Orten im Wesentlichen zwischen den von Schatzki genannten Dimensionen Verständnis, teleo-affektive Strukturen und Regeln unterschieden werden.

Die vorliegende Modifikation der Syntheseleistung und ihre Neukonzeption als Verknüpfungstypen betrifft auch die Konzeption der Perspektive von Wahrnehmenden. Nach Löw und Giddens rekurrieren Handelnde auf Ressourcen, wie beispielsweise bestimmte Fähigkeiten und Regeln, wenn sie Räume konstituieren. Klasse und Geschlecht wirken als Strukturprinzipien, die im Körper habituell eingeschrieben sind, auf die Raumkonstitutionen ein und aktualisieren sich folglich in geschlechts- und klassenspezifischen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata.

In Anlehnung an Schatzki wird hier dagegen von einer fragmentierten Perspektive ausgegangen. Seinem praxeologischen Ansatz folgend kann die Perspektive von Raumkonstituierenden unter anderem nach Subjektpositionen konzipiert werden. Schatzkis Subjektverständnis orientiert sich an Chantal Mouffes Auffassung, wonach das Subjekt als differenziert und fragmentiert zu begreifen ist.[316] Subjektpositionen sind in diesem Verständnis vielmehr Bestimmungen oder Identifikationen, welche Menschen helfen sich

314 Löw, *Raumsoziologie*, S. 198.

315 Schatzki, *Social Practices*, S. 115.

316 Vgl. ebd., S. 7-8; Reckwitz, *Subjekt*, S. 125.

selbst »zusammenzustellen«.[317] Im Kontext der von Schatzki entwickelten Theorie der sozialen Praxis meint das Zusammenstellen subjektiver Positionen, in unterschiedlichen Situationen als beispielsweise Vater, Jude, Akrobat etc. zu handeln. In Bezug auf Architekturerfahrungen kann somit davon ausgegangen werden, dass diese mit mehreren unterschiedlichen Subjektpositionen zusammenhängen, die sich in den einzelnen Architekturerfahrungen aktualisieren. Für das Subjekt respektive die Konzeption seiner Perspektive folgt daraus meines Erachtens, dass sie fragmentiert und vielfältig ist.

Entsprechend betrachtet Schatzki mit Bezug auf Mouffe Identität nicht als eine immer schon anwesende Eigenschaft des erlebenden oder handelnden Subjekts. In Schatzkis Bestimmung der Identität ist der soziale Aspekt essentiell. Er versteht Identität mit Mouffe vielmehr als eine soziale Konstruktion, die Menschen durch ihr Eingebunden-Sein in Institutionen und Strukturen des sozialen Lebens gewinnen. Das heißt weiter, dass die Fragmentierung des Subjekts darin begründet liegt, dass die Aneignung der Identität dem Annehmen der Subjektposition folgt.[318] Menschen haben in der Praxis, an der sie teilnehmen, Zugang zu diesen Subjektpositionen. In Architekturerfahrungen aktualisiert sich auch die Subjektposition der Wahrnehmenden. Die empirische Untersuchung in dieser Arbeit zeigt, wie sich die verschiedenen Gruppenperspektiven ihren Subjektpositionen nach ähneln oder sich unterscheiden, wenn sie die Gebäude erfahren (siehe Kapitel 7).

Diese Konzeption der Perspektive wird nun in Bezug zu Reckwitz' Ansatz der Bestimmung einer Soziologie der Ästhetik (siehe Abschnitt 2.2.1) gesetzt. Im von ihm erwähnten fünften und letzten Eigenschaftsbündel, Ontologie des Spiels versus Ontologie der Ordnung, stellt er die Offenheit der ästhetischen Subjektivierungsweise heraus. Eine Ontologie des Spiels schaffe die Ordnung im Spiel der ästhetischen Praxis und der ästhetischen Subjektivierungsweise.[319] So kann weiter für die vorliegende Arbeit geschlossen werden, dass Menschen über die Praxis der Architekturerfahrung vielfältige Relationen zu Elementen der gebauten Umgebung ziehen und damit ihre jeweils spezifische Ordnung schaffen. Zugleich aktualisiert sich mit jeder einzelnen (die Praxis konstituierenden) Erfahrungsweise die dazugehörige Subjektposition.

Schatzki stellt exemplarisch weitere Typen sozialer Konstitution von Individuen vor, um aufzuzeigen, wie sie an seinen praxeologischen Ansatz anschließen können.[320] Hinsichtlich der »*subjecthood*«, der »Subjektposition«, verweist Schatzki auf Michel Foucaults Auffassung, nach der ein Subjekt unter anderem auch durch das Bewusstsein oder die Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden (oder ihr unterworfen) ist.[321] In Foucaults Verständnis der modernen Sexualität erkennt Schatzki im *incitement*, dem »Antrieb«, einen Typus der Konstitution von Individuen, indem dieser Antrieb sich in

317 Schatzki, *Social Practices*, S. 7.

318 Vgl. ebd.

319 Reckwitz verweist in diesem Zusammenhang auf Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* vgl. Reckwitz, »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen«, S. 271.

320 Vgl. Schatzki, *Social Practices*, S. 83-7.

321 Vgl. Foucault, »Subject and Power«, S. 781.

der Matrix von Handlungen oder Aussagen aktualisiert und einzelne Eigenschaften menschlich-körperlicher Existenz verstärkt, transformiert oder hervorhebt. Konstitution meint in diesem Prozess das Hervortreten einer neuen Person durch das Transformierte, Vergnügen, die veränderte Empfindung oder Handlung.[322] Diese Überlegungen lassen es zu, wie ich in Abschnitt 4.1. zeigen werde, Schmitz Verständnis subjektiver Tatsachen, mit denen er die Atmosphäre als Gefühl meint, an die Perspektive von Handelnden anzuknüpfen.

Schatzki schlägt mit Judith Butlers performativem Ansatz eine weitere Möglichkeit vor, wie das Geschlecht Individuen (*individuals*) sozial mitkonstituiert. Nach Butler ist die Geschlechtsidentität in einer Kombination aus vier Typen von Elementen körperlich verinnerlicht: dem biologischen Geschlecht, dem sozialen Geschlecht, der sexuellen Praxis und dem Verlangen danach.323 Wie die Untersuchung in dieser Arbeit zeigt, aktualisiert sich das Geschlecht als soziales Geschlecht auch in Architekturerfahrungen, wenn die weiblichen Teilnehmerinnen sich in der Art, ein Gebäude zu erkunden, von ihren männlichen Kollegen darin unterscheiden, dass sie nicht alle Räume entdecken, sondern geneigt sind, eher den vertrauten Wegen zu folgen (siehe Kapitel 7).

Für die Konzeption der Architekturerfahrungen in Bezug auf ihre soziale Differenziertheit lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sie Praktiken und Handlungen darstellen, in denen Räume konstituiert werden. Analytisch werden in der vorliegenden Arbeit Architekturerfahrungen gemäß den von Löw für die Raumkonstitution vorgeschlagenen Prozessen des *Spacings* und der Syntheseleistung aufgefasst, die mit Bezug auf Schatzki als Verknüpfungstypen konzipiert werden. Damit werden die Anordnung von Gebäuden oder Bauteilen, die eine Architekturerfahrung mitkonstituieren, und die Relationen, die sie verknüpfen, erfasst. Hingegen bleibt unklar, wie und in welchem Ausmaß die Perspektive der Wahrnehmenden oder die Materialität der Gebäude die Architekturerfahrung prägen. Es stellt sich demnach die Frage nach dem Modus der Vermittlung der an der Raumkonstitution beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten. Um die Relation hinsichtlich der Vermittlung zu klären, sollen im folgenden Abschnitt 3.2 die Akteur-Netzwerk-Theorie und Teile ihrer Terminologie und ihres Instrumentariums vorgestellt werden.

322 Vgl. Schatzki, *Social Practices*, S. 84.

323 Vgl. Schatzki, *Social Practices*, S. 85; Schatzki bezieht sich auf Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 39.

3.2. Architekturerfahrung und technische Vermittlung

In diesem Abschnitt wird die Akteur-Netzwerk-Theorie vorgestellt, insbesondere im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Untersuchung sozial differenzierter Architekturerfahrungen.

> »S: Aber als ich sagte, ANT[324] sei ein Werkzeug, und Sie fragte, ob dieses Werkzeug angewandt werden könne, protestierten Sie!
>
> P: Weil es kein Werkzeug ist, oder vielmehr, weil Werkzeuge niemals ›bloße‹ Werkzeuge sind, die nur angewandt zu werden brauchen: Sie modifizieren stets die Zwecke, die man im Sinne hat. Das bedeutet ›Akteur‹. Das Akteur-Netzwerk (ich gebe zu, dass der Name absurd ist) erlaubt einem, einige Effekte hervorzubringen, die man durch eine andere Sozialtheorie nicht erhalten hätte. Das ist alles, wofür ich bürgen kann. (…) Versuchen Sie mit einem Zeichenstift oder mit Kohle zu zeichnen – Sie werden den Unterschied bemerken.«[325]

Die philosophische Grundhaltung der Akteur-Netzwerk-Theorie zeigt sich im »Irreduktionsprinzip«,[326] das besagt, dass »alle Akteure, die wir ausschwärmen lassen werden, auf eine Weise *assoziiert* sein können, dass sie *andere dazu bringen, Dinge zu tun* [Hervorhebung im Original]«.[327] Anders ausgedrückt steht bei Architekturerfahrungen zunächst nicht fest, wie die Anteile derjenigen, die die Architektur erfahren, und die Anteile der Materialität des Gebäudes gegenseitig vermittelt werden. Mit dieser Grundhaltung distanziert sich Latour vom Ansatz der *Soziologie des Sozialen*, die von Gesellschaft, Macht, Struktur oder Kontext spricht, um das Soziale zu erklären.[328] Dagegen betont Latour die »Unbestimmtheit«[329] der Quellen von Gruppen, Handelnden oder Objekten. Das Soziale fundiert Latour wie Löw in Bezug auf *Relationen* zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten. Obwohl auch Löw an der Wechselwirkung zwischen dem Materiellen und dem Synthetisierenden interessiert ist, zeigt sich eine grundsätzlich andere Vorgehensweise. Das wird mit der Betrachtung der von Löw vorgestellten analytischen Methode deutlich. Sie bezieht sich auf das Quadrantenmodell von Gabriele Sturm.[330] In diesem Modell sind die sozialen Güter und Menschen als vorarrangierte (An)Ordnungen enthalten: Ihre materiellen und symbolischen Aspekte und die atmosphärische Wirkung

---

324 Die Akteur-Netzwerk-Theorie wird häufig mit dem Kürzel ANT wiedergegeben.

325 Auszug aus dem fiktiven Dialog zwischen einem Studenten und einem Professor über die Anwendung der Akteur-Netzwerk-Theorie. (Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 247-8.)

326 Ebd., S. 186.

327 Latour beschreibt dies als Standardeinstellung zu Beginn einer Studie. Vgl. ebd., S. 186.

328 Vgl. ebd., S. 43.

329 Latour stellt die wesentlichen Charakteristika der von ihm vorgestellten neuen Soziologie entlang von Quellen der Unbestimmtheit vor, die im Grunde – nach der Soziologie des Sozialen – vermeintlich deutlich definiert und unterschieden sind, wie Gruppen, Handelnde, Objekte. Er zeigt, wie sie vielmehr im Netzwerk von assoziierten Akteuren ihre Grenzen und Eindeutigkeit verlieren. Vgl. ebd., S. 43. Er referiert mit »Unbestimmtheit« auf die sogenannte »Unschärferelation«, wonach es unmöglich erscheint, »zu entscheiden, ob die Unbestimmtheit im Beobachter liegt oder im beobachteten Phänomen«. (Vgl. Fußnote in ebd., S. 42.)

330 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 220-3. (Sturm, Gabriele. 2000. *Wege zum Raum : methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*. Opladen: Leske + Budrich.)

(1), die Synthese, das heißt, die Vorstellungen, Wahrnehmungen und Erinnerungsprozesse, Raumvorstellungen sowie der Habitus (2), das Spacing (3) sowie die Strukturen und Strukturprinzipien (4) sind in den einzelnen Quadranten verortet. Die einzelnen Prozesse werden unabhängig voneinander erhoben und in Bezug gesetzt.

Soziale Güter können zwar, wie Löw festhält, primär symbolische beziehungsweise primär materielle Aspekte aufweisen. Jedoch wird damit noch nicht beschrieben, wie diese auf die sozialen Güter bezogenen materiellen und symbolischen Aspekte in der Relation zu den Wahrnehmenden wirksam werden. Oder anders ausgedrückt ist damit die Möglichkeit nicht gegeben, die vielfältige Weise, wie sich die Materialität und Symbolik im Vorgang der Architekturerfahrung vermengt, zu beschreiben. An dieser Stelle setzt die Akteur-Netzwerk-Theorie an, die in ihrer Grundhaltung von den erwähnten Unbestimmtheiten ausgeht. Latour wählt mit der Akteur-Netzwerk-Theorie eine Strategie, die eine Ordnung erst finden will, »nachdem sie den Akteuren gestattet hat, das volle Spektrum der Kontroversen zu entfalten, in die sie verstrickt sind [Hervorhebung im Original].«[331] Die Akteure sollen demnach ausmachen, wer an einer Handlung wie beteiligt ist, wer zu einem Kollektiv gehört usw.

Entsprechend wird das Handeln nach Latour nicht als a priori intentional aufgefasst oder dass Menschen etwas mit Sinn tun. Ein Hammer, eine Matte oder ein Türschließer werden nicht bloß dem materiellen Bereich zugeordnet und existieren nicht nur in kausalen Beziehungen, vom reflexiven, symbolischen Bereich ausgeschlossen. Vielmehr ist jedes Ding, das in einer Situation eine Veränderung hervorbringt, ein Akteur.[332] Die Suche nach dem Handlungsträger wirft nach Latour die folgenden Fragen auf:

> »Macht er einen Unterschied im Verlauf der Handlung irgendeines anderen Handlungsträgers oder nicht? Gibt es irgendeine Probe, einen Versuch, der es jemandem erlaubt, diesen Unterschied zu ermitteln?«[333]

Auf diejenigen bezogen, die Architektur erfahren, bedeutet dies, dass die Materialität an der Konstitution der Räume respektive der Architekturerfahrung *mitwirkt*. Gleichzeitig sind die Wahrnehmenden wesentlich für die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen den menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten. Denn ein Gebäude kann nicht sprechen, da nicht-menschliche Entitäten grundsätzlich nicht für sich sprechen können. Handelnde respektive Wahrnehmende können jedoch beschreiben, wie Aktanten »Thema der Rede [über die Erfahrung von Architektur, Anm. d. Verf.] sind«.[334] In der empirischen Untersuchung werden die Erzählungen der Schüler_innen-Gruppen somit dazu genutzt, nachzuzeichnen, wie die Gebäude Thema ihrer Gespräche sind. Eine Beschreibung der Gruppengespräche zu den Architekturerfahrungen mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie kann die zuvor über die gemeinsame Perspektive vorgegebene *Grenze*

331 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft,* S. 44.

332 Vgl. ebd., S. 123.

333 Ebd.

334 Simms, »Soziologie der Hybridisierung: Bruno Latour, S. 390.

der Gruppe zu lösen oder zu lockern. Damit wird sie durchlässiger und die Gruppen können sich zu neuen Kollektiven formieren. Im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie folgt man als Forscher_in in den Erzählungen der Gruppen den Wegen der Akteure, »den Spuren, die ihre Aktivitäten der Gruppenbildung und -auflösung hinterlassen«.[335]

Das Vokabular der Akteur-Netzwerk-Theorie dient dazu, diesen Spuren zu folgen und die Gruppe, die Akteur_innen etc. zu beschreiben. Das Vokabular entspricht nach Latour einer Art *Infrasprache*, das heißt, sie ist nur dann bedeutungsvoll, wenn sie die Fortbewegung von einem Bezugsrahmen zum nächsten erlaubt.[336]

3.2.1. Die Unbestimmtheit von Situation, Handlung, Objekt und Figuration

Nach Latour erfordern Situationen, »wo Innovationen wuchern, Gruppengrenzen unsicher sind und das Spektrum der zu berücksichtigenden Entitäten fluktuiert«,[337] die Anwendung der Akteur-Netzwerk-Theorie, da sie im Unterschied zur Soziologie des Sozialen[338] imstande ist, den neuen Assoziationen von Akteuren zu folgen. Derartige Situationen sind demnach hinsichtlich des Sozialen noch nicht bestimmt. Auf Architekturerfahrungen bezogen bedeutet dies, dass noch unklar ist, in welchem Maße die Perspektive der Raumkonstituierenden oder die Materialität in der Architekturerfahrung mitwirken. Während aus einer raumsoziologischen Betrachtung die Situation insofern als bestimmt aufgefasst werden kann, dass die Perspektive, aus der eine Raumkonstitution vorgenommen wird, bekannt ist. Bezogen auf die empirische Untersuchung handelt es sich um unterschiedliche Schüler_innen-Gruppen. Zunächst bleibt jedoch unklar, aus welchen (Subjekt-)Positionen diese Perspektive zusammengesetzt ist. Ausgehend von der jeweiligen Gruppenperspektive werden über die Analyse der Prozesse des *Spacings* und der Synthese aus der noch unbestimmten Situation die Anordnung und der Verknüpfungstyp gewonnen. Folglich wird deutlich, welche Gebäude, baulichen Elemente oder Lebewesen die Anordnung in der Raumkonstitution einer Gruppe ausmachen und wie sie diese jeweils verknüpfen. Die verbleibenden unbestimmten Anteile einer Situation nach einer raumsoziologischen Analyse können folglich über die Beschreibung mit dem Vokabular der Akteur-Netzwerk-Theorie geklärt werden. In Bezug auf die jeweiligen Verknüpfungstypen und die dazugehörige Anordnung wird untersucht, wie darin die Anteile der Wahrnehmenden (ihr Alter, Ausbildung, Geschlecht u. dgl.) sowie Anteile der Materialität (Gefüge,

335 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 53.

336 Vgl. ebd., S. 54.

337 Ebd., S. 27.

338 Latour bezeichnet soziologische Ansätze mit Soziologie des Sozialen, die von Voreinstellungen ausgehen, um das Soziale zu beschreiben, wie beispielsweise Machtverhältnisse, biologische, technische, kulturelle, ökonomische Aspekte u. a. m. (Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 61, 118, 147, 183-9, 276.)

Oberfläche, Dimension usw.) mitwirken. Es handelt sich also um eine chronologische Abfolge der analytischen Schritte der raumsoziologischen Differenzierung nach *Spacing* und Synthese und einer Beschreibung im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie nach der Art der Vermittlung zwischen den menschlichen und den nicht-menschlichen Entitäten.[339] Diese Vorgehensweise folgt Latours Verständnis, insoweit er die Akteur-Netzwerk-Theorie nicht grundsätzlich als einen Ersatz für die Soziologie des Sozialen auffasst, sondern als deren Weiterführung. Es handelt sich vielmehr um eine »Re-Konzeptualisierung im Prinzip bekannter Beziehungen zwischen sozialen Akteuren und Objekten, die jedoch unter dem Blickwinkel der ›symmetrischen Anthropologie‹ neu geordnet werden.«[340] Nach Latour erscheint es in den meisten Situationen sinnvoll, auf die Soziologie des Sozialen zurückzugreifen, da sie »eine bequeme Abkürzung bietet, um all die Ingredienzien zu bezeichnen, die im kollektiven Bereich bereits akzeptiert sind [Hervorhebung im Original]«[341], oder, wie er an anderer Stelle schreibt, funktioniert sie gut »bei dem, was bereits versammelt ist, jedoch nicht so gut, wenn sie die Teilnehmer an dem, was nicht – *noch nicht* – ein sozialer Bereich ist, neu versammeln soll [Hervorhebung im Original]«.[342]

Die Schüler_innen einer Klasse, die an der empirischen Untersuchung teilnehmen, gelten zunächst als eine reale soziale Gruppe, aus deren Perspektive heraus sie Räume konstituieren. In der weiteren Untersuchung ihrer Raumkonstitution hinsichtlich der Art der Vermittlung und über das Nachzeichnen der Assoziationen über gleiche Verknüpfungen entstehen folglich neue Kollektive, in denen sich die Gruppen aufgrund ähnlicher Erfahrungen neu versammeln (siehe die Abschnitte 7.1.4 und 7.2.4).

Um Assoziationen von Akteur_innen nachzeichnen zu können, fasst die Akteur-Netzwerk-Theorie das Soziale als etwas Fluides auf, das nur dann in Erscheinung tritt, wenn neue Assoziationen geschafften werden.[343] Dies geschieht, wenn Objekte »einen sichtbaren Effekt auf andere Handlungsträger ausüben«[344] und sie damit den Forschenden Daten für ihre Berichte liefern. Mit anderen Worten müssen Objekte, wie etwa Gebäude, als Akteure fungieren und für die Situation einen *Unterschied* machen.[345]

Latour zeigt an der Pistole-Mensch-Relation, welchen Platz die Technik in Kollektiven einnimmt, respektive, wie Objekte andere zum Handeln bringen und worin die Problematik der Unbestimmtheit über die Handlung besteht.[346]

339 Eine ausführliche Darstellung der Analyseschritte, die in der empirischen Untersuchung zu den sozialen Differenzen von Architekturerfahrungen vorgenommen wurden, findet sich in Abschnitt 5.3.

340 Weingart, *Wissenschaftssoziologie*, S. 71.

341 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 27.

342 Ebd., S. 28.

343 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 136.

344 Ebd., S. 136.

345 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 92.

346 Die Beschreibung stammt aus Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 486-9.

In Abgrenzung zu einer materiellen und sozialen Betrachtung des Pistole-Mensch-Gefüges beschreibt Latour jenes als eine Interferenz oder Fusion. Aus einer materiellen Position würde man sagen, *Waffen töten Menschen*, das heißt, man ginge davon aus, dass die Tatsache, dass jemand eine Waffe in Händen hält, ihn oder sie dazu bewegt, die Waffe zu benutzen. Ein Artefakt enthält in dieser Sichtweise ein Skript, das jemanden dazu bringt, es entsprechend auszuführen. Die soziale Position würde hingegen lauten, *Menschen töten Menschen*; es handelt sich demnach um eine zwischenmenschliche Interaktion, in der man davon ausgeht, dass Menschen entweder gut oder schlecht sind und eine Waffe in den Händen von schlechten Menschen dazu führen kann, dass sie Menschen töten. In dieser Sichtweise ist ein Artefakt *neutral* und trägt nichts zur Handlung bei.

Latours Beschreibung des Pistole-Mensch-Gefüges geht von einer gegenseitigen Vermittlung von Anteilen der betroffenen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten aus. Agent 1, im Beispiel ein Mensch, hat laut Latours Erzählung ein Ziel, nämlich Rache zu nehmen, da er verärgert ist. Dieses Ziel scheint unterbrochen. Latour vermutet, dass Agent 1 nicht stark genug ist. So muss er einen Umweg wählen, um an sein Ziel zu gelangen.[347] Er greift auf Agent 2 zurück, eine Pistole. Doch dieses Gefüge impliziert ein neues Ziel: Während Agent 1 nur verletzten wollte, kann er nun verärgert und mit der Schusswaffe in der Hand töten.

In der Fusion zwischen den beiden Akteuren (Pistole und Mensch) schreibt sich der Mensch in die Pistole ein oder wird durch sie eingeschrieben (dabei ist egal, wie). Dadurch entsteht ein dritter Agent, denn die Person mit der Pistole in der Hand ist eine andere Person. Das durch die Fusion neu entstandene Ziel war in keinem der beiden Handlungsprogramme der Akteure enthalten. Das heißt (nach sozialer respektive materialistischer Argumentation), Agent 1 wollte sich rächen und bei Agent 2 handelt es sich um eine Schusswaffe. Latour bezeichnet diese Änderung des Ziels als *Translation*, durch die etwas Neues entsteht, das davor noch nicht existierte. Diese Translation ist insofern symmetrisch, da diese Änderung sowohl für den Menschen als auch für die Pistole gilt. Der Mensch wird zu einem *anderen Menschen*, wenn er eine Pistole in der Hand hält, und die Pistole zu einem *anderen* Ding, wenn sie von jemandem in der Hand gehalten wird. *Dieses Beispiel zeigt außerdem das Irreduktionsprinzip des Akteur-Netzwerk-Theorie-Ansatzes. Eine materialistische oder soziale Betrachtung, die vom jeweiligen Subjekt bzw. Objekt ausgeht, verhindert eine Betrachtung des Pistole-Mensch-Gefüges unter dem Gesichtspunkt der Vermittlung, die die tradierte Dichotomie von Subjekt und Objekt überwindet.*

347 Latour verweist hinsichtlich des Umweges, den man gezwungen ist zu nehmen, wenn einen der erste Weg (noch) nicht zum Ziel bringt, an den Daedalus Mythos, worin es König Minos nicht gelingt, Daedalus Herr zu werden, da dieser ihm jeweils mit einer (technischen) List voraus war. (Vgl. ebd., S. 483.)

Raumsoziologisch betrachtet wird mit jeder Art, Architektur zu erfahren, ein Raum konstituiert, indem aus einer bestimmten Perspektive eine Anordnung von Bauteilen, Gebäuden oder auch Lebewesen über einen Verknüpfungstyp verbunden wird. Die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, erlangt in der Beschreibung nach der Akteur-Netzwerk-Theorie eine Relevanz, da Aktanten einen Teil ihrer Rede ausmachen.[348] Die Anordnung besteht aus menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten. Die Analyse respektive die Beschreibung mit dem Vokabular der Akteur-Netzwerk-Theorie zeigt, welche Entitäten *Mittler* darstellen, um das Soziale im Sinne von Assoziationen sichtbar zu machen. Das heißt, es zeigt sich nach Latour, ob die transportierte, vermittelte Bedeutung durch eine Entität transformiert oder nur weitergereicht wird. Im ersten Fall spricht er von einem *Mittler* und im zweiten von einem *Zwischenglied*.[349] Ein Zwischenglied fasst Latour als Einheit im Sinne einer Blackbox auf, der Input entspricht dem Output, wie beispielsweise bei einem Projektor, der durch seine Funktion bestimmt und als »stumme Vermittlungsinstanz«[350] in eine Handlungsfolge eingebunden ist. Es interessiert in dieser Situation nicht, woraus er besteht. Anders verhält es sich mit Mittlern, denn sie sind nicht automatisch eine Einheit. Nach Latour ist es vielmehr unklar, aus wie vielen Einheiten sie bestehen, entsprechend kann aus dem Input nicht auf den Output geschlossen werden. »Mittler übersetzen, entstellen, modifizieren und transformieren die Bedeutung oder die Elemente, die sie übermitteln sollen«.[351] Ein Projektor kann zum Mittler werden, wenn er nicht ordnungsgemäß funktioniert. Er löst in dem Moment eine Krise aus. Latour beschreibt diese Situation, um die dritte Bedeutung der Vermittlung, das Reversible Blackboxing, zu erläutern.[352] Er betont, dass man erst in der Krise die Existenz des Projektors wahrnimmt und wenn dieser von Monteuren repariert wird, auch auf seine Bestandteile aufmerksam wird. Aus der ursprünglichen *Blackbox*, dem funktionierenden Projektor, wird eine Box aus mehreren Teilen, die einzeln zunächst ebenfalls eine *Blackbox* ausmachen, wenn es sich um Zwischenglieder handelt.

Neben dieser Vervielfältigung von schwarzen Behältern geschieht weiter eine Verschiebung zwischen *Aktant* und *Vermittler*. Während vor der Krisensituation, als der Projektor normal funktionierte, diejenige, die die Präsentation hielt, den Handlungsablauf bestimmt, so ist es nach der Störung der Projektor, welcher den Handlungsverlauf prägt. Gleichzeitig ändert sich das Ziel von dem, eine Präsentation zu halten, zu dem, den Projektor wieder in Gang zu bringen. Mit Law gesprochen sind Objekte oder Personen nicht a

348 Ich hatte weiter oben darauf hingewiesen, dass nicht-menschliche Entitäten zwar nicht sprechen, jedoch Teil der Rede sein können. (Siehe Simms, »Soziologie der Hybridisierung« in: Bruno Latour, *Französische Soziologie der Gegenwart*, S. 390.)

349 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 70.

350 Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 491.

351 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 70.

352 Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 491-3. Die nachfolgenden Erläuterungen beziehen sich sinngemäß auf diesen Abschnitt.

priori mit dem Charakter sozialen Wandels oder sozialer Stabilität ausgestattet.[353] Personen sind nach dieser Sichtweise das, was sie sind, »weil sie aus einem strukturierten Netzwerk heterogener Materialien bestehen«[354].

Latour nimmt in der Akteur-Netzwerk-Theorie eine weitere begriffliche Differenzierung vor und spricht von einem *Aktanten* und einem *Akteur*. Es entsteht ein Unterschied, wenn beispielsweise Wahrnehmende in eine gewisse Gestimmtheit versetzt werden oder wenn ein Gefüge aus Bauteilen aus ihnen einen zweckorientierten, handelnden Akteur macht, weil sie Waren durch eine Türe tragen können. Entitäten tun etwas oder bringen andere dazu, etwas zu tun.[355] Diejenigen, die zum Handeln gebracht werden, nennt Latour Aktanten, ein Ausdruck, den er der Literaturwissenschaft entlehnt hat. Er drückt damit aus, dass ein Aktant auf unterschiedliche Arten figurieren respektive eine Aktion ausüben kann.[356] Ein Aktant hat nach Latour noch keine bestimmte Figuration,[357] da er in unterschiedliche Figurationen eingebunden sein kann, wie er am Beispiel der Rückzugshandlung der USA aus der UNO mit drei möglichen Figurationen belegt: 1) »Imperialismus strebt nach Unilateralismus«, 2) »Die Vereinigten Staaten wollen sich aus der UNO zurückziehen«, 3) G. W. Bush will sich aus der UNO zurückziehen«. Das heißt, die Figuration betrifft im ersten Fall ein *strukturelles Merkmal*, im zweiten eine *Körperschaft* und im dritten ein *Individuum*.[358] Es handelt sich dabei um verschiedene Figurationen einer Aktion. Bezogen auf Architektur kann ein Aktant ein Kunsthaus betreten, weil das professionelle Interesse an der Kunst es von ihm verlangt, es als Ausflugsziel im Reiseführer aufgeführt ist oder er den Weg zum Bahnhof wissen möchte und sich von den Angestellten dort Hilfe erhofft. Die Figuration betrifft somit im ersten Fall eine Fachdisziplin, im zweiten einen an Kunst interessierten Touristen und im dritten eine ortsunkundige Passantin.

In dieser begrifflichen Differenzierung drückt sich aus, dass offenbleibt, was die ausgeführte Handlung bestimmt, in welchem Zusammenhang sie geschieht respektive, was darin figuriert. Sobald die zur Aktion gehörende Figuration, mit der eine Transformation einhergeht, bestimmt ist, wird von einem Akteur gesprochen. Für die empirische Untersuchung wird dieses Verständnis von Figuration in Bezug auf die Erfahrungsweisen, die in Kapitel 6 vorgestellt werden, relevant. Denn die Erfahrung von der Weite eines Bereichs im Gebäude kann mit der weißen Oberfläche der Wände zusammenhängen oder der Dimension seines Gefüges. So kann nach Latour der Empirismus, als eine klare Trennung

353 Vgl. Law, »Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie«, S. 433.
354 Ebd.,«, S. 434.
355 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 95.
356 Vgl. ebd., S. 95.
357 Vgl. ebd., S. 123.
358 Vgl. ebd., S. 95.

zwischen Sinneseindrücken und mentalen Urteil verstanden, nur unzulänglich beschreiben, »was einem in der Erfahrung gegeben ist«.[359] Latour argumentiert auch diesbezüglich anti-reduktionistisch und spricht sich dagegen aus, Erfahrungen mit menschlichen symbolischen oder subjektiven und anderen Aspekten zu versehen.[360] Entsprechend müsse man »näher an die buntscheckigen Existenzformen heranrücke(n), die Materialien zu bieten haben«[361], indem sie, wie oben beschrieben, als Mittler oder Akteur eines Netzwerkes verstanden werden, worin sie erst ihre Bedeutung erhalten.

Latour skizziert zusammen mit Albena Yaneva einen Ansatz[362], um die Transformationen von Architektur als Akteur in einem Netzwerk nachzuzeichnen und zu verstehen. Der nachfolgende Abschnitt 3.2.2 beginnt mit einer Darstellung ihrer Argumentation, um sie danach hinsichtlich der Untersuchung von Architekturerfahrungen zu diskutieren.

3.2.2. Architektur in Bewegung

Architektur stellen sich Laien wie Fachleute im Allgemeinen statisch und vollendet vor. Hingegen bewegen sich bei genauerer Betrachtung Gebäude bereits im Entwurfs- und Planungsprozess, wenn Entwerfer_innen Wände, Decken u. a. im Hinblick auf eine optimale Lösung der Bauaufgabe, verschieben. Auch ein fertig erstelltes Gebäude bewegt sich, wenn Nutzer_innen es einrichten und in manchen Fällen neue Bauteile hinzufügen oder andere entfernen. Während Zeichnungen und Modelle oder das erstellte Gebäude einzelne Momente im kontinuierlichen Veränderungsprozess festhalten, wird damit nicht erfasst, wie diese je momentane Situation zustande kommt, welche Überlegungen, Umstände sowie technische oder funktionale Anforderungen dazu geführt haben. Es bleibt unklar, wie jene Einflüsse in Modelle übersetzt werden.

Nach Latour liegt das Ziel der Soziologie der Assoziationen darin, die Übersetzungen, die Planer_innen oder Nutzer_innen in der Praxis vollziehen, aufzuzeichnen und die Mittler zusammen mit den Assoziationen, die sie generieren, zu bestimmen. Denn das Soziale kann sich Latour zufolge erst in der Bewegung, in der Veränderung der Assoziationen zeigen. Um das Soziale von Architektur zu erfassen, sind Forscher_innen darauf angewiesen, die Architektur in Bewegung zu versetzen. Latour argumentiert diesbezüglich mit der Erkenntnis der Physiologen, wonach Wahrnehmung erst stattfinden kann, wenn es eine Bewegung und Abstimmung zwischen der Umgebung und den Sinnen gibt. Ähnliches

359 Das Zitat entnimmt Latour bei Alfred North Whitehead. Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 192.

360 Vgl. ebd., S. 194.

361 Ebd., S. 194.

362 Latour/Yaneva, »Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network- Theorie (ANT)«.

setzt er für den »Sinn für das Soziale«[363] voraus: »Gibt es keine neue Assoziation, dann gibt es auch keine Möglichkeit des Erfassens [des Sozialen, Anm. d. Verf.]«[364].

Latour und Yaneva diskutieren daher in ihrem Essay die Frage, wie die Architektur in Bewegung versetzt werden kann, um das Soziale zu beschreiben. Sie formulieren das Problem in Umkehrung zu Etienne Jules Marey, der den Flug einer Möwe auf eine Weise fotografisch festhält, dass die Bewegung in einzelnen aufeinanderfolgenden Standbildern sichtbar wird.[365] Latour/Yaneva zielen dahin, mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie den Bewegungsverlauf der Architektur sichtbar zu machen, das heißt, aufzuzeigen, wie Modell A beispielsweise zu Modell B gelangt. Architektur wird demnach nicht auf einen euklidischen Raum reduziert, worin Zeichnungen oder dreidimensionale CAD-Darstellungen im Computer ausreichen, um die Materialität wiedergeben zu können, sondern die Umgebung, in der ein Gebäude entsteht, wird in die Betrachtung mit einbezogen.[366]

Die Materialität wird nicht als Körper in Bezug auf seine Dimension und Lage im cartesianischen Koordinatensystem verortet, vielmehr können ForscherInnen mit diesem Vorgehen den vielfältigen materiellen Dimensionen der Dinge gerecht werden. Mit der Architektur bewegt sich auch ihr Kontext, denn dieser erweist sich ebenso wenig als statisch, wenn Kunden, Bodenbeschaffenheit, bautechnische Voraussetzungen usw. Architekturtransformationen erzeugen. Diese Vorgehensweise hebt die Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt auf, sodass Gebäude wie auch die Ansprüche, denen sie genügen, nach Latour/Yaneva »in ein und *demselben optischen Raum* [Hervorhebung im Original]«[367] erscheinen. Mit der vorliegenden Untersuchung zu den sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen wird deutlich, dass Erfahrungen von mehr als nur der materiellen Dimension ausgehen und dass die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren und die in der Terminologie von Latour den Kontext ausmacht, darin einfließt. Dazu wird eine theoretische Grundlage genutzt, mit der die zahlreichen Dimensionen der Architektur im Erfahrungsprozess identifiziert und beschrieben werden können. Diese Grundlage bilden gleichermaßen die analytischen Prozesse der Raumsoziologie und das Vokabular der Akteur-Netzwerk-Theorie, da Wahrnehmende in Hinsicht auf eine Architektur in Bewegung immer auch andere Räume konstituieren und jeweils andere Anteile ihrer Perspektive der Materialität vermitteln oder umgekehrt diese ihr von der Materialität vermittelt werden. Wie Latour/Yaneva zu Recht festhalten, geht diese Konzeption von Architektur über die in der Architekturtheorie normalerweise verwendeten Ansätze hinaus.[368] Mit dem gewählten Vorgehen stellen sie sich die Architektur vor als eine

363 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 276.

364 Ebd., S. 276.

365 Vgl. Latour/Yaneva, »Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT)«, S. 81.

366 Vgl. ebd., S. 82.

367 Ebd., S. 86.

368 Siehe dazu den Forschungskontext in Kapitel 2 und auch die Literaturhinweise in Fußnote 8 in Latour/Yaneva, »Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT)«, S. 88.

> »Navigation durch eine kontroverse Datenlandschaft (…), mit einer lebendigen Folge von erfolgreichen und gescheiterten Konzepten und Entwürfen (…), wechselnden Nutzeransprüchen und Beurteilungen«[369] oder als »einen beweglichen Regler (…), der Eingriffe reguliert, die Aufmerksamkeit von Nutzern lenkt, die Menschen zusammenbringt, den Fluss der Akteure konzentriert (…)«.[370]

Die empirische Untersuchung zeigt, dass Architektur in der Erfahrung als Navigation in Bezug auf Wahrnehmende fungiert, wenn sie beispielsweise diese beurteilen oder als beweglicher Regler ihre Erfahrungen vorzeichnet.

Nach Latour/Yaneva lässt sich das Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie in drei Forschungsbereichen anwenden, im Entwurfsprozess, auf die Nutzung von Gebäuden und auf ihr Erleben. Im Folgenden werden einige Forschungsarbeiten vorgestellt, die zu den beiden erstgenannten Themenfeldern gehören. Die vorliegende Untersuchung mit dem Fokus auf der Erfahrung von Architektur ist ein Forschungsbeitrag zur Bewegung der Architektur im Erleben. Die folgenden Beispiele aus Untersuchungen zur Planung und Nutzung von Architektur geben außerdem einen Einblick in die Anwendung des Instrumentariums der Akteur-Netzwerk-Theorie, das in Kapitel 4 als Vermittlungsmodi in die Bestimmung der Erfahrungsweisen einfließt.

Albena Yaneva und Sophie Houdart folgen dem Entwurfsprozess von Architektur und beschreiben, wie Nutzungsanforderungen oder die kulturelle Einbindung in Modelle übersetzt werden. Yaneva betrachtet beispielsweise die im Arbeitsprozess gebauten Modelle im Büro *Office for Metropolitan Architecture* (OMA) unter dem Aspekt des *Scaling up and down*. Mehrere Modelle unterschiedlichen Maßstabs versammeln jeweils verschiedene Aspekte des fertigen Gebäudes. Sie dienen zum Testen angestrebter Lösungen und repräsentieren nicht bloß die aus den Gesprächen mit dem Projektteam gewonnenen Inhalte, Bedenken und Auseinandersetzungen.[371] Ähnlich argumentiert Sophie Houdart, wenn sie am Entwurfsprozess im Büro des japanischen Architekten Kenzo Kuma aufzeigt, wie Modelle als *versions* (»Versionen«) aufgefasst werden können und diese eine Form des Werdens, des Entstehens, darstellen, indem Vorstellungen ausgehandelt respektive akzeptiert oder abgelehnt werden.[372] Das Modell stellt aus dieser Sicht ein Moment in der Bewegung der Architektur dar, das zu einem bestimmten Zeitpunkt die Überzeugungen, bestehende Vorstellungen, geäußerte Wünsche u. Ä. festhält. Beide Forscherinnen beschreiben die Bewegung der »In-Skription«[373], die Ingenieur_innen, Erfinder_innen Produzent_innen und Designer_innen vornehmen, wenn sie Artefakte entwerfen oder herstellen.

---

369 Ebd., S. 87.

370 Ebd., S. 87.

371 Vgl. Yaneva, »Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design«, S. 869, 872.

372 Eigene Notizen zum Vortrag von Sophie Houdart, »Being Cultural: Architecture and its making in context«.

373 Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400.

Anhand von Jim Johnsens[374] Erläuterung zu den Möglichkeiten, eine Wand zu durchqueren, sollen zwei Vermittlungsmodi und ihre Implikationen für die beteiligten Nutzer_innen vorgestellt werden, die *Delegation* und die *Präskription*. Johnson skizziert verschiedene Optionen, wie dem Problem der Durchquerung einer Wand begegnet werden kann. Mit Werkzeug ausgerüstet müsste mit großem Aufwand ein Loch in die Wand geschlagen werden, um sie durchqueren zu können. Demgegenüber könnten all diese Arbeiten an die Tür respektive die Türangel delegiert werden und es reiche folglich ein leichtes Drücken der Türklinke, um sich einen Weg durch die Wand zu verschaffen.[375] Mit anderen Worten können Akteure Handlungen *transformieren* und an die Technik delegieren. In der Folge entwirft Johnson weitere Szenarien, so könnte die Aufgabe, die Türe zu öffnen und der Hausregel folgend nach dem Durchschreiten wieder zu schließen, an einen Portier delegiert werden. Allerdings erweist sich diese Lösung als zu kostspielig, bringt jedoch gegenüber der Tür-Angel-Lösung den Vorteil mit sich, nur einen Menschen zu disziplinieren, statt alle Bewohner_innen, die täglich ein- und aus gehen und die Tür schließen sollten. Erscheint allerdings der Portier nicht zur Arbeit, bricht die Kette Portier-Tür-Bewohner_in zusammen.[376]

Alternativ dazu kann die Disziplinierung an die Technik delegiert werden, indem an der Tür ein Mechanismus angebracht wird, der dafür sorgt, dass sie sich automatisch schließt. Es muss nur veranlasst werden, dass dieser Mechanismus diszipliniert wird. Der für die Disziplinierung abgestellte Mechanismus *schreibt* den Bewohner_innen allerdings eine bestimmte Geschwindigkeit vor, in der sie die Tür durchschreiten müssen. Wer damit, wie Kinder oder Ältere, nicht mithalten kann, wird von der Technik diskriminiert.[377]

In allen Fällen dient die Technik in Kombination mit den an den Portier delegierten Aufgaben dazu, den *Zweck* zu erfüllen, durch eine Wand zu gelangen und diese, nachdem man sie durchschritten hat, wieder zu schließen.

Nach meiner Lesung heißt dies, dass die Anordnung aus Tür, Türklinke usw. über den Verknüpfungstyp Zweck verbunden wird. Für die Bewohner_innen entstehen in jedem Szenario andere Räume. Wenn das Schließen der Tür an die Bewohner_innen selbst delegiert wird, hat der Raum *disziplinierend*en Charakter; sorgt hingegen ein Portier für eine geschlossene Tür, kann der Raum *affektiv einladend* und *komfortabel* sein. Der Türmechanismus, dem die Aufgabe der Disziplinierung zufällt, erzeugt hingegen eher einen *mit Stress aufgeladenen* Raum.

Beschränken sich die Aufgaben, die an die Technik delegiert werden, einseitig auf einzelne Aspekte, kann der Mechanismus folglich, aus der Perspektive der Nutzer_innen betrachtet, nicht in der Aufgabe enthaltene Affekte erzeugen. Vergleichbare Zusammen-

374 Wie in der Einleitung (Fußnote 13) erwähnt, fungiert Johnson als »Autor-im-Text«, an den der »Autor-aus-Fleisch-und-Blut« Bruno Latour die Autorenschaft delegiert hat.

375 Vgl. Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 238-40.

376 Vgl. ebd., S. 240-2.

377 Vgl. ebd., S. 242-4.

hänge diskutiert Yaneva in Bezug auf die Nutzung zweier Bauteile, die Treppe und den Fahrstuhl, wenn ihr Skript über die ermöglichten Handlungen zugleich die Befindlichkeit beeinflusst.[378] Das Skript[379] bezieht sich im Allgemeinen auf die von den Planenden vorgesehenen Handlungsabläufe und Funktionen. Es kann aber auch, wie die empirische Untersuchung zu Architekturerfahrungen zeigen wird, bestimmte Stimmungen und Atmosphären eines Gebäudes betreffen.

Yaneva vergleicht das Treppengehen mit dem Fahrstuhlfahren. Beide Aktivitäten verbinden das Erdgeschoss mit dem im höheren Stockwerk gelegenen Auditorium. Das Geländer der Treppe erleichtert das Gehen, die Leute können sich dagegenlehnen, während sie mit Kolleg_innen sprechen, denen sie beim Treppensteigen begegnen. Dies bedeutet aber auch, dass anderen Kolleg_innen nicht ausgewichen werden kann, wenn sie dies möchten. An den Fahrstuhl wird hingegen ein Teil der Handlung, in ein bestimmtes Stockwerk zu gelangen, *delegiert*. Während der Fahrt verbleiben die Leute nach Yaneva in »der ambivalenten Anspannung der unruhigen Aktivität des Nichts-Tuns«.[380] Dazu geselle sich außerdem die Angst vor der Gefahr eines möglichen Unfalls, auch können einen nach Yaneva andere Fahrgäste stören. Es reicht offensichtlich auch nicht aus, die Treppe und den Fahrstuhl dem Skript nach als bloßes Mittel zum Zweck – dem Erreichen eines bestimmten Stockwerks – zu betrachten. Das materielle Gefüge ermöglicht einer Mitarbeiterin oder einem Mitarbeiter vielmehr unterschiedliche Bezugnahmen zu Kolleg_innen. Außerdem konstituieren meiner Ansicht nach Leute auf Treppen oder in Fahrstühlen unterschiedliche Räume, indem sie die Anordnung der Treppenelemente (Geländer, Stufen, Kolleg_innen usw.) oder im Fahrstuhl (Wände, Tasten, Fahrgäste usw.) auf verschiedene Weise verknüpfen und diese dadurch in der jeweiligen Situation entweder *positiv* oder *negativ affiziert* werden.

Auf Gebäude bezogen können einseitig konzipierte Skripte die Akzeptanz von Bauten ungünstig beeinflussen, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen. Denn die Nutzer_innen von Gebäuden sind in ihren Alltagspraktiken beim Wohnen oder Arbeiten mit dem Skript der Planer_innen konfrontiert. Das Forschungsprojekt von Thomas Berker[381] richtet sich auf die Nutzungsphase von Gebäuden und macht deutlich, wie deren Skript, das die Relation zu den Nutzer_innen bestimmt, wesentlich zur Akzeptanz des Gebäudes beiträgt. Berker vergleicht zwei Universitätsgebäude, wovon das eine hinsichtlich der Installationstechnik Mängel aufweist und im anderen sich im Verlauf der Zeit die Bedürfnisse der Nutzer_innen ändern. Wie aus seinen Befragungen hervorgeht, hängen die positive

378 Yaneva, »Grenzüberschreitungen Das Soziale greifbar machen: Auf dem Weg zu einer Akteur-Netzwerk-Theorie des Designs«, S. 72-7.

379 Siehe dazu auch Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400.

380 Vgl. Yaneva, »Grenzüberschreitungen Das Soziale greifbar machen: Auf dem Weg zu einer Akteur-Netzwerk-Theorie des Designs«, S. 75.

381 Berker, »Domesticating Spaces: Sociotechnical Studies and the Built Environment«.

Bewertung und die Akzeptanz der Gebäude mit dem Maß der Einflussnahme der Nutzer_innen auf die Ausgestaltung zusammen. So konkludiert Berker, dass die gebaute Umgebung ein Skript enthalten muss, das es den Nutzer_innen erlaubt, ein Anti-Programm zu implementieren. Ein Anti-Programm meint in der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie »alle Handlungsprogramme von Aktanten, die am Ausgangspunkt der Analyse mit dem gewählten Programm im Konflikt stehen«[382]. Allerdings steht die Bestimmung des Programms und des Anti-Programms relativ zur gewählten Beobachter_in.[383] Im ersten Beispiel sieht das Skript der Alarmanlage vor, dass der Alarm angeht, wenn das Gebäude außerhalb der normalen Arbeitszeiten genutzt wird. Es schreibt also für alle Nutzer_innen dieselben Arbeitszeiten vor. Die Nutzer_innen, die sich dem Skript nicht anpassen konnten oder wollten, zogen es vor, zuhause zu arbeiten. Im zweiten Beispiel konnten die veränderten Bedürfnisse nach der Qualität von Treffpunkten erfüllt werden. Während die Nutzer_innen zur Zeit der Planung einen Treffpunkt in der Kantine favorisierten, wünschten sie sich Jahre später kleinere, intimere *Coffee corners* (»Nischen«) in der Nähe der Büros. Das ursprüngliche Skript ließ diese programmatischen Anpassungen zu. Beide Gebäude schreiben vor, welchen Platz Nutzer_innen für bestimmte Aktivitäten einnehmen können, im ersten Beispiel in Bezug auf die Tageszeit und im zweiten Beispiel in Bezug auf den Ort des Treffens.

Albena Yaneva stellt am Beispiel des materiellen Gefüges (Gestalt, Sitzanordnung usw.) von Hörsälen eine weitere Präskription für Aktivitäten vor. Sie zeigt, wie zwei unterschiedlich geformte Hörsäle die Relation zwischen den Dozierenden und den Studierenden *vorzeichnen*. Im kreisförmigen Hörsaal können alle Studierenden zugleich die Dozentin und die Kommiliton_innen in den Blick nehmen, was eine Art Ebenbürtigkeit zwischen ihnen erzeugt. Demgegenüber lenkt ein halbkreisförmiger Hörsaal die Aufmerksamkeit aller Studierenden auf die Dozentin und bewirkt somit ein hierarchisches Gefälle.[384]

Die vorgestellten Beispiele veranschaulichen die Anwendung des Vokabulars der Akteur-Netzwerk-Theorie. Sie verdeutlichen außerdem, dass die Perspektive der Planer_innen, die Materialität von Gebäuden oder der Technik sowie die Perspektive der Nutzer_innen in ihrem alltäglichen Umgang mit der Technik, mit Bauten oder Bauteilen zusammenwirken. Eine raumsoziologische Lesung dieser Beispiele liegt insofern nahe, da aus der Perspektive der beteiligten menschlichen Akteure jeweils auch Räume konstituiert werden.

Im Folgenden wird anhand der raumsoziologischen Lesung von Bruno Latours Essay »Der Berliner Schlüssel«[385] gezeigt, welche Räume Bewohner_innen, der Hausmeister

382 Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 401.

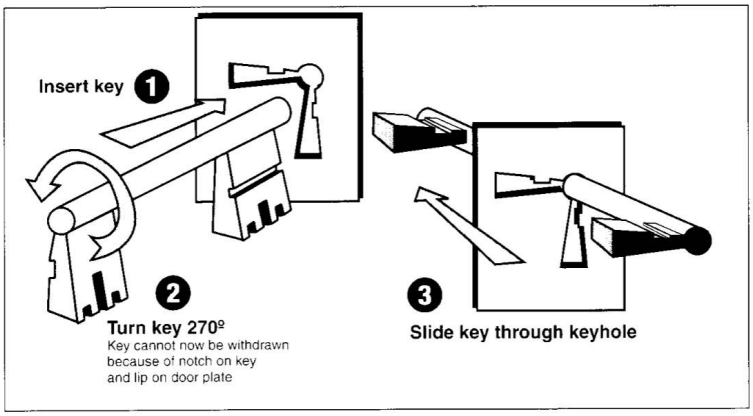
383 Ebd., S. 401.

384 Vgl. Yaneva, »Grenzüberschreitungen Das Soziale greifbar machen: Auf dem Weg zu einer Akteur-Netzwerk-Theorie des Designs«, S. 80-1.

385 Latour, »Der Berliner Schlüssel«.

oder der Schlosser in Bezug auf die Eingangssituation zu einem Wohnkomplex konstituieren.

Latour lässt im erwähnten Essay eine Archäologin über die Funktionsweise der Technik und ihr Programm[386] reflektieren und folgt auf diese Weise der »De-Skription«[387] des Schlüsselmechanismus. Er beschreibt, wie die Archäologin sich fragt, was der Metallstab mit zwei Bärten darstellt, wozu er dient und weshalb er so aussieht. Als sie erfährt, dass es sich um eine spezifisch berlinerische Ausführung eines Schlüssels handelt, der Bewohner_innen eines Wohnungskomplexes den Zugang ermöglicht, beginnt sie, den Gegenstand unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten und seine Funktionsweise zu ergründen. Ihre Deskription stellt zunächst auf die materiellen Aspekte des Schlüssels ab, das heißt, auf dessen Gestalt, denn der Schlüssel ist von der Seite betrachtet symmetrisch und verfügt über zwei Bärte (siehe Abbildung 3.1).



Grafik 3.1: Funktionsweise des Schlüssels auf der Straßenseite (Quelle: Latour, Bruno. 2000. The Berlin key or how to do words with things. In: Matter, materiality and modern culture, Hrsg.: Paul Graves-Brown, 10. Auflage, London: Routledge, S. 15)

Latour beschreibt in der Folge die weiteren Entdeckungen, die die Archäologin hinsichtlich des erwähnten Zwecks und der mit dem Schlüssel assoziierten Akteure macht. Auch das Türschloss mit der eigenartigen Anordnung der Öffnungen in Form zweier senkrecht zueinander stehender Schlüsselquerschnitte betrachtet die Archäologin in Bezug auf denselben Zweck. Sie konstituiert im Grunde in Bezug auf den Eingangsbereich einen Zweck-Raum, wenn sie die Anordnung aus Türschloss, Schlüssel und Bewohner_innen über einen Zweck verknüpft.

Dennoch blieb ihr erster Versuch, die Türe zu öffnen, erfolglos. Sie konnte den Schlüssel ins Schloss schieben, um 270 ° drehen und die Türe öffnete sich. Es war ihr jedoch nicht mehr möglich, den Schlüssel herauszuziehen. Ihr blieb nichts anderes übrig, als

386 Akrich/Latour unterscheiden zwischen dem Skript (von beispielsweise Geräten) und dem Programm der Handlungen. (Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400-1.)

387 Eine Deskription beschreibt die umgekehrte Bewegung der In-Skription und wird normalerweise von Analytiker_innen vorgenommen. (Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400.)

mittels weiterer möglicher Handlungen und Bewegungsabfolgen neue Erfahrungen über die Funktionsweise des Schlüssels zu gewinnen.

Die beiden Schlüsselbärte weisen in der jeweils gegenüberliegenden Längsrichtung eine Fuge auf.[388] Das Gegenstück findet sich auch oben und seitlich beim erwähnten Schlüsselloch. Die Archäologin kann beim Testen möglicher Bewegungsabfolgen zumindest teilweise auf ihre Erfahrungen mit herkömmlichen Schlüsseln zurückgreifen und erschließt sich letztendlich die Funktionsweise des Berliner Schlüssels. Sie stellt fest, dass sie den Schlüssel nach dem Öffnen der Tür durch das Schlüsselloch hindurchschieben und diese von der anderen Seite durch eine Drehung des Schlüssels um 270 ° schließen muss, um dann den Schlüssel herausziehen zu können. Gemäß ihrem *professionellen Verständnis* ahmt sie die ihr bekannte Handhabung mit anderen Schlüsseln nach[389] und überträgt diese auf den Berliner Schlüssel. Sie geht dem nach, was die Materialität des Schlüssels und des Schlosses *vorzeichnet,* und *weist ihr materiell*[390] den erwähnten Zweck zu, sodass sie die korrekte Handhabung durchführen kann.

Die raumsoziologische Lesung der Deskription des Berliner Schlüssels zeigt die Verflechtung von der auf die *Vermittlung* von Artefakten bedachten Akteur-Netzwerk-Theorie und der auf die *Perspektive* von Akteuren fokussierte Theorie der Raumsoziologie. Die Kombination der beiden Theorien ermöglicht es, nachzuweisen, wie die Perspektive der Bewohner_innen, des Hausmeisters, des Schlossers oder der Archäologin wesentlich für die Art der Vermittlung zwischen ihnen und der Materialität des Schlüssels und des Schlosses ist. Der Berliner Schlüsselmacher hat den Schlüssel konzipiert, um den Zugang nachts und tagsüber so zu regeln, dass die Bewohner_innen im ersten Fall die Türe schließen, da sie den Schlüssel erst aus dem Schloss ziehen können, nachdem die Tür wieder abgeschlossen wurde. Im zweiten Fall bleibt die Tür unverschlossen, da der Hausmeister mit seinem normalen Schlüssel den Riegel zurücksetzen kann. Statt Hinweisschildern vermittelt die Technik diese Regeln. Nach einer raumsoziologischen Lesart konstituiert der Schlüsselmacher zugleich einen Raum, in dem er Berliner Wohnkomplexe, deren Bewohner_innen, einen Schlüssel und ein Schloss anordnet und unter dem erwähnten Zweck verknüpft.

Zwischen der Materialität von Schlüssel und Türschloss und den Bewohner_innen entsteht ein Machtverhältnis, das in diesem Fall einseitig zugunsten der Materialität ausfällt. Denn Letztere schreibt im Wesentlichen die Handlungsabläufe vor, ohne deren Ausführung die Bewohner_innen den Innenhof nicht betreten können.

388 Wenn der Schlüssel horizontal um die Mittelachse 180 ° gedreht wird, sind die Fugen deckungsgleich.

389 Nach Tarde zeichnet sich die Archäologie dadurch aus, dass sie ähnliche Werke sammelt und einordnet, wobei sie eine größtmögliche Ähnlichkeit anstrebt. (Vgl. Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 123.)

390 Akrich/Latour sprechen von einer materiellen Verschiebung nach unten zum Ding, »durch die das Ausdrucksmittel modifiziert wird (von einem Zeichen ›Schließen Sie Ihre Sicherheitsgurte‹ z. B. zu einem Alarm)«. (Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400-1.)

Einer der Kritikpunkte an der Akteur-Netzwerk-Theorie betrifft den Aspekt der Macht, den Latour für sich in der Frage zusammenfasst: »Wo sind Macht und Herrschaft geblieben?«.[391] Er erwidert hierzu, dass »Macht, ebenso wie Gesellschaft, das Endresultat eines Prozesses ist und nicht ein Reservoir, Kapital oder Vermögen, das automatisch eine Erklärung bereitstellt«[392]. Er geht also davon aus, dass Ungleichheiten nicht einfach bestehen, sondern *entstehen*. Mit anderen Worten werden die Machtverhältnisse dann deutlich, wenn die Akteure sich assoziiert haben und der Modus der Vermittlung ihrer Verknüpfung bekannt ist, so wie in Berkers Untersuchung das Gebäude den Nutzer_innen die Zutrittszeiten vorschreibt oder der Berliner Schlüsselmechanismus die Bewohner_innen diszipliniert.

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht neben den einzelnen Architekturerfahrungen auch der Erfahrungsprozess. Machtverhältnisse können sich im zeitlichen Verlauf oder je nach Betrachtungsstandpunkt ändern. Um die Machtverteilung entlang eines Prozesses verstehen und beschreiben zu können, beziehe ich mich auf Norbert Elias' anschauliche Ausführungen zum Machtbegriff, ohne damit seinen figurationssoziologischen Ansatz mit zu berücksichtigen. Elias illustriert die Machtverteilung im Beziehungsgeflecht anhand von Spielszenarien, die später als Erklärungsmodelle für den Verlauf der Architekturerfahrungen der Gruppen herangezogen werden (siehe Abschnitt 7.1 und 7.2).

Exkurs zum Machtbegriff bei Elias

Nach Norbert Elias beschreibt Macht keinen statischen Zustand oder eine ruhende Substanz, sondern vielmehr eine Beziehung zwischen zwei oder mehr Menschen.[393] Er weist an derselben Stelle ebenfalls darauf hin, dass Macht auch die Beziehung zwischen Menschen und Naturobjekten ausdrücken kann. Damit räumt er die Möglichkeit ein, dass in der Relation zwischen Menschen und nicht-menschlichen Entitäten eine Machtbeziehung herrscht. Elias fasst Macht grundsätzlich als ein Attribut einer Beziehung auf und ihn interessieren folglich die Machtwandlungen einer Figuration.[394] Denn für das Verständnis der Gesellschaft müssen seiner Ansicht nach der einzelne Mensch und dessen Interdependenz berücksichtigt werden.[395] Zur Veranschaulichung der Verflechtung von Menschen und die Machtverhältnisse skizziert Elias Spielszenarien. Darin betont er die Bedeutung der Perspektive in Bezug auf die Machtverhältnisse. Den Ausgangspunkt bilden vier Spieler, die sich um einen Tisch zum Kartenspiel versammeln und eine Figuration ausmachen.[396] Ihr Spielverlauf geht aus den Verflechtungen ihrer Handlungen als interdependente Individuen hervor. Danach bezeichnen Figurationen die spezifische

391 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 110.
392 Ebd., S. 110.
393 Vgl. Elias, *Was ist* Soziologie*?* S. 136.
394 Vgl. ebd.
395 Ebd., S. 153-4.
396 Zum Begriff der Figuration siehe vgl. ebd., S. 151-7.

Weise, wie Individuen im Beziehungsgeflecht aufeinander bezogen sind.[397] Den perspektivischen Charakter von Beziehungen demonstriert Elias anhand der Figurationsmodelle, die er mit den in der Alltagssprache verwendeten Fürwörtern erläutert, die auf eine jeweils spezifische Weise die Beziehung zwischen Menschen beschreiben, so wie ein *Ich* in einer Relation zu einem *Du* oder *Sie* usw. steht[398]. Denn die Beziehung zwischen A und B kann von A oder von B aus betrachtet werden und so für den jeweiligen Betrachtungsstandpunkt eine andere Funktion[399] haben.

An zwei unterschiedlichen Spielszenarien zeigt er, wie das Machtdifferenzial zwischen Spielern den Verlauf des Spiels mehr oder weniger beeinflusst.[400] Im Modell 1a ist der Spieler A dem Spieler B der Spielstärke nach überlegen. In diesem Fall kontrolliert der Spieler A den Spieler B und das Spiel, er bestimmt den Spielverlauf. Spieler A übt also Macht aus, die jedoch nicht unbegrenzt bleibt. Denn beide Spieler müssen sich im Verlauf des Spiels nach den Spielzügen des Vorgängers richten, insofern übt auch Spieler B etwas Macht aus, wenn er für Spieler A eine neue Ausgangssituation schafft. Trotzdem ist der Spielverlauf eindeutig, wenn aufgrund einseitiger Machtkonzentration ein starker einem schwachen Spieler gegenübersteht.[401]

Der Spielverlauf bleibt hingegen relativ offen, wenn das Machtdifferenzial zwischen zwei gleich starken Spielern ausgewogen ist.[402] Im Modell 1b beschreibt Elias einen Spielverlauf zwischen zwei etwa gleich starken Spielern; damit vermindert sich die Machtdifferenz zwischen ihnen. Spieler A kann nicht mehr davon ausgehen, Spieler B mit seinen Spielzügen zu beeinflussen, somit bestimmt er auch weniger eindeutig als in Modell 1a das Resultat des Spiels. Das heißt, der Spielverlauf hängt dadurch weniger einseitig und stark von den Absichten und Plänen der einzelnen Spieler ab, die sie sich von dem Spiel gemacht haben. Umso mehr sind die einzelne Spielhandlung der Spieler und der Gesamtplan vom Spielverlauf selbst abhängig, das heißt, von der Figuration des Spiels. Das Spiel wird nach Elias so zum sozialen Prozess und weniger zum individuellen Plan. Daraus kann ein Spielverlauf hervorgehen, den keiner der beiden Spieler geplant hat.

Darüber hinaus können im Spielverlauf auch eine Verlagerung stattfinden, sodass sich die Macht von der einen auf die andere Position verschiebt oder sich der Spielverlauf von einem offenen in einen eindeutigen Verlauf verändert.

Elias' Spielszenarien können auf Architekturerfahrungen und den Erfahrungsprozess übertragen werden. Wenn in der vorliegenden Arbeit von Figuration gesprochen wird, ist

397 Elias überwindet damit die in der klassischen Soziologie verwendete Dichotomie von Menschen als voneinander isolierten Individuen und von Menschen als Gesellschaft, deren Ursprung er in der Selbsterfahrung der Menschen der Renaissance sah, die ihr Selbst in einem abgeschlossenen Inneren verorten und als vom Äußeren abgetrennt betrachten. (Vgl. ebd., S. 139-40.)

398 Vgl. ebd., S. 144-51.

399 Elias versteht die Funktion wie die Macht auch als einen Beziehungsbegriff. Vgl. ebd., S. 89.

400 Vgl. ebd., S. 83-115.

401 Vgl. ebd., S. 92-4.

402 Vgl. ebd., S. 92-4.

dieser Begriff auf das soziale Netzwerk bezogen, das menschliche und nicht-menschliche Akteure in Architekturerfahrungen bilden. Die Materialität der Gebäude wirkt darin als konstitutives Element der Figuration mit und symbolisiert, repräsentiert oder bildet das Soziale demnach nicht ab, sondern bestimmt das Soziale vielmehr über die Art, wie sie im Netzwerk figuriert.[403]

Damit unterscheidet sich mein Verständnis von Ansätzen, die wie Herbert Schubert Elias' Figurationssoziologie in der Architektursoziologie anwenden.[404] Das Materielle, respektive die materiellen Erzeugnisse werden bei Elias und Schubert als räumliche Repräsentanzen aufgefasst, worin sich die jeweilige Struktur einer Figuration zeigt.[405] Gegenüber dieser Einbindung der Architektur als Repräsentation oder Figurationszeichen soll in der vorliegenden Arbeit ein Gebäude als konstitutiver Bestandteil einer Figuration verstanden werden. Architektur bildet demnach nicht gesellschaftliche Verhältnisse ab, sondern schafft diese vielmehr.

Die Machtverteilung in Bezug auf eine einzelne Architekturerfahrung wird durch den Modus der Vermittlung bestimmt. Elias' Spielmodelle lassen sich nun auf den Erfahrungsprozess beziehen. Die Erfahrung kann primär von der Materialität bestimmt werden, indem sie den Bewohner_innen die Handhabung des Schlüssels vorzeichnet. Der Spielverlauf wird so gewissermaßen nach Modell 1a einseitig festgelegt. Die Erkundungen der Archäologin gleichen hingegen eher dem Spielverlauf zweier ungefähr gleich starker Spieler (Modell 1b). Der Prozess hängt vom jeweiligen Spielzug der Spieler_innen (Archäologin, Hausmeister, Schlüssel etc.) ab. Die Archäologin fragt, weshalb der Schlüssel so gestaltet ist, und untersucht seine Gestalt und die des Schlüssellochs usw., bis sie die notwendigen Handlungen zum Öffnen der Tür findet. Jede neue Erkenntnis bestimmt den jeweils nachfolgenden Schritt.

Latour führt in seinem Essay einen weiteren Akteur ein, einen Kollegen der Archäologin aus dem Wissenschaftszentrum. Dieser kennt sich mit dem Schlüssel und dessen Technik so gut aus, dass er ihn anpassen kann. Er feilt den Bart so weit ab, bis die Fuge entfernt ist, und verwendet ihn (wie der Hausmeister) als gewöhnlichen Schlüssel. Somit bestimmt er das Spiel und verschiebt die Machtdifferenz zu seinen Gunsten.

Indem menschliche oder nicht-menschliche Akteure andere dazu bringen, etwas zu tun, üben sie Macht aus und bestimmen die Machtverhältnisse. Dies gilt gleichermaßen in der Relation zwischen Akteuren, die mit Architekturerfahrungen zusammenhängen.

---

403 Latour betont den Stellenwert, der Objekten zukommt, im Sinne einer Kritik an Simmel, Elias und Marx, in deren Verständnis Objekte bloß präsent seien. (Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 142.)

404 Siehe: Schubert, »Figurationszeichen«, S. 49-78.

405 So beruht nach Schubert zum Beispiel die neue Anlage der Gefängnisarchitektur JVA Sehnde als physisches Figurationszeichen für die Ideen funktionaler Stadtplanung, insofern ihre Erschließungsachse mit einer Länge von 264 Metern die Wohnarchitektur auf der einen und eine Industriearchitektur auf der anderen Seite verbindet und sich somit vom Modell des Panoptikums als Figurationszeichen eines optischen Zentralismus unterscheidet. (Vgl. ebd., S. 63-4.)

3.3. Zusammenfassung: Theoretische Grundlage einer Soziologie der Architekturerfahrung

Dieses Kapitel stellt die theoretische Grundlage für die Konzeption von Architekturerfahrungen zusammen, um im Anschluss daran die sozialen Unterschiede in Bezug auf Architekturerfahrungen zu untersuchen.

Wie die Beispiele im vorausgehenden Abschnitt verdeutlichen, muss die Theorie für eine Soziologie der Architekturerfahrung sowohl die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, als auch die Materialität der Gebäude berücksichtigen. Daraus resultiert mein Vorschlag, für die Konzeption von Architekturerfahrungen die Raumsoziologie mit dem Vokabular der Akteur-Netzwerk-Theorie zu verbinden. Das Soziale in Bezug auf Architekturerfahrungen liegt somit in der Praxis der Raumkonstitution begründet und in der Art, wie die beteiligten Akteure assoziiert sind. Architekturerfahrungen werden als Raumkonstitutionen aufgefasst und analytisch über die beiden Prozesse *Spacing* und Syntheseleistung bestimmt. Die Kombination der Raumsoziologie mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie erfordert jedoch eine Modifikation der Löw'schen Konzeption der Syntheseleistung. Während sich Löw für die Konzeption der Raumkonstitution auf den Strukturierungsansatz von Giddens und das Habituskonzept von Bourdieu bezieht, werden Theodore Schatzkis Verknüpfungstypen verwendet, die er in der Theorie sozialer Praxis vorstellt. Architekturerfahrungen werden somit raumsoziologisch neu nach der Anordnung und dem Verknüpfungstyp unterschieden. Im Wesentlichen werden das Verständnis und die teleo-affektiven Strukturen (Affekt, Stimmung, Zweck, Ziel usw.) verwendet. Infolge dieser Modifikation und im Hinblick auf die empirische Untersuchung wird hier davon ausgegangen, dass Architekturerfahrungen situationsgebunden sind. Die Anordnung von Dingen und Menschen und die Art, wie sie von denjenigen, die sie erfahren, verknüpft werden, ändern sich von Situation zu Situation, das heißt, von Ort zu Ort und von Moment zu Moment. Die Bedeutung der Architektur aktualisiert sich in einer Situation im Modus der Architekturerfahrung, den diejenigen, die die Architektur erfahren, wählen.[406] In dieser Erfahrung zeigt sich, wie die Architektur für die Person in dieser Situation, an dem Ort und zu diesem Zeitpunkt ist.[407] Jedem Modus der Architekturerfahrung ist daher die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, immanent. In der Analyse äußert sich dies in den verschiedenen Subjektpositionen, die sich in der Architekturerfahrung aktualisieren. Das Alter, das Geschlecht einer Person oder ihr Beruf usw. können die Architekturerfahrung mitprägen, wie es auch die Materialität der Gebäude tut.

406 Schatzki weist auf diesen Zusammenhang mit Heidegger hin: »*In Heidegger, signifying is that which determines which action, of all those a person is able to perform, is the one she does perform in a given situation at a given moment*«. (Schatzki, *Social practices*, S. 44.)

407 Nach Schatzki bezeichnet ein Verständnis keinen mentalen Zustand, der die Ursache einer Handlung bildet, sondern in Anlehnung an Wittgenstein beschreibt es Bedingungen menschlicher Existenz und in diesem Sinne drückt es für jemanden aus, wie die Dinge in einer bestimmten Situation sind oder wie sie verlaufen. (Vgl. Schatzki, *»Practices and Actions«*, S. 303.)

Mehrere Menschen können an einem Ort, in einem bestimmten Moment und aus ihrer Perspektive unterschiedliche Räume konstituieren, sodass eine Überlagerung verschiedener Räume entsteht. An einem Ort wird folglich eine Anordnung von Bauteilen aus mehreren Perspektiven unterschiedlich verknüpft. Das heißt, für diejenigen, die an einem Ort Architektur erfahren, wird die Architektur somit zu etwas anderem. In den je verschiedenen Architekturerfahrungen aktualisieren sich somit unterschiedliche Subjektpositionen derjenigen, die die Architektur erfahren. Situationen können jedoch auch von mehreren Menschen als gemeinsam erfahren werden, wenn die Architektur für sie in der Erfahrung gleich ist.

Liegt der Fokus auf dem Prozess von Architekturerfahrungen, können mehrere Menschen nacheinander an Orten entweder die Architektur verschieden oder ähnlich erfahren. Architektur wird somit für mehrere zu etwas anderem oder an manchen Stellen für alle zu etwas Gleichem. In jedem Fall wird die Architektur jedoch von Moment zu Moment und von Ort zu Ort stets zu etwas anderem. In diesem Sinne befindet sich die Architektur in steter Bewegung. In den Erfahrungen aktualisieren sich außerdem jeweils andere Subjektpositionen, mit *denen* manchmal mehrere Menschen übereinstimmen oder sich an anderer Stelle deutlich voneinander unterscheiden.

Diesbezüglich lässt sich für das Soziale festhalten, dass sich einzelne Menschen (oder Gruppen) darüber auszeichnen können, *wie* sie Architektur erfahren, das heißt, über eine bestimme Folge von Erfahrungen respektive ihre Architekturerfahrungspraxis. Außerdem können mehrere Menschen (oder Gruppen) Architektur auf dieselbe Art erfahren, mit anderen Worten kann ein Modus der Architekturerfahrung mehrere Gruppen zu einem Kollektiv versammeln. Auf Architekturerfahrungen bezogen erweist sich somit das Soziale als fluide.

Das Soziale zeigt sich jedoch auch in der Wirkungsmacht der Architektur oder, anders ausgedrückt, im Machtdifferenzial, das sich in Bezug auf eine Architekturerfahrung zwischen denjenigen, die die Architektur erfahren, und der Materialität der Gebäude entfaltet. Um die Machtverhältnisse in Bezug auf Architekturerfahrungen zu bestimmen, wird hier vorgeschlagen, auf das Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie zurückzugreifen. Denn der Modus der (technischen) Vermittlung gibt an, in welchem Maße die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, oder die Materialität der Gebäude die Erfahrung prägt. Die Verknüpfung, mit der Wahrnehmende eine Anordnung verbinden, wird damit im Hinblick auf die Verteilung der Macht neu geordnet. Mit jeder Art, Architektur zu erfahren, sind diejenigen, die die Architektur erfahren, und die Materialität der Gebäude auch in Bezug auf das Machtverhältnis auf eine bestimmte Weise assoziiert.

Diese theoretische Grundlage erlaubt es nun, Architekturerfahrungen nach ihrer sozialen Differenziertheit zu konzipieren. wenn nun die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, berücksichtigt wird und ihre Erfahrungen nach der Anordnung von Bauten, Bauteilen oder Lebewesen usw., dem verwendeten Verknüpfungstyp und dem Modus der

Vermittlung unterschieden werden kann. Es wird weiter möglich, Gruppen nach ihrer typischen Folge von Architekturerfahrungen, das heißt, nach ihrer Architekturerfahrungspraxis, zu beschreiben. In Bezug auf eine einzelne Architekturerfahrung können weitere Kollektive bestimmt werden, wenn mehrere (Gruppen) Architektur auf dieselbe Art erfahren.

Wenn Architekturerfahrungen sich auf ein Verständnis genauso wie auf Affekte, Stimmungen, Zwecke oder Ziele usw. beziehen, zeigt sich außerdem in der unmittelbaren Bezogenheit von Architekturerfahrungen, wie affektives Fühlen und kognitives Denken hinsichtlich der Erkenntnis dessen zusammenwirken, wie Menschen die Architektur empfinden.[408]

408 Nach Hasse können Gefühle ebenso »wie Wissen, Theorie oder Konzepte auf das menschliche Tun einwirken« und »als Evaluation im menschlichen Handeln [fungieren].« (Vgl. Hasse, *Fundsachen der Sinne*, S. 278.)

4. Glossar: Lesung philosophischer und soziologischer Erfahrungskonzepte als Architekturerfahrungen

Die in Kapitel 3 vorgestellte theoretische Grundlage für die Konzeption von Architekturerfahrungen soll in diesem Kapitel auf verschiedene Ansätze zur Konzeption von Erfahrungen aus der Philosophie und der Soziologie angewendet werden. Die Erfahrungskonzepte werden als spezifische Raumkonstitutionen mit einem jeweils eigenen Modus der Vermittlung aufgefasst. Daraus entsteht ein Glossar aus Architekturerfahrungen, das in dreierlei Hinsicht eine weitere Basis bildet: Erstens erhalten die Leser_innen eine erste Übersicht über Architekturerfahrungen und werden anhand konkreter Beispiele näher an die Thematik herangeführt. Zweitens bilden diese Architekturerfahrungen die Grundlage für die soziologische Lesung der Architekturpraktiken von Peter Zumthor und Rem Koolhaas (siehe Abschnitt 5.2), den Architekten der Gebäude, die Gegenstand der Untersuchung in dieser Arbeit sind. Drittens dient diese Lesung bestehender Erfahrungskonzepte als Architekturerfahrungen als Basis für die Darstellung der Architekturerfahrungen mit den dazugehörigen Ausprägungen (siehe Kapitel 6), die aus der vergleichenden Analyse in der empirischen Untersuchung hervorgegangen sind.

Die Gliederung dieses Kapitels orientiert sich am Machtdifferenzial, das die jeweilige Architekturerfahrung hinsichtlich ihrer sozialen Bedeutung aufweist. Wie in Abschnitt 3.2. dargestellt, können dabei drei verschiedene Machtdifferenziale unterschieden werden. Abschnitt 4.1 behandelt die als Architekturerfahrungen gelesenen Erfahrungskonzepte, die ein Machtdifferenzial zugunsten derjenigen, die die Architektur erfahren, enthalten. Dies betrifft die Erfahrungen mit der Bezeichnung *Atmosphäre*, *Affekte* und das *allgemeine Verständnis*. In Abschnitt 4.2 sind die Architekturerfahrungen aufgeführt, die ein geringes Machtdifferenzial aufweisen. Darunter fallen die in der Neuen Phänomenologie (Hermann Schmitz) als leibliche Kommunikation aufgefasste *Bewegungssuggestion* und *Synästhetischer Charakter* sowie das in Abschnitt 3.1.2 bereits erwähnte *Praktische Verständnis*. Abschnitt 4.3 stellt Architekturerfahrungen mit einem Machtdifferenzial vor, das zugunsten der Materialität der Gebäude ausfällt. Dazu gehören im Wesentlichen die *materiellen* und *symbolischen Aspekte* des Verständnisses. Abschnitt 4.4 behandelt Raumvorstellungen aus der Philosophie und den Naturwissenschaften, die ebenfalls als Architekturerfahrungen gelesen werden. Im Grunde lässt sich jede Raumvorstellung aus diesen Disziplinen als Architekturerfahrung erfassen; in diesem Kapitel werden jedoch nur diejenigen Raumvorstellungen betrachtet, die in der empirischen Untersuchung identifiziert wurden.

Die Untersuchung zu Architekturerfahrungen schließt an die Problematik der Erfahrung der Umwelt an, die stets Teil der Auseinandersetzung um die erkenntnistheoretischen Kernfragen der Philosophie war. Im »Sichbesinnen des Menschen auf sein Sichbefinden in

seiner Umgebung«[409] fragt der Mensch: Was können wir wissen? Was sollen wir tun? Was dürfen wir glauben?[410] Bei den Antworten auf diese Fragen konkurrieren Gefühle, Affekte und der Verstand um die epistemische Vorherrschaft. Für die Untersuchung zu sozial differenzierten Architekturerfahrungen interessiert daher weniger der Vorrang eines bestimmten Zugangs zur gebauten Umwelt als vielmehr, wie Gefühle, Affekte und Verständnisse in der Erfahrung zu der Erkenntnis beitragen, *wie* die Architektur von einer Person in einer Situation (an einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt) erfahren wird.

4.1. Atmosphäre, Affekt und allgemeines Verständnis

Die Neue Phänomenologie behandelt hinsichtlich der Phänomene die Frage, »Was muss ich gelten lassen?«,[411] und betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Gefühle für die Erkenntnis. Phänomene fasst sie als Sachverhalte auf. Nach Hermann Schmitz kann sich ein Mensch angesichts eines Phänomens

> »trotz tunlichster Variation seiner Annahmen nicht im Ernst dem Glauben entziehen (…), dass es sich um eine Tatsache handelt, so dass er ihn als solche gelten lassen muss«[412].

Während die klassische Phänomenologie sich dafür interessiert, wie die Gegenstände im Bewusstsein konstituiert werden,[413] setzt die Neue Phänomenologie bei der *Sinnlichkeit* und der *leiblichen Betroffenheit* des Menschen an, das heißt, beim Phänomen selbst.[414] Nach diesem Verständnis konstituieren Erscheinungen die Wirklichkeit, eine Prämisse, die auch von Wittgenstein – mit Bezug auf Goethe – favorisiert wird.[415]

In Bezug auf die Raumsoziologie von Löw wurde oben ausgeführt, dass die Herausbildung einer Atmosphäre die Perspektive derjenigen, die Räume konstituieren, und die Anordnung mit einschließt. In ihren Worten handelt es sich um Außenwirkungen, erzeugt durch das Zusammenwirken einzelner sozialer Güter oder Lebewesen, die jedoch von den Wahrnehmenden *aktiv* aufgegriffen werden müssen (siehe Abschnitt 3.1.3). Es stellt sich nun die Frage, wie die Atmosphäre als Architekturerfahrung konzipiert werden kann. Im Unterschied zu Löw werde ich hier, wie erwähnt, nicht Gernot Böhmes Ausführungen, sondern Hermann Schmitz' Bestimmung der Atmosphäre folgen, da diese die Rezeptionsperspektive aufnimmt (siehe Abschnitt 3.1.3).

---

409 Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 1.

410 Störig referiert hinsichtlich der Kernfragen der Philosophie auf Kants reflektierende Bemerkungen zu seinem Lebenswerk in einem Brief. (Vgl. Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S. 27.)

411 Schmitz, *Was ist neue Phänomenologie?* S. 1.

412 Ebd., S. 1.

413 Vgl. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*, S. VIII.

414 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 24-34, 43-54; Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 19.

415 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 28.

Die Neue Phänomenologie setzt sich für eine Erkenntnisfähigkeit ein, die auf subjektiven Tatsachen beruht. Diese betreffen Aussagen, die nur ein Subjekt[416] über sich selbst, im eigenen Namen, hervorbringen kann, indem es im affektiven Betroffensein aussagt, dass ihm oder ihr etwas nahegeht. Andere Personen können ebenfalls etwas über das betreffende Subjekt äußern,[417] mit dem Unterschied, dass sie in der dritten Person über das Subjekt sprechen. Statt »*Ich* bin traurig« lautet ihre Aussage »*Er* oder *Sie* ist traurig«. Nach Schmitz sind die subjektiven Aussagen *tatsächlicher*, da sie ihre Tatsächlichkeit im *Engagement affektiver Betroffenheit* erhalten. Diese Differenzierung nach subjektiven und objektiven Sachverhalten bekommt in der Bestimmung dessen, was ein Phänomen ist, eine wesentliche Bedeutung. Neben dem Kriterium der eingenommenen Distanz zur Betroffenheit in der Wahrnehmung verändert sich der vermittelte Inhalt. Nicht alles, was einen Menschen subjektiv betroffen macht, kann in objektive Sachverhalte überführt werden. Alle Menschen können Aussagen zu einem der nach Schmitz ausgeprägtesten leiblichen Phänomene wie dem Schmerz machen.

> »Der Schmerz pflegt sich z. B. nicht zurückzuziehen, wenn die den Tatsachen entsprechende Annahme, dass er gespürt wird, mit der Annahme, dass er gar nicht da ist, vertauscht wird.«[418]

Die neuphänomenologische Prämisse, nach der sich ein Phänomen als Erfahrung an der Erfahrung messen müsse, mit anderen Worten die Auseinandersetzung mit anderen erfordert, birgt eine Unsicherheit in sich, die in der modalen Verschiebung von subjektiven zu objektiven Sachverhalten begründet liegt. Fremde Erfahrungen können nicht als eine eigene Erfahrung nachgebildet werden. Daher bleibt der Prozess (der Bestimmung von Phänomenen) immer ein Stück weit unabgeschlossen, da ein Phänomen als solches in der Auseinandersetzung mit anderen Personen bestimmt wird und niemand sich sicher sein kann, alle Variationsmöglichkeiten berücksichtigt zu haben. Diese Problematik wird in Kapitel 5 im Zusammenhang mit der Konzeption des Untersuchungsdesigns aufgegriffen (siehe Abschnitt 5.1 und 5.3).

Für die Bestimmung der Atmosphäre erweist sich die Differenzierung nach subjektiven und objektiven Sachverhalten als relevant. Empfindungen in affektiver Betroffenheit setzen ein gewisses Maß an Empfänglichkeit gegenüber den Eindrücken der Umgebung voraus. Schmitz beschreibt diese mit dem vitalen Antrieb und der Vitalität, in denen sich das Vermögen leiblichen Spürens zeigt. Den Leib setzt er als den Ort der Wahrnehmung und des Speicherns voraus. Der vitale Antrieb drückt nach Schmitz das Maß der Empfänglichkeit der Wahrnehmenden für das Einwirken der Umwelt und die Fähigkeit, sich ihr zuzuwenden, aus. Eine leiblich gespürte *Engung* in einer Angstsituation korrespondiert im

---

416 Das Subjekt ist nach Schmitz über die leibliche Kommunikation mit der Umwelt verwoben und das Subjektive nicht als eine von der Außenwelt abgespaltete psychische Innenwelt aufzufassen. (Vgl. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 5-9, 260; bezüglich der Unterscheidung subjektiver und objektiver Tatsachen ebenso: Böhme, *Aisthetik*, S. 50-1.)

417 Vgl. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 5.

418 Schmitz, *Der leibliche Raum*, S. 2.

vitalen Antrieb mit der *Spannung*, im Unterschied zur *Schwellung* im Zusammenhang mit einer *Weitung* bei Freude. Im ersten Fall erlahmt der Leib und im zweiten hebt er sich.[419] Der vitale Antrieb mündet mit der Reizempfänglichkeit und der Zuwendbarkeit zu empfangenen Reizen in der Vitalität.[420] Beide sind Komponenten leiblicher Disposition, die sich in der Erfahrung niederschlagen. Die leibliche Disposition beeinflusst das Leiblich-Sein, die Wachheit gegenüber dem, was gespürt wird, was sich an leiblichen Regungen im Körper und gefühlsmäßig im leiblichen Befinden zeigt. Die leibliche Regung meint all das, was jemand in seinem sicht- und tastbaren Körper spüren kann, ohne auf die fünf Sinne (Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken) und das perzeptive Körperschema (des habituellen Vorstellungsbildes vom eigenen Körper) angewiesen zu sein.[421]

Menschen können je nach ihrer Disposition mehr oder weniger affektiv von etwas betroffen sein. Schmitz unterscheidet zwischen einem *affektiven Betroffensein* von etwas und dem *bloßen Wahrnehmen* von etwas. Entscheidend für die Art der Relation zur Umwelt ist die Frage, inwieweit sich jemand mit der Umwelt auseinandersetzen muss. Wer beispielsweise auf ein fröhliches Fest kommt, kann die Atmosphäre entweder beobachtend wahrnehmen oder von ihr mitgerissen werden.[422]

Bevor weiter auf das Atmosphärenkonzept der Neuen Phänomenologie eingegangen wird, sollen zwei von Schmitz vorgenommene grundlegende Bestimmungen betrachtet werden, nämlich die Auffassung dessen, was ein Gefühl ist, und die Einführung von Halbdingen. Im Unterschied zu tradierten Vorstellungen bezieht sich das Gefühl im neuphänomenologischen Verständnis nicht auf eine Privatsache oder etwas Inneres, sondern auf etwas Äußeres, das sich zwischen dem Menschen selbst und den Dingen aufspannt und das man wie das Wetter oder eine Stille fühlen kann.[423] Derartige Gefühle, die als Atmosphäre wahrgenommen werden, bezeichnet Schmitz als *Halbdinge*.[424] Er grenzt sie gegenüber Sinnesdaten[425] und Dingen ab. Halbdinge weisen einen spezifischen Charakter auf, der auf verschiedene Weise in Erscheinung treten kann, beispielsweise als fröhliche Atmosphäre. Gegenüber den Dingen zeichnen sie sich durch eine inkonstante Dauer aus, da sie wie eine Stimme, eine drückende Stille, eine schneidende Kälte auftauchen und wieder verschwinden können.[426]

---

419 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 26.

420 Vgl. ebd., S. 26.

421 Vgl. ebd.,S. 25.

422 Vgl. ebd., S. 53.

423 Vgl. ebd., S. 43-5. Das private Gefühl betrifft im Vergleich dazu beispielsweise eher das Schamgefühl.

424 Vgl. ebd., S. 14.

425 Schmitz meint damit Qualitäten und Empfindungen, in der Terminologie der vorliegenden Arbeit unterscheiden sich Atmosphären somit von den materiellen Aspekten des Verständnisses.

426 Schmitz argumentiert in diesem Zusammenhang mit unterschiedlicher Kausalität. »Während die Kausalität der Dinge dreigliedrig ist: Ursache-Einwirkung-Effekt (z. B. fallender Stein-Stoß-Verrückung oder Zertrümmerung des gestoßenen Gegenstandes), fallen beim Halbding Ursache und Einwirkung zusammen, wodurch Halbdinge eine spezifische Unmittelbarkeit oder Zudringlichkeit ihres Einwirkens gewinnen.« (Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 14.)

Die Atmosphäre wird in der Neuen Phänomenologie als Halbding aufgefasst, das als Gefühl bloß wahrgenommen oder affektiv betroffen machen kann. Schmitz zeigt dies am Beispiel von Hans Hennings Schilderung, in der eine Person einer plötzlich eintretenden Gefühlsregung nachgibt.

> »In heiterer Stimmung war ich aufgewacht und plötzlich, ich hatte mir das Taschentuch genommen, befiel mich eine starke, sich schnell steigernde Bedrücktheit, die mich fast zum Weinen brachte. Vergeblich suchte ich sie zu bekämpfen, ebenso vergeblich sann ich der Ursache nach. Dann roch ich bewusst das leise Parfüm des Taschentuches, und zu der Bedrücktheit gesellte sich ein Gefühl der Verlassenheit und Hilflosigkeit. Plötzlich entsann ich mich, dass ich dieselben Gefühle schon früher vor etwa fünfzehn Jahren allmorgendlich hatte, als ich im Hause bestgehasster Verwandter lebte, ohne die Hoffnung haben zu können, anders als durch Flucht von ihnen fortzukommen, und ohne zu wissen, wohin dann. Der typische Geruch des Wohnzimmers dieses Hauses aber war der schale, letzte, verdunstete Rest von ›Blumenkarten mit natürlichem Duft‹, die damals neu von der Tante leidenschaftlich gesammelt und als Malvorlage benutzt wurden. Ebenso schal und oberflächlich, kaum merklich roch mein Taschentuch.«[427]

In dieser Passage expliziert die Erzählerin eine Atmosphäre als ein Gefühl[428] und überführt die Atmosphäre in einen Begriff. Bei der Analyse dieser Beschreibung lassen sich prinzipiell zwei Wahrnehmungsebenen unterscheiden. Die Erzählerin beschreibt das Gefühl zunächst als *bedrückt* und dass es sie *plötzlich* überfällt. Das von ihr beschriebene Gefühl unterscheidet sich außerdem deutlich von der heiteren Stimmung, mit der sie aufgewacht ist. Schmitz bezeichnet derartige Wahrnehmungen, in denen etwas Neues hereinbricht, als basal. Bestimmt wird dieses Neue zunächst dadurch, dass es *hier* und *jetzt* geschieht und sich von etwas anderem (der heiteren Stimmung) unterscheidet. Zudem zeichnet es sich durch etwas wie Bedrücktheit aus und *betrifft ein Ich affektiv*.[429] Eine Atmosphäre aktualisiert sich daher als etwas Singuläres und wird durch ihre Tönung thematisch bestimmt. Ihre Bedeutung gewinnt sie aus der Identität, die nach Schmitz auf einer Selbstzuschreibung des wahrnehmenden Subjekts gründet, das heißt, wenn ein Mensch einmal Bedrückung empfunden hat, kann dieses Gefühl auf andere Gegenstände oder Situationen übertragen werden.[430]

In Bezug auf die Atmosphäre wird eine Präzisierung der Situation erforderlich. Schmitz unterscheidet zwischen Atmosphären einer deutlichen und einer unbestimmten Situation. In Letzterer empfindet ein Mensch zunächst nur ein Gefühl und weiß, wie die Erzählerin

---

427 Dieses Zitat hat Schmitz Hans Henning, *Der Geruch*, 2. Aufl., Leipzig 1924, S. 47, entnommen. Vgl. *Schmitz, Was ist Neue Phänomenologie?,* S. 250.

428 Schmitz expliziert Phänomene im Unterschied zu Bernhard Waldenfels, der deskriptiv vorgeht. Siehe Schmitz' Argumentation auf Waldenfels' kritische Anmerkungen zur Neuen Phänomenologie, ebd., S. 406-9.

429 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 84.

430 An dieser Stelle sei an Wittgensteins Sprachspieltheorie erinnert, nach der unterschiedliche Spiele Ähnlichkeiten aufweisen können (siehe Abschnitt 3.1.2).

im Beispiel oben, nicht, womit es im Zusammenhang steht. Jedoch bezieht sich die Atmosphäre in einer deutlichen Situation auf ein konkretes Ganzes, wie beispielsweise ein Gebäude oder ein Fest.

Eine Atmosphäre wahrzunehmen, beschreibt eine bestimmte Art, die Umgebung respektive die Architektur zu erfahren. Voraussetzung dafür ist ein gewisses Maß an Empfänglichkeit für das Einwirken dieser Umwelt. Löw spricht davon, dass eine Atmosphäre von Menschen aufgegriffen werden muss. Mit dem affektiven Betroffensein von jener Atmosphäre als Gefühl konstituiert die Atmosphäre die Perspektive der Wahrnehmenden mit, indem sie diese verändert. Wie oben mit Bezug auf Schatzkis Darstellungen zur sozialen Konstitution von Individuen beschrieben, zeigt sich diese Veränderung in der Eigenschaft der menschlich-körperlichen Existenz, die in diesem Moment an dem Ort hervorgehoben wird (siehe Abschnitt 3.1.3). Mit dem Fühlen der Atmosphäre verstärkt sich das sinnlich-leibliche Verbundensein mit der Umgebung. Diese Gegebenheiten sind nun wesentlich für die Bestimmung des Vermittlungsmodus, der zu dieser Architekturerfahrung, die hier als Atmosphäre bezeichnet wird, gehört.

In die Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie gerückt kann die Atmosphäre als Gefühl nach dem Erachten der Verfasserin als Auslöser einer Krise aufgefasst werden, die es den Betroffenen ermöglicht, zu entschlüsseln, wodurch diese Störung entsteht (siehe Abschnitt 3.2.1). Dieser Vorgang entspricht im Zitat oben der Phase, in der die Erzählerin den Gründen für ihre Bedrücktheit nachzuspüren versucht, über die Erinnerung an den Geruch zu den Karten ihrer Tante im Wohnzimmer gelangt und diesen Geruch mit der damals ausweglosen Atmosphäre im Haus verbindet. Sie hätte es am liebsten fluchtartig verlassen, konnte dies jedoch nicht. Das Nachspüren der Gründe für ihre Bedrücktheit setzt das Gefühl in einen erweiterten zeitlichen und räumlichen Bezugsrahmen, indem sie Tatsachen objektivierend expliziert.[431] Dieses Nachspüren setzt sich aus weiteren einzelnen Erfahrungen zusammen, in denen sie je andere Räume konstituiert und sich je andere Subjektpositionen ihrer Perspektive darin aktualisieren.

Mit diesem Vorgehen überführt die Erzählerin im Beispiel subjektive in objektive Sachverhalte. Gleichzeitig konstituiert sie Räume, in denen sie eine Anordnung von Dingen auf unterschiedliche Weisen verknüpft. Sie riecht nochmals an dem Taschentuch und verknüpft es dabei mit jenem sinnlich wahrgenommenen Geruch. Damit bekommt die Bedrückung eine weitere Tönung, nämlich ein Gefühl der Verlassenheit und Hilflosigkeit. Die Situation wird dadurch deutlicher, dass diese Gefühle sich beim Riechen am Taschentuch einstellen. In einer weiteren Erfahrung verknüpft sie diese Stimmung der Verlassenheit und Hilflosigkeit mit dem Haus der Verwandten. Die Situation wird erneut klarer, sie weiß nun, womit das Gefühl im Vergleich zu der Atmosphäre, die sie zunächst gefühlt hat, zusammenhängt. Die Erzählerin erinnert sich an die Handlungen der Tante, das Sammeln

431 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 18.

der Karten und das Nutzen als Malvorlage. Wie in Kapitel 6 ausgeführt wird, kann die Beschreibung von Handlungen nach dem Verknüpfungstyp *gruppenspezifisches Verständnis* bestimmt werden.[432] Die Erzählerin beschreibt, dass das Taschentuch genauso schal und oberflächlich riecht wie die Blumenkarten der Tante. Die sinnlich wahrgenommenen Karten damals und das Taschentuch heute werden auch über *synästhetische Charaktere* und affektiv verknüpft. Denn mit der Bezeichnung der Karte und des Taschentuchs als schal wird ein Sinneseindruck, der zum Geschmack gehört, in einem anderen Sinnesgebiet nachgezeichnet. Mit »oberflächlich« beschreibt sie zudem einen Affekt mit einem kommunikativen Gehalt. Auf diese Architekturerfahrungen gehe ich im Abschnitt 6.2.1 näher ein. Indem die Erzählerin in der zunächst empfundenen Stimmung Relationen zum Taschentuch, dem Haus ihrer Tante etc. zieht und diese Anordnung auf unterschiedliche Weise verknüpft, überführt sie jenen ersten Eindruck in eine Atmosphäre als Begriff. Tabelle 4.1 listet die wesentlichen Kriterien der Bestimmung einer Atmosphäre als Gefühl und der Atmosphäre als Begriff auf.

In Kapitel 6 wird der Vorgang der Begriffsbildung nach zwei Modi der Vermittlung unterschieden. Wenn der erste Eindruck (Atmosphäre als Gefühl) daher rührt, dass die Situation nicht wie gewohnt erfahren wird, sondern ein Bruch entsteht, weist dies auf den Vermittlungsmodus *Komposition*[433] hin. Wird hingegen durch den ersten Eindruck ein Interesse geweckt, so handelt es sich um einen Vermittlungsmodus mit der Bezeichnung *Reversibles Blackboxing*[434] (siehe Abschnitt 6.1.1).

Atmosphäre als Gefühl	**Atmosphäre als Begriff**
Subjektiver Sachverhalt – affektive Betroffenheit	Objektiver Sachverhalt – objektivierende Explikation
Hier (absoluter Ort)	Relative Orte
Jetzt (absolute Zeit)	Relative Augenblicke
Bestimmung als thematische Tönung	Bestimmung als Fall von etwas
Bedeutung: Identität (etwas als etwas Ähnliches identifizieren)	Bedeutung: Architekturerfahrungen (Raumkonstitutionen: Anordnung und Verknüpfung)
Störung löst eine Erzählung aus	Modi der Vermittlung (Komposition oder *Reversibles Blackboxing*)

Tabelle 4.1: Atmosphäre als Gefühl und als Begriff

In der Soziologie werden Empfindungen in Bezug auf Artefakte als Atmosphäre oder Affekt konzipiert. Löw spricht in Anlehnung an Gernot Böhme von Atmosphäre, wenn sie die spürbare und sinnlich wahrnehmbare Dimension sozialer Güter und Lebewesen

432 In Kapitel 6 wird der Verknüpfungstyp gruppenspezifisches Verständnis in Bezug auf Mannheims Konzeption des konjunktiven Erfahrungsraums bestimmt.

433 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 489-92.

434 Vgl. ebd., S. 492-4.

meint.[435] Heike Delitz favorisiert gegenüber der Atmosphäre den Begriff Affekt, da ihrer Ansicht nach mit Atmosphäre »eine gewisse Vagheit«[436] einhergeht und eine Substanz-Ontologie verbunden ist. Die Architekturerfahrungen der in der Untersuchung befragten Gruppen zeigen, dass eine begriffliche Differenzierung zwischen Atmosphäre und Affekt ihre Berechtigung genau in jener Vagheit findet, durch die sie sich unterscheiden. Für die vorliegende Untersuchung sind daher beide Bezeichnungen produktiv. Die von Delitz kritisierte Vagheit bezieht sich auf die Unbestimmtheit der Atmosphäre, wie sie der von Schmitz beschriebenen Atmosphäre als ein Gefühl eigen ist und nur hinsichtlich der Tönung bestimmt ist. Ihre begriffliche Festlegung erfährt sie erst, wenn in Bezug auf diese Tönung Relationen zu den Dingen gezogen werden. Löw spricht daher von einer Atmosphäre als einer Dimension der Raumkonstitution, da diese noch vage spürbaren Außenwirkungen erst mit der Konstitution von Raum respektive »durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das *Spacing* und die Syntheseleistung«,[437] begrifflich bestimmt werden.

Im Unterschied zur Atmosphäre als Gefühl sind Affekte *deutlich*, da sie sich auf eine gegebene Anordnung von Dingen oder auch Lebewesen beziehen. Delitz' Präferenz für Affekte ist insofern konsequent, dass sie diese in ihrer Untersuchung jeweils auf ein bestimmtes Gefüge bezieht.[438] Affekte werden daher als Verknüpfungstyp konzipiert und gehören zu den teleo-affektiven Strukturen. Als Affekte werden demnach Architektur-erfahrungen bezeichnet, in denen ein Raum konstituiert wird, indem eine Anordnung aus Gebäuden, Bereichen oder Bauteilen u. Ä. affektiv verknüpft wird. Diese Affekt-Bestimmung ist derjenigen Baruch Spinozas verwandt,[439] nach der Körper Modi des Affizierens oder des Affiziert-Werdens und nicht Substanzen oder Subjekte sind.[440]

Spinoza unterscheidet in Bezug auf Körper und Affekt zwei Bedeutungen, das Affiziertwerden und das etwas Affizieren.[441] Die Erfahrungsweise Affekt beschreibt, in welcher Weise Wahrnehmende affiziert werden. Wovon diese Affekte ausgehen, erschließt sich ihnen (und den Forschenden in der Analyse) über die vorangegangenen Erfahrungen. Für das Machtdifferenzial folgt daraus zunächst eine einseitige Verteilung zugunsten der Raumkonstituierenden, die sich mit der Berücksichtigung der vorangegangenen Erfahrungen allerdings verschieben kann.

---

435 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 195.

436 Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 145.

437 Löw, *Raumsoziologie*, S. 271.

438 Delitz beschreibt in ihren empirischen Studien Architekturbeispiele ihrer Gestalt nach, in der sich die »imaginierte Gesellschaft« gemäß der erzeugten Affekte erschafft. (Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft,* S. 217-315.)

439 Delitz weist darauf hin, dass Spinoza Affekte als Relationen denkt. (Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft*, S. 145.)

440 Vgl. Deleuze, »Spinoza und wir«, S. 270.

441 Vgl. ebd.

Die Unklarheit über die Verteilung der Macht und den Aufbau von Bedeutung berücksichtigen Akrich und Latour nach der Lesung der Verfasserin mit der Bezeichnung *Askription* beziehungsweise Zuschreibung.[442] Die Bedeutung entscheidet sich im Setting selbst, das heißt, in der Konstellation von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren.[443] Die Architekturerfahrung Affekt steht immer in einem weiteren Zusammenhang. Die Bewohner_innen können sich eingeladen (positiv affiziert) von der Tatsache fühlen, dass ihnen ein Portier die Tür öffnet. Im Vorgang des Türöffnens, der dem Zweck dient, das Gebäude zu betreten, sind die Bewohner_innen mit dem Portier, an den die Handlung des Türöffnens delegiert wird, verbunden. Das Machtdifferenzial ist in diesem Netzwerk insofern ausgeglichen, dass es in diesen Zusammenhängen aktualisiert wird, durch die Delegation der Handlung einerseits und durch das Vorzeichnen des Eintritts andererseits.

Hingegen erzeugt der automatische Türschließer, der ohne Schließverzögerung funktioniert, negative Affekte. Die Art und Weise, wie die Tür den Eintrittsvorgang vorzeichnet, passt nicht zur Gehgeschwindigkeit der Bewohner_innen und erzeugt daher unangenehme Affekte. Das Machtdifferenzial verschiebt sich zugunsten der Technik (Materialität), die den Handlungsablauf vorgibt und die Bewohner_innen in ihrer eigenen Handlung stört.

Das Machtdifferenzial kann auch bei Architekturerfahrungen bei denen liegen, die die Architektur erfahren, wenn sie die Anordnung aus Bauten, Bauteilen etc. über ein Verständnis verknüpfen. In Bezug auf den Verknüpfungstyp Verständnis sind Unterscheidungen erforderlich. In Kapitel 3 werden materielle und symbolische Aspekte des Verständnisses beschrieben. Diese Verknüpfungstypen werden in Abschnitt 4.3 besprochen.

Mit Schatzki wird dabei zwischen einem *Verständnis* und einem *allgemeinen Verständnis differenziert.* Beide organisieren die Praxis, in der Menschen in einer bestimmten Situation eine Anordnung von Dingen und Lebewesen in der Handlung verknüpfen.[444] Auf Architekturerfahrungen bezogen wird von einer Erfahrungsweise gesprochen, in der Wahrnehmende eine Anordnung aus Dingen und Lebewesen mit einem Verständnis oder einem allgemeinen Verständnis verknüpfen. Um diese Differenzierung zwischen einem Verständnis und einem allgemeinen Verständnis zu erläutern, unterscheidet Schatzki zwischen zwei Arten von Praxis, einer *dispersed* (»verteilten«) und einer *integrativen* (»integrierenden«)[445] Praxis. In der Regel wird eine verteilte Praxis durch ein Verständnis verknüpft, also nicht nach Regeln oder teleo-affektiven Strukturen (Affekt, Stimmung, Ziel, Zweck u. Ä.). Das heißt, jeder verfügt über die Fähigkeit, eine bestimmte Handlung

442 Siehe Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen«, S. 403.

443 Als Beispiel führen Akrich/Latour an, dass »die Bewegung des Settings der autonomen Druckkraft einer Maschine zugeschrieben werden kann, dem (…) Mut der Arbeiter, den klugen Berechnungen der Ingenieure, der Physik, der Kunst (…) usw. (Ebd., S. 403.)

444 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 89; Schatzki bestimmt das allgemeine Verständnis am Beispiel der Praktiken der Shaker, die sich über ihre Zuverlässigkeit und Hingabe in der Arbeit auszeichnen. (Vgl. Schatzki, *The Site of the Social,* S. 86-7; 242-3.)

445 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 91-110.

auszuführen, diese in Bezug auf sich selbst und auf andere Menschen als solche zu identifizieren, diese Praxis zu veranlassen oder darauf zu reagieren.[446] Für Architekturerfahrungen gilt Ähnliches. Ein Mensch hat die Fähigkeit, eine bestimmte Erfahrung zu machen, sie als solche bei sich und anderen zu identifizieren, die Erfahrung zu veranlassen oder darauf zu reagieren. Unter verteilten Praktiken versteht Schatzki das Schreiben, Ordnen, Erklären, Fragen etc. Diese Praktiken zeichnen sich dadurch aus, dass sie in den unterschiedlichsten Lebenszusammenhängen ausgeführt werden, unabhängig von Berufsgruppen oder Institutionen.

Ein allgemeines Verständnis organisiert nach Schatzki hingegen eine *integrierende* Praxis.[447] Eine integrative Praxis ist Teil eines bestimmten Lebens- oder Arbeitsbereichs, wie zum Beispiel einer bestimmten Institution, Organisation[448] oder Profession wie der Lehr- oder Bautätigkeit. Die *integrierte* Praxis wird neben dem allgemeinen Verständnis auch über ein bestimmtes Verständnis organisiert, das ebenfalls eine verteilte Praxis wie das Erklären, Beschreiben usw. strukturiert. Innerhalb einer integrativen Praxis erhält dieses Verständnis (verteilter Praktiken) jedoch eine »Färbung«.[449] Der Akt, eine Frage zu stellen (verteilte Praktik), vollzieht sich in der Schule (integrierte Praktik A) auf eine andere Weise als im baupraktischen Kontext (integrierte Praktik B). Darüber hinaus wird eine integrative Praxis auch mit anderen Verknüpfungstypen verknüpft. Das heißt, eine Anordnung von Dingen kann in der Praxis auch über eine Regel, nach einem Prinzip, gemäß einer Handlungsanleitung oder über teleo-affektive Strukturen (einer Hierarchie von Zielen, Aufgaben, Projekten, Glauben, Gefühlen, Stimmungen) verknüpft werden.[450]

In Bezug auf die vorliegende Arbeit und die Diskussion der Untersuchungsergebnisse wird nicht von einem allgemeinen Verständnis ausgegangen, sondern zwischen einem professionellen und einem gruppenspezifischen Verständnis unterschieden. Das professionelle Verständnis bezieht sich auf eine bestimmte Berufsgruppe. Bestimmte Architekturerfahrungen können ebenfalls eine bestimmte Profession auszeichnen. Diese Erfahrungsweisen werden daher als Professionelles Verständnis bezeichnet. In dieser Architekturerfahrungsweise verknüpfen Menschen eine Anordnung aus Bauten, Bauteilen u. Ä. mit einem professionellen Verständnis, indem sich beispielsweise der Ausbildungshintergrund aktualisiert. Diese Erfahrungsweise wird im Zusammenhang mit den Untersuchungsergebnissen in den Kapiteln 6 und 7 besprochen (siehe Abschnitte 6.3.1, 7.1 und 7.2). Hingegen werden Architekturerfahrungen innerhalb einer professionellen Praxis nicht nur über ein bestimmtes Verständnis verknüpft, sondern auch über Verknüpfungstypen wie Affekte, Ziele, Zwecke etc., wie die Architekturpraxis der Architekten Rem

446 Vgl. ebd., S. 91.
447 Vgl. Schatzki, *The Site of the Social,* S. 243.
448 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 98.
449 Vgl. ebd., S. 98.
450 Vgl. Schatzki, *Social practices,* S. 99.

Koolhaas und Peter Zumthor zeigt, die in Abschnitt 5.2 vorgestellt werden. Mit gruppenspezifischem Verständnis werden Architekturerfahrungen bezeichnet, die eine Anordnung aus Bauteilen oder Bauten etc. über ein Verständnis verknüpfen, dem ausdrücklich die Perspektive der jeweiligen Gruppe immanent ist. Eine ausführliche Bestimmung dieser Erfahrung findet sich in Abschnitt 6.1.2.

Mit Architekturerfahrungen, in denen Menschen Räume konstituieren, also eine Anordnung über ein gruppenspezifisches oder professionelles Verständnis verknüpfen, verschiebt sich das Machtdifferenzial zu ihren Gunsten, da sie ihr Verständnis auf die Materialität übersetzen. Die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, ist dieser Architekturerfahrung insofern immanent, dass sich darin professionelle oder gruppenspezifische Subjektpositionen aktualisieren.

4.2. Bewegungssuggestion, Synästhetischer Charakter und Praktisches Verständnis

Neben der in Abschnitt 4.1 besprochenen Atmosphäre sind auch Phänomene der leiblichen Kommunikation für die Beschreibung von Architekturerfahrungen von Belang. Bei der Kernidee der leiblichen Kommunikation geht Hermann Schmitz davon aus, dass der vitale Antrieb, der mit dem Maß der Vitalität, das heißt, mit der Empfänglichkeit für die Umwelt, zusammenhängt, nicht auf den Leib eines einzelnen Individuums beschränkt bleibt. Der vitale Antrieb kann über den eigenen Leib hinausgehen und in einem größeren Zusammenhang auch eine Bindung zu anderen Menschen und Gegenständen eingehen. Schmitz erläutert dies am Beispiel eines Gegenstandes, der auf die Person zukommt, wodurch

> »der Blick als Führer leiblicher Kommunikation im Sehen ein das Gesehene überschreitendes, den eigenen Leib einbeziehendes räumliches Feld aufspannt, in dem er sich der Bewegungssuggestion der herankommenden Masse anpasst und diese Anpassung in das motorische Körperschema, zu dessen leiblichen Regung er gehört, so überträgt, dass das geschickte Ausweichen gelingen kann.«[451]

Leibliche Kommunikation kommt auch auf vollen Stadtplätzen oder Straßen zustande, wenn Personen sich aneinander vorbei bewegen, einander ausweichen, ohne sich gegenseitig zu berühren. Nach Schmitz gründet die leibliche Kommunikation in sogenannten Brückenqualitäten, in der Bewegungssuggestion und im synästhetischen Charakter.

Die Bewegungssuggestion meint eine anschauliche Vorzeichnung einer Bewegung zwischen dem spürbaren Leib und dem Wahrgenommenen in der Umgebung. Der Eindruck der Bewegung kann von einem anderen Menschen oder von einem Artefakt ausgehen. Der Rücksprung in der Erdgeschosszone der Fassade eines Gebäudes gibt an, dass man sich dort hineinbegeben kann, als ob es einen hineinzieht, eine derartige Stelle kann den

451 Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 38.

Eingang ins Gebäude betonen. Der Psychologe James Gibson betont den Angebotscharakter, den eine auf eine bestimmte Weise modellierte Oberfläche enthält. Er spricht von *affodances* (»Angeboten«). Gibson geht davon aus, dass die visuelle Welt als aneinandergereihte, verschieden geneigte, geformte und texturierte Oberfläche wahrgenommen wird.[452] Mit »Angeboten« bezeichnet er einen Sachverhalt, der sich auf die Umwelt und auf die Lebewesen gleichermaßen bezieht und ihre »Komplementarität«[453] auszeichnet. Er verdeutlicht den Zusammenhang an einem Beispiel:

> »Wenn eine Oberfläche auf der Erde annähernd horizontal (anstatt konvex oder konkav), genügend ausgedehnt (relativ zur Größe des Lebewesens) und die Substanz starr (relativ zum Gewicht des Lebewesens) ist, dann bietet diese Oberfläche Unterstützung an. Sie ist eine tragende Oberfläche und wir bezeichnen sie als Unterlage, als Grund oder Boden.«[454]

Mit anderen Worten ermöglicht die Anordnung der Elemente bestimmte Handlungen, wie beispielsweise das Sitzen. Auf eine bestimmte Bewegungssuggestion oder einen Gestaltverlauf[455] kann somit eine Handlung folgen.[456] Einem vergleichbaren Ansatz folgt Angelika Jäkel in »Gestik des Raumes«,[457] indem sie die Architektur [unter] dem Aspekt leiblicher Kommunikation untersucht.

Eine Bewegung zu empfinden, heißt, die Bewegung der auf einen zukommenden Masse des Steines zu spüren. Wenn jemand dem Stein ausweicht und dies wie von selbst geschieht, wird die Anordnung weiter über ein praktisches Verständnis verknüpft, indem auf das körperliche Wissen, das sich als eine motorisch-perzeptive Kompetenz im Körper einschreibt, zurückgegriffen wird. Auf die Erfahrungsweise Praktische Verständnis werde ich weiter unten in diesem Abschnitt ausführlich eingehen.

---

452 Gibson unterscheidet zwischen zwei Wahrnehmungsbereichen, der buchstäblichen und der selektiven, schematischen Wahrnehmung. Der erste Bereich umfasst alles unmittelbar Erfassbare der materiellen und räumlichen Welt, »die Farben, Texturen, Oberflächen, Kanten, ein Gefälle, Formen und Zwischenräume«. Dagegen bezieht sich die selektive, schematische Wahrnehmung auf die »nützlichen und bedeutsamen Dinge, die vertraute Welt mit Gegenständen, Stätten, Leuten, Signalen«. Sie hängt davon ab, womit man sich gerade beschäftigt. Nach Gibson hängen beide Wahrnehmungsbereiche voneinander ab, indem das Verständnis der schematischen Welt das Verstehen der buchstäblichen Welt voraussetzt. Letztere stelle letztlich das grundlegende Repertoire an Eindrücken für alles Erleben bereit. (Vgl. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, S. 26-30.)

453 Gibson, *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, S. 137.

454 Ebd., S. 137-9.

455 Schmitz spricht auch von Gestaltverläufen. Vgl. Schmitz, *Die Wahrnehmung*, S. 40. Siehe auch Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen,* S. 52.

456 In Zusammenhang mit der Konzeption des Objektbezugs im Handlungsverlauf, worin Dinge »ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahelegen, beeinflussen, verhindern etc.« können, verweist Latour in einer Fußnote auf den Begriff des Angebots, wie er von Gibson definiert wurde. (Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 124.)

457 Jäkel kritisiert mit ihrer Arbeit die in der Architekturtheorie gängige Konzeption des Menschen als Körper, während dessen empfindsamer Leib vernachlässigt wird. Sie stellt ein Instrumentarium zusammen, das es ermöglicht, die architektonische Geste zu beschreiben und zu identifizieren. Die Wahrnehmenden stellen sich im Sinne eines *Innehabens* zum Raum ein, als ein *Hinspüren* auf das In-Erscheinung-Treten der Dinge. Die Gestalten werden als *Bewegungs*- und *Handlungsfiguren* identifiziert, die sich in der Verschränkung mit dem materiellen Gefüge ereignen. Dazu gehören die Bewegungssuggestionen (Schmitz), Bewegungseinstellung (Dürkheim) und die Aufforderungskomplexe (Waldenfels) – das ganze sinnliche und kinästhetische Vernehmen immer auch in Bezug auf einen bestimmten Gebrauch der Dinge. (Vgl. Jäkel, *Gestik des Raumes: Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benuter und Raum in der Architektur*, S. 114, 178.)

Ein materielles Gefüge kann auch den Eindruck einer Bewegung auf eine Person zu oder von ihr weg als Enge oder Weite suggerieren. Er deutet auf die Größe oder Ausdehnung des Gebauten hin. Phänomenologisch betrachtet werden Eigenschaften des tatsächlichen materiellen Gefüges in das leibliche Spüren übertragen.[458] Hohe Räume können als weit und ausgedehnt empfunden werden. Implizit zeichnet das Gefüge diese Bewegungssuggestion vor, indem es sich auf das leibliche Spüren überträgt. Wenn ein Bereich in der Reflexion als offen beschrieben wird, wird diese gespürte Bewegung jedoch auf die Materialität übertragen. Nach der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie wird das Gespürte in die Materialität übersetzt. Mit »Übersetzung« bezeichnet Johnson die Relation zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten, etwa, wenn ein Skript in ein dauerhaftes Repertoire übersetzt wird.[459] Johnson spricht beispielsweise von einer künstlerischen Übersetzung, wenn der Künstler Alexander Calder ein Gefühl in Bronze übersetzt.[460] Während sich diese Übersetzung auf die Produktion eines Kunstwerks bezieht, wird in der Erfahrung von Architektur das Spüren der Bewegung in das Materielle übersetzt. Die Dauerhaftigkeit dieser Übersetzung erfolgt, indem mit einem bestimmten Bewegungsverlauf stets dasselbe Gefühl verbunden ist, oder, anders ausgedrückt, in das Gefüge, das diese Bewegung beschreibt, stets dasselbe Gefühl übersetzt wird.

In ähnlicher Weise argumentiert Schmarsow unter Berufung auf die sprachliche Bezeichnung für räumliche Weite wie *Ausdehnung* oder *Erstreckun*g. Er sieht darin einen Prozess der Übertragung eines Gefühls der Bewegung auf die »ruhende Raumform«.[461] Mit anderen Worten stelle sich das Subjekt sich selbst in Bewegung vor, um die Beziehung zum Raum zu beschreiben.

Diese Beschreibungen gehen auf den Grundgegensatz der Enge und Weite zurück, den Schmitz in Bezug auf die »Weisen des leiblichen Raumes«[462] beschreibt. Wenn Enge und Weite leiblich gespürt werden, spricht Schmitz von leiblichen Regungen, die sich bei Angst beispielsweise in Atemnot bemerkbar machen oder bei Freude in einem Weiten des Brustraums. Es sind Gefühle oder Empfindungen, die sich am Leib zeigen. Die Erfahrung der gebauten Umwelt kann durchaus mit solchen leiblichen Regungen einhergehen. Ein langer, dunkler Tunnel kann beklemmend wirken. Allerdings muss dies nicht für alle Leute gleichermaßen gelten. Jürgen Hasse verweist auf eine Darstellung von Margaret Morton, in der Obdachlose in den dunklen Gängen eines stillgelegten Eisenbahntunnels leben und sich dort durch die Weite der Dunkelheit geborgen und sicher fühlen.[463] Der Leib und das leibliche Spüren sind immer auch kulturell bestimmt.[464]

---

458 Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 52.

459 Vgl. Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 250.

460 Vgl. ebd., S. 250.

461 Vgl. Schmarsow, »Das Wesen der architektonischen Schöpfung«, S. 11.

462 Schmitz, *Der leibliche Raum*, S. 42.

463 Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 51.

464 Dazu auch Gugutzer, *Verkörperung des Sozialen*, S. 46.

Im Alltag machen sich leibliche Regungen weniger häufig oder stark bemerkbar, wir können einen Raum als offen empfinden, ohne die leibliche Regung der Weite zu spüren. Hasses Beispiel weist auch auf den Umstand hin, dass es sich bei Bezeichnungen wie »hoch, weit, eng, tief« um Empfindungen handelt und nicht, wie auch argumentiert werden könnte, um symbolische Aspekte, auf die weiter unten eingegangen wird. Allerdings werden Empfindungen von Höhe und Tiefe sozialisationsbedingt bewertet. Löw weist auf eine Untersuchung von Luc Ciompi hin, die zeigt, dass »Italiener sich in hohen kühlen und dunklen Wohn- und Schlafzimmern wohl fühlen, wohingegen Nordländer niedrige, helle, warme Räume bevorzugen«.[465]

Eine weitere Ausprägung von Bewegungssuggestionen betrifft eine Bewegung, die das materielle Gefüge gewissermaßen selbst beschreibt. Hasse zeigt an Theodor Lipps Beispiel eines Korbbogens[466] auf, wie sich dessen Spannung, Festigkeit und Schwere in der »erdenschweren Masse« und einer »Tendenz zur Erde oder zur Breite des Bodens hin« ausdrücken und damit auf den Bogen selbst verweist.[467] Mit der Bewegung, die die Form des Bogens suggeriert, geht eine Empfindung einher, die er im erwähnten Beispiel als ein Gefühl der Spannung, Festigkeit und Schwere beschreibt. Diese Gefühle entsprechen synästhetischen Charakteren und werden ebenfalls auf das Materielle übertragen; sie rühren jedoch vom Eindruck der suggerierten Bewegung her.

Synästhetische Charaktere beschreiben wie Bewegungssuggestionen eine leibliche Empfindung, die auf einer zwischenleiblichen Kommunikation beruht. Sie ermöglichen es, das Wahrgenommene auszudrücken, auch wenn einem das passende Wort fehlt,[468] indem Sinneseindrücke aus anderen Sinnesgebieten oder mit anderen Gegenständen, Orten o. Ä. in der Erfahrung nachgebildet werden. Mit Schmitz beruht die Ähnlichkeit zwischen dem nachgebildeten Eindruck und dem Eindruck, den die wahrgenommene Materialität vermittelt, in der »Eindruckssuggestion«[469] und nicht in der Ähnlichkeit von Reizen oder Empfindungen. Schmitz grenzt sich damit von einem separatistischen Sensualismus[470] ab, wonach die Eigenschaften eines Objekts über die Einfühlung zur Empfindung führen. In einem Erfahrungsprozess sind Erfahrungen, in denen eine Anordnung über eine Bewegungssuggestion verknüpft wird, nicht darauf angewiesen, dass ihnen eine Erfahrung vorausgeht.

Hasse weist mit Schmitz darauf hin, dass synästhetische Charaktere im Allgemeinen durch Gestaltverläufe respektive Bewegungssuggestionen vermittelt werden. Er nennt sie

---

465 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 208.

466 Ein Korbbogen ist seiner Form nach gedrückt, die Breite des Bogens misst ein Vielfaches seiner Höhe. in: *Kleines Wörterbuch der Architektur*, S. 26

467 Vgl. Lipps in Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 70.

468 Vgl. Lipps in ebd., S. 58.

469 Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 59.

470 Schmitz folgt einem phänomenologischen Sensualismus. Er sucht Kriterien, »die sich am Sehen, Hören usw. durch Bestimmung auf damit verbundene Erlebnis-und Gegebenheitsweisen feststellen und zur Unterscheidung der Sinne voneinander nützen lassen«. (Vgl. Schmitz, *Die Wahrnehmung*, S. 8-9.)

Eindrucksvermittler, wie »der spitze Stein, der im leiblich spürenden Wahrnehmen ein Gestochen-Werden von der zur Erscheinung kommenden Spitze suggeriert, die sich in synästhetische Charaktere übertragen.«[471] Über synästhetische Charaktere können, so Hasse weiter, auch Gebrauchsformen von Dingen wahrgenommen werden. Er zeigt am Beispiel einer Hausfassade, wie der geschliffene Stein als Repräsentation fungiert.[472] Hasse beschreibt die Oberfläche des Granits des Frankfurter Messeturms mit »hartem Glanz [als synästhetischer Charakter, der] Eleganz und Nobilität [ausdrückt, Ergänzungen d. Verf.]«. Nach der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Terminologie folgt auf die Erfahrungsweise, die das Fassadenmaterial über synästhetische Charaktere (harter Glanz) verknüpft, eine weitere, die die Anordnung über symbolische Aspekte des Verständnisses verbindet, indem sie als nobel und elegant charakterisiert wird.

Synästhetische Charaktere im engeren Sinne beschreiben Eindrücke, in denen Tatsachen eines Sinnesgebietes, beispielsweise des Hörens, mit Ausdrücken aus einem anderen Sinnesgebiet beschrieben werden. Man spricht von hohen und tiefen, hellen oder dunklen Tönen, aber auch von leichten und schweren. Hoch und tief benennen die räumliche Ausdehnung, während leicht und schwer das Gewicht andeuten. In diesem Sinne werden auch Bezeichnungen von Schärfe, Härte, Grelle, Sanfte, Spitze, Kälte zu den synästhetischen Charakteren gerechnet.[473] Diese Nachbildung von Sinneseindrücken hängt damit zusammen, dass Erfahrungen auf Erfahrungswissen gründen. Wie Robert Gugutzer feststellt, entspricht im neuphänomenologischen Sinne das leibliche Wissen demjenigen, das Menschen in zwischenleiblichen Situationen erworben haben.[474] Nach Gugutzer basiert das leibliche Erfahrungswissen

> »auf der leiblichen Wahrnehmung von Stimmen, Bewegungen, Geräuschen, Farben oder Formen als ›brummend‹, ›stotternd‹, ›tief‹, ›warm‹, ›eckig‹, ›rund‹, ›geschmeidig‹, ›zäh‹, ›schmerzhaft‹, ›stimmig‹, ›weich‹, ›sanft‹, u. a.«.[475]

Hasse verortet die Wurzeln der Synästhesien ebenso »im leiblichen Erleben und dem spürbaren Mitsein in Situationen«.[476] Eine Situation kann demnach in der Architekturerfahrung treffend über einen nachgebildeten Sinneseindruck wiedergegeben werden.

Hasse unterscheidet neben den erwähnten synästhetischen Charakteren im engeren Sinne in Bezug auf Architektur auch jene im weiteren Sinne. Es werden dabei keine Sinneseindrücke nachgebildet, sondern Eindrücke anderer Orte, Lebewesen, Gegenstände oder Phänomene nachgeahmt. Hasse stellt diese Art synästhetischer Charaktere am Bei-

471 Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 60-1.)

472 Vgl. ebd., S. 75.

473 Gernot Böhme verortet den Ursprung des Phänomens der Synästhesien bei Aristoteles, der davon ausgeht, dass den fünf Sinnen etwas Gemeinsames zugrunde liegen müsse. (Vgl. Böhme, *Aisthetik*, S. 91-6.)

474 Vgl. Gugutzer, *Verkörperung des Sozialen*, S. 68.

475 Ebd., S. 68.

476 Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 53.

spiel von Le Corbusiers Inspiration für das Dach der Kirche in Ronchamp vor. Dem Architekten Le Corbusier diente die Schale einer Garnele als Ausgangspunkt für die Gestalt des Daches der Kirche. Hasse bezeichnet die Übertragung der Form der Schale eines toten Krustentiers in die Logik einer Baugestalt als »mimetische Transformation«.[477] In der Rezeption kann auf eine vergleichbare mimetische Weise eine Übertragung stattfinden. Man denke beispielsweise an die Bezeichnungen, die markante Gebäude in der Öffentlichkeit erhalten, wie das »Vogelnest«[478] für das Olympiastadion von Herzog und de Meuron in Peking oder die »Gurke«[479] für das Swiss-Re-Gebäude von Norman Forster in London.

Es werde also nicht der konkrete Ort oder Gegenstand in der Erfahrung nachgebildet, sondern die Art und Weise, wie er erlebt wurde und wie er nun die gegenwärtige Erfahrung prägt sowie einen Menschen dazu bewegt, diese Empfindung auf das Materielle zu übertragen. Dabei findet eine Übersetzung des momentanen Gefühls in die Materialität statt und wird auf diese Weise in etwas Dauerhaftes überführt.[480] Die Erfahrungsweisen *Bewegungssuggestion* und *Synästhetischer Charakter* beruhen auf einer wechselseitigen Beeinflussung zwischen den Personen, die die Architektur erfahren, und der Materialität der gebauten Umwelt. Auf die jeweilige Erfahrungsweise bezogen ist die Macht ausgewogen verteilt. Dennoch macht Hasse darauf aufmerksam, dass Gebäude über die leibliche Kommunikation Macht entfalten.[481] Genau genommen entfaltet sich diese Macht in einer Reihe von Erfahrungsweisen. Sie hängt beispielsweise mit dem Material zusammen, dem synästhetischen Charakter im engeren Sinne und den erzeugten Affekten, wenn der *Beton* als *kühl* erfahren wird, den Leuten *nicht gefällt* und sie diesen Bereich meiden.

Im Übrigen gelten die aufgeführten Phänomene *Atmosphäre, Bewegungssuggestion* und *Synästhetischer Charakter* gleichermaßen für die Materialität des menschlichen Körpers. Er kann jene ebenso in seinem Gestaltverlauf oder dem synästhetischen Charakter nach in der Stimme oder durch den Blick zeigen.[482]

Eine ausgeglichene Machtverteilung findet sich ebenfalls in Bezug auf eine Architekturerfahrung, in der ein Raum über die Verknüpfung einer Anordnung mit einem Verständnis konstituiert wird. In Kapitel 3 wurde das praktische Verständnis bereits erwähnt. Schatzki verwendet diese Bezeichnung für den Verknüpfungstyp, der Handlungen und die Praxis über eine motorische und perzeptive Kompetenz verbindet (siehe Abschnitt 3.1.3). Auch

477 Vgl. ebd., S. 63.

478 Auf der deutschsprachigen Wikipedia-Seite wird das Nationalstadion in Peking als Vogelnest bezeichnet, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Nationalstadion_Peking (Zugriff: 11. Februar 2016).

479 Auf der deutschsprachigen Wikipedia-Seite zum Gebäude 30 St Mary Axe (Swiss-Re-Tower) wird auf die Bezeichnung *The Gherkin,* »die Gurke«, verwiesen, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/30_St_Mary_Axe (Zugriff: 11. Februar 2016)

480 Für das Verständnis von Übersetzungen wird wie erwähnt auf: Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 250, Bezug genommen.

481 Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 58.

482 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 410.

wenn sich Bourdieu und Schatzki in der Konzeption der praktischen Kompetenz unterscheiden, sind sie sich darin einig, dass Menschen diese Kompetenz über das wiederholte Nachahmen anderer Menschen erlernen. Bourdieu vergleicht den Erwerb eines bestimmten Habitus mit dem Erlernen einer Muttersprache und stellt diesem das Erlernen einer Fremdsprache gegenüber.[483] Wie die Muttersprache es ermöglicht, sie unbewusst anzuwenden, geht er auch davon aus, dass der Habitus es erlaubt, das erworbene Wissen unbewusst zu produzieren und zu reproduzieren. Anders verhält es sich beim Erlernen einer Fremdsprache. Ihr Erlernen gestaltet sich als ein bewusster Vorgang, in dem die Grammatik mit ihren eigenen Regeln etc. gelernt wird.[484] Die Muttersprache oder Handlungsabläufe werden im Grunde über die Nachahmung erlernt, ähnlich wie das Erlernen eines Instruments oder das Erkunden eines Weges in einer unbekannten Stadt. Zunächst sind die Lernenden darauf angewiesen, bewusst auf einer Grundlage, beispielsweise einer Handlungsanleitung oder einer Karte, Bewegungsabläufe nachzuvollziehen, bis sie sich nach mehrmaligem Wiederholen ins motorische Körperschema eingeschrieben haben. Später vergessen Menschen, dass sie diese Bewegungen einmal bewusst eingeübt haben.[485]

Nach dieser Konzeption wird die Praxis – neben den motorischen Kompetenzen des Leibes – gewissermaßen durch die Anordnung der Dinge oder auch Menschen in einer bestimmten Situation gestützt.[486] Diese Überlegungen sind für das Machtdifferenzial dieser Erfahrungsweise maßgebend. Das zur Figuration gehörende geringe Machtdifferenzial wird wesentlich von der Tatsache bestimmt, dass das praktische Verständnis sowohl auf diejenigen, die die Architektur erfahren, als auch auf die Materialität der gebauten Umgebung angewiesen ist. Aus der Sicht der Akteur-Netzwerk-Theorie kann die Vermittlung der Anteile der Wahrnehmenden (motorische Kompetenz) und der Materialität (Gefüge) als Interferenz beschrieben werden. Latour bezeichnet damit den Vermittlungsmodus eines Mensch-Technik-Gefüges, in dem durch die Fusion zwischen zwei Akteuren (Technik und Mensch) sich der Mensch in die Technik einschreibt oder durch sie eingeschrieben

483 Bourdieu weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Aneignung der praktischen Kompetenz nicht mechanisch geschieht, auch wenn der Vorgang unserem Bewusstsein nicht zugänglich ist. (Vgl. Bourdieu, *Sozialer Sinn*, S. 136.)

484 Hermann Schmitz beschreibt den Erwerb der motorischen Kompetenz ebenfalls am Beispiel des Unterschieds zwischen dem Erlernen der Muttersprache und dem Erlernen einer Fremdsprache. Die Muttersprache erlernt das Kind »in seiner Lebenswelt – einem Geflecht ineinander verschachtelter und einander durchkreuzender Situationen – zu leben lernen und darin die Sprache wie vom Boden dieser Lebenswelt teils unwillkürlich, teils mit ergänzender Anstrengung und Nachhilfe, aufliest.« Eine Fremdsprache hingegen lernt man auf der Grundlage einer erworbenen Muttersprache, »mit stümperhaftem Üben in einzelnen Schritten (…), bis eine Schwelle erreicht ist, von der ab auch die fremde Sprache (…) geläufig gebraucht werden kann, ohne sich an einzelnen Regeln halten zu müssen.« Schmitz weist auch darauf hin, dass motorische Kompetenzen in der frühen Kindheit in gleicher Weise erworben werden. (Vgl. Schmitz, *Situationen und Konstellationen*, S. 26.)

485 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 29-33.

486 Schmitz betont, dass da motorische Körperschema vom Gegenstand her gestützt werde und jenes unter Umständen ersetzen kann. Diesen Vorgang begreift er als eine Form leiblicher Kommunikation. (Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 33.)

wird. Dabei entsteht ein dritter Agent, der gestützt durch die Technik eine Handlung vollzieht. Diese Handlung oder Aktion kann nicht eindeutig auf die Technik oder den Menschen zurückgeführt werden.[487]

4.3. Materielle und symbolische Aspekte des Verständnisses

Im dritten Kapitel wurden materielle und symbolische Aspekte in Bezug auf den Verknüpfungstyp *Verständnis* eingeführt. Materielle Aspekte bezeichnen eine Architekturerfahrung, in der diejenige, die die Architekturerfahrungen machen, einer Anordnung aus Bauten, Bauteilen etc. über den Verknüpfungstyp materielle Aspekte des Verständnisses verbinden. Die Anordnung kann Artefakte genauso wie Lebewesen umfassen. Im Wesentlichen beziehen sich materielle Aspekte des Verständnisses auf ihre formalen und sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften. Die verschiedenen Eigenschaften bilden zugleich die Ausprägungen materieller Aspekte wie die Größe von Körpern, deren Gestalt oder Gefüge. Dazu zählen weiter die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften und allgemein der Vergleich der Körper hinsichtlich ihrer Eigenschaften.

Die Größe und die Gestalt von Bereichen waren implizit bereits Thema im Zusammenhang mit der Architekturerfahrung der Bewegungssuggestion. Während in jenen Erfahrungen der Eindruck einer Bewegung in die Weite oder Höhe oder eines Gestaltverlaufs gemeint sind, beziehen sich materielle Aspekte auf die Beschreibung der Eigenschaft im Sinne von groß oder klein, mitunter auch mit einer quantitativen Bestimmung wie beispielsweise einer Breite von 5 cm. Die Gestalt wird im Unterschied zu einer Bewegungssuggestion nach materiellen Aspekten als gerade, rund, schräg etc. charakterisiert.

Wie Michel Foucaults Ausführungen zur Gefängnisarchitektur[488] zeigen, können mit der Erfahrung materieller Aspekte symbolische einhergehen, wenn das Gefüge der Ausübung von Macht und Kontrolle dient. Für die Durchsetzung der Disziplinierung im Gefängnistyp Panoptikum sind das Gefüge respektive die Konstellation räumlicher Elemente, wie die Öffnungen, die Positionierung von Wänden oder der Zuschnitt von Räumen, wesentlich. Das Gefüge ermöglicht die nach Foucault zur Disziplinierung erforderliche »Einrichtung des zwingenden Blicks«.[489] Insofern stellt das Panoptikum »das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus«[490] dar.

487 Siehe die Ausführungen zur Interferenz mit Bezug auf Latour im Abschnitt 3.2.1 und Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 484-8.

488 Foucault, *Überwachen und Strafen*.

489 Ebd., S. 221.

490 Ebd., S. 264.

Die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften werden ebenfalls den materiellen Aspekten des Verständnisses zugeordnet. Nach Hasse bestimmen sie die »Perspektive des Erlebens«[491], da sie die Voraussetzung für die Erfahrung bilden. Er unterscheidet ein sinnliches Erleben von einer Erfahrung. Sinnliches Erleben kann in Erfahrung übergehen, wenn darüber nachgedacht und es zur Sprache gebracht wird, mit anderen Worten, wenn es zu einer »Reflexion sinnlicher und kulturell codierter Eindrücke [vordringt]«[492]. Wenn die sinnliche Wahrnehmung als eine Ausprägung materieller Aspekte des Verständnisses aufgefasst werden, ist damit jene sinnliche Wahrnehmung gemeint, die diejenigen, die Architektur erfahren, im Sinne einer Reflexion in Worte fassen. Für die Forschung wird sinnlich Wahrgenommenes nur auf diese Weise relevant (siehe Abschnitt 5.1.).

In der westlichen Kultur hat sich eine Hierarchie der Sinne herausgebildet. Die Sinne, die auf Distanz wahrgenommen werden, wie das Gesehene, Gehörte oder der Geruch, werden höher eingeschätzt als solche, die wie das Tasten oder Schmecken auf Nähe angewiesen sind. Den Ursprung dafür vermutet Hasse in Aristoteles' Auflistung,[493] die sich im Zivilisationsprozess verstärkt hat. Er hält weiter fest, dass mit dem Vorzug des Sehsinns vor allen anderen Sinnen seine Bedeutung für die Erkenntnis abnimmt. Ursprüngliche Gründe für den Vorrang des Gesichtssinnes vermutet er außerdem im aufrechten Gang des Menschen und auf den heutigen Alltag bezogen im Stellenwert von Bildschirmen und mobilen Kommunikationsmitteln, die die Arbeit und Freizeit wesentlich prägen. Hasse betont, dass die Bedeutung des Sehens nur dann angemessen verstanden werden kann, wenn es im Erlebniszusammenhang betrachtet wird. In Wortbildungen mit dem Stamm *sehen* werde deutlich, welche Bedeutung diesem jeweils zukommt. Sehen meint beispielsweise »ein Folgen der Augen von irgendetwas«[494], also eine Handlung. Eine epistemische Relevanz steckt in dem Sprichwort »Vier Augen sehen mehr als zwei«.[495] Der Sehsinn wird somit an ein Verstehen geknüpft.

Die Bedeutung des Gesichtssinns für die Erfahrung zeigt sich im Grunde in seinem funktionalen Zusammenhang zum Tastsinn. »Sehen ist immer auch eine Form des (imaginären) Tastens«,[496] schreibt Hasse. Er meint damit, dass die Struktur von Oberflächen, die wir aus der Ferne sehen, etwas über ihre haptischen Qualitäten vermittelt. Beim Betasten der gesehenen Oberflächen lernen Wahrnehmende, bestimmte visuelle Strukturen mit haptischen Qualitäten zu verbinden. Da das Tastgedächtnis nicht reproduzierend, sondern identifizierend ist, kann man sich eine Tasterfahrung nicht vorstellen, erkennt sie aber wieder, da bei der Berührung gleichzeitig das Bild der Oberfläche eingeprägt

491 Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 33.

492 Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 241.

493 Nach Aristoteles folgen auf den Gesichtssinn das Gehör, der Geruch, der Geschmack und das Tastgefühl. Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 38.

494 Hasse bezieht sich auf Wörterbücher der Gebrüder Grimm. Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 47.

495 Hasse bezieht sich auf Wörterbücher der Gebrüder Grimm. Vgl. ebd., S. 47.

496 Hasse bezieht sich auf die Wörterbücher der Gebrüder Grimm. Vgl. ebd., S. 43.

wurde.[497] So gelingt es beim Sehen, Oberflächen als solche zu identifizieren. Ein Stück Holz wird so von Laminat unterschieden.

Die visuelle sinnliche Wahrnehmung kann daher mit weiteren Erfahrungen einhergehen, wie mit einem Gruppenspezifischen Verständnis, wenn eine Handlung beschrieben wird (die Augen folgen etwas) oder dem Verständnis, nach dem vier Augen mehr sehen als zwei.

Der Gehörsinn zeichnet sich dadurch aus, dass das Hören nicht auf die Nähe und Sichtbarkeit des Gegenstandes angewiesen ist, wenn Geräusche korrekt zugeordnet werden können. So wie bezüglich des Gesichtssinns führt Hasse die Bewertung des Gehörsinns auf eine kulturelle Verschiebung der Relevanz des Hörens für das gegenseitige Verstehen zurück. Bedeutung konstituiert nicht mehr das Laut-Hören, um zu verstehen, sondern das Hören der Sprache, oder anders ausgedrückt, löst das *inhaltliche* Hören das *körperlich-leibliche* ab.[498] Hasse hebt hinsichtlich der körperlich-leiblichen Hörerfahrung die Bedeutung der Architektur hervor, die im Kontext christlichen Glaubens diese körperlich-leibliche Wirkungsweise von Gehörtem unterstützt. Die Architektur bildet den geeigneten Resonanzboden, damit Stimmungen am eigenen Leib unmittelbar erlebt werden, wenn das gesprochene Wort von der Kanzel hallt und die Kirchenmusik sich ausbreitet, die die Atmosphäre des Heiligen und Sakralen konstituieren.[499] Gosztonyi betont den emotionalen Stellenwert von Gehörtem aufgrund der starken psychischen Resonanz. Klänge können neben Stimmungen leiblich wahrnehmbare Vibrationen erzeugen.[500] Der Architekt Peter Zumthor nutzt diese Wirkungszusammenhänge für die Gestaltung seiner Bauten, wenn

> »jeder Raum (…) wie ein großes Instrument [funktioniert], er sammelt die Klänge, verstärkt sie, leitet sie weiter. Das hat zu tun mit seiner Form und mit der Oberfläche der Materialien und der Art und Weise, wie sie befestigt sind«[501].

Die sinnliche Wahrnehmung gibt implizit Aufschluss über das Gefüge der Bauteile. Daran schließt sich die Frage an, wie Geräuschen oder Tönen eine Bedeutung zukommt. Hasse betont mit Plessner und Schmitz, dass der Bedeutungsgehalt von Gehörtem mit dem Erleben einhergeht. Dunkle Klänge korrespondieren mit einer traurigen, ernsten oder niedergedrückten Stimmung. Hingegen entsprechen hohe Klänge eher einer positiven Stimmung. Die gesellschaftliche Bedeutung der Töne gründet demnach im leiblich Verortet-Sein.[502] Dem sinnlich-leiblich Wahrgenommenen wird eine Bedeutung zugeschrieben. Dies geschieht auch in der Situation mit einer atmosphärischen Stille, die in Bauten ent-

497 Vgl. Gosztonyi, *Grundlagen der Erkenntnis*, S. 78; Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 75.
498 Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 54-5.
499 Vgl. ebd., S. 56.
500 Vgl. Gosztonyi, *Grundlagen der Erkenntnis*, S. 80.
501 Vgl. Zumthor, *Atmosphären*, S. 29.
502 Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 57-8.

steht oder in der Rede als rhetorisches Mittel angewendet wird. Das Hören affiziert Menschen nach Hasse deswegen unmittelbar, da ihm im Unterschied zum Sehen die visuelle Distanz zum Gegenstand fehlt.[503] Die sinnliche Wahrnehmung konstituiert, nach diesen Beispielen zu schließen, auch Affekte, die sich je nach Tonhöhe ihrem kommunikativen Charakter nach unterscheiden. In Bezug auf die Konzeption von Architekturerfahrungen bedeutet dies, dass auf eine Erfahrung materieller Aspekte (Hören) beispielsweise eine Erfahrung mit der Bezeichnung *Affekt* (traurig, ernst) folgt.

Die Distanzlosigkeit zum Gegenstand bildet hingegen die Voraussetzung für die tastende Wahrnehmung der Umwelt, denn wer etwas mit der Hand berührt, hebt in diesem Moment die Distanz zu dem berührten Gegenstand auf. Nach Hasse besitzt der Tastsinn daher einen großen Realitätswert.[504] In der Alltagssprache meint Tasten häufig auch Fühlen oder Wahrnehmen. Darin liegt die soziale Bedeutung dieses Sinnes begründet, wenn etwa der Begriff »Dünnhäutigkeit« eine besondere Empfindungsfähigkeit bezeichnet. Bei der körperlichen Züchtigung verschränken sich die körperliche und leibliche Wahrnehmung.[505] Die körperliche Dimension bezieht sich auf den Kontakt an der Hautoberfläche, wenn man von einer anderen Person berührt wird oder einen Gegenstand anfasst. Die leiblich-körperliche Verschränkung macht sich in der leiblichen Regung der Gänsehaut als Ausdruck der Furcht, die sich körperlich in der spezifischen Oberflächenbeschaffenheit abzeichnet, bemerkbar.[506]

Die Empfindungen des Geruchs- und des Geschmackssinns setzen ebenfalls die Nähe zum Gegenstand voraus. Beide gehören zu den niederen Sinnen und hängen physiologisch zusammen. Was ein Mensch riecht, das ist von einem Geruch umgeben, der den Geschmack von etwas ankündigt und gegebenenfalls davor warnt, es in den Mund zu nehmen. Beide sind daher in anthropologischer Hinsicht relativ frühe Sinne und dienen der Nahrungssuche und -prüfung.[507] Die erinnerten Gerüche ermöglichen eine Orientierung hinsichtlich genießbarer Nahrung. Geruch und Geschmack können dadurch zur räumlichen Orientierung beitragen, dass manchen Räumen und Gegenständen ein bestimmter Geruch anhaftet. Die Räumlichkeit ist als »ein prädimensionales Volumen«[508] zu verstehen, da ein Geruch wie auch ein Geräusch innerhalb eines Volumens wahrgenommen wird.

Der Geruch war in seiner ursprünglichen Bedeutung zwischen dem Sehsinn und Gehörsinn und dem Geschmackssinn angesiedelt. Im 18. Jahrhundert kam es mit der Stärkung der Vernunft im Denken der Aufklärung zu einer Verschiebung nach unten.[509] Der

503 Vgl. ebd., S. 67.
504 Vgl. ebd., S. 63.
505 Vgl. ebd., S. 66.
506 Vgl. ebd., S. 69.
507 Vgl. ebd., S. 87.
508 Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 57.
509 Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 90.

Geruch verlor dadurch für die Erkenntnis der Umwelt im ursprünglichen Sinne an Relevanz. Allerdings behält der Geschmacks- respektive der Geruchssinn seine evaluierende Aufgabe. Nach Simmel geht, wie bereits in Abschnitt 2.2.1 erwähnt, mit der sinnlichen Wahrnehmung eines Geruchs, der einen Menschen umgibt, eine Lust- oder Unlustempfindung auf Seiten der Wahrnehmenden einher. Als Erkenntnis weist der Geruch zum Objekt hin.[510] Als eine spezifische Eigenheit des Geruchssinns hebt Simmel hervor, dass er dem Subjekt anhaftet und nicht wie Gesicht und Gehör ein Objekt bildet.[511] Die Bewertung eines derartigen Sinneseindrucks wird dann an das Subjekt geknüpft, wenn nach Simmel der Geruch die höheren gesellschaftlichen Schichten daran hindert, sich anderen Schichten anzunähern, und die soziale Frage damit zu einer »Nasenfrage« wird.[512] Der kommunikative Wert des Sinnes wird heute produktiv in der Raumbeduftung eingesetzt.[513] Das sinnlich Wahrgenommene wird somit an einen positiven oder negativen Affekt geknüpft.

Mit allen Sinnesgebieten geht eine wertende Evaluation nach Lust oder Unlust einher. Hasse sieht dies in ihrer ursprünglichen Aufgabe begründet, wonach sie – wie erwähnt – der Evaluation der Umwelt als Grundlage des Überlebens dienten. Im Verlauf des Zivilisationsprozesses wurden die Bewertungskriterien modifiziert und die positiven oder negativen Affekte, die mit einer sinnlichen Wahrnehmung einhergehen, überschreiten den Bereich der Nahrung und betreffen Geschmacksfragen im übertragenen Sinn.[514]

Für die Konzeption und die Analyse von Erfahrungsweisen, die auf der sinnlichen Wahrnehmung beruhen, kann festgehalten werden: Sie beruhen auf einer Raumkonstitution, in der eine bestimmte Anordnung aus Bauten, Bauteilen etc. über materielle Aspekte des Verständnisses in Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung (Geruch) und in Verbindung mit Affekten (Lust oder Unlust) auftritt.

Die Bedeutung der bisher beschriebenen Ausprägungen materieller Aspekte liegt in der Gegebenheit, dass die Körper (Bauten, Bauteile) über ihre Eigenschaften eine Erfahrung vorzeichnen. Nach der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie handelt es sich um Präskriptionen. Akrich bezieht die Präskription ursprünglich auf Tatsachen technischer Artefakte und meint damit, dass ihnen ein Ablauf von Handlungen inhärent ist.[515] Dies gilt meiner Ansicht nach in vergleichbarer Weise auch für Architekturerfahrungen. Nach Akrichs These definieren technische Objekte gemäß ihrer Konfiguration einen bestimmten

510 Vgl. Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 655.

511 Vgl. ebd.

512 Simmel referiert auf das Verhältnis zwischen höheren Schichten und Arbeiterschichten und die in Nordamerika unüberbrückbare Kluft zwischen der weißen und der schwarzen Bevölkerung. (Vgl. Simmel, »Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft«, S. 656.)

513 Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 92.

514 Vgl. ebd., S. 70.

515 Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen«, S. 401.Vgl. Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 243.

Akteur-Typ und seine Handlungen.[516] Analog können bestimmte Eigenschaften einen bestimmten Akteur und bestimmte Erfahrungen hervorbringen. Die Größe, die Gestalt oder auch die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften werden von der Materialität von Gebäuden vorgezeichnet. Etwas Gerades können wir nicht als rund erfahren, sondern nur als gerade. In diesem Sinne sind die materiellen Aspekte des Verständnisses außerdem auf der Ebene der formalen beziehungsweise elementaren Bedeutung angesiedelt, insofern ihr Fokus auf der Faktizität des Vorhandenen liegt.[517]

Symbolische Aspekte werden ebenso wie materielle auf den Verknüpfungstyp *Verständnis* bezogen. Architekturerfahrungen, in denen eine Anordnung von Bauten oder Bauteilen etc. über symbolische Aspekte des Verständnisses verknüpft wird, drücken ein gesellschaftsspezifisches Verständnis aus. Damit wird ihre Bedeutung im Sinne von Latours Bestimmung von Gesellschaft begrenzt, die er in einer Genealogie[518] als fünfte Ebene charakterisiert. Das Gesellschaftliche ist im Wesentlichen dadurch gekennzeichnet, dass es individuellen Handlungen vorausgeht und diese überdauert. Gesellschaft ist, so Latour weiter, *externalisiert* und *verdinglicht*, wie in den von Durkheim beschriebenen heiligen Ritualen, in denen sich die individuelle Handlung im Mythos und der Figuration transzendiert.[519]

Um den Unterschied zwischen dem in Abschnitt 4.1 behandelten gruppenspezifischen Verständnis und den symbolischen Aspekten des Verständnisses als einem spezifisch gesellschaftlichen Verständnis nachzuvollziehen, wird Karl Mannheims Analyse der Kollektivvorstellungen herangezogen. Er unterscheidet historische Begriffe von einer »überkonjunktiven Generalisierung«.[520] Der Unterschied besteht darin, dass Erstere an eine *Perspektive* gebunden bleiben und nur über die sie prägenden existenziellen Beziehungen erfasst werden können, Letztere dagegen den Anspruch einer *Allgemeingültigkeit* erhebt. Der Sinn einer überkonjunktiven Generalisierung ist nicht an eine bestimmte Gemeinschaft gebunden.[521]

Mannheim hebt hervor, dass es auf den Urstufen des Denkens

> »nicht nur kein individualisiertes und momentanes Erfassen der Umwelt gibt, sondern, gerade umgekehrt, ein völlig stereotypisiertes Erfahrungsfeld vorhanden ist«.[522]

516 Vgl. Akrich, »Comment décrit les objet techniques«, S. 49.

517 Siehe dazu: Panofsky, »Ikonographie und Ikonologie«, S. 36-8.

518 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 521-2.

519 Im Unterschied zu Durkheim, der das Primat in den sozialen Beziehungen verortet, geht Latour davon aus, dass die Beziehung zur materiellen Umwelt erst das Soziale schafft. (Vgl. ebd.)

520 Vgl. Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S. 223-5.

521 Nach Mannheim entspricht diese Unterscheidung der von Tönnies getroffenen Differenzierung nach Gesellschaft und Gemeinschaft (*Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriff der reinen Soziologie*, 3., durchgesehene Aufl., Berlin: K. Cortius, 1920). (Vgl. Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S. 226.)

522 Ebd., S. 229.

Seiner Ansicht nach bezieht sich Durkheims Verständnis von *Kollektivvorstellungen* nicht auf einen Allgemeinbegriff, der die Vorstellung einer bestimmten Gemeinschaft übersteigt, sondern bleibt einer Gemeinschaft zugehörig.[523]

Mit Latour und Mannheim kann demnach für die hier vorgenommene Bestimmung symbolischer Aspekte, als Bezeichnung für eine Architekturerfahrung mit einem gesellschaftsspezifischen Verständnis, festgehalten werden, dass es sich um Erfahrungen handelt, die über das individuelle Handeln hinausgehen und nicht an die Perspektive einer bestimmten Gemeinschaft gebunden sind.

Aus diesen Überlegungen folgt die Bestimmung des Modus der Vermittlung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten. Latour spricht von einem Muster, nach dem Menschen das von nicht-menschlichen Entitäten Gelernte wieder so einführen, dass es Menschen rekonfiguriert.[524] Nach Latour lernen Menschen

> »von Techniken (…), was es heißt, zu überdauern und sich auszudehnen, eine Rolle zu übernehmen und eine Funktion zu erfüllen. Indem wir diese Kompetenzen in die Definition von Gesellschaft reimportierten, lehrten wir uns selbst, sie zu verdinglichen, Gesellschaft unabhängig von flüchtigen Interaktionen Dauerhaftigkeit zu verleihen.«[525]

Mit anderen Worten: Haben Menschen einmal vom Materiellen respektive einem bestimmten Umgang mit Materialien die Bedeutung von Bezeichnungen wie *modern, echt* etc. gelernt, behält dieser Bedeutungsgehalt über das wiederholte Rück-Übertragen auf das Materielle seine Dauerhaftigkeit. Hierin liegt das Machtdifferenzial der Figuration dieser Erfahrungsweise begründet. Die Erfahrung nimmt ihren Ausgang bei der im Material auf Dauer eingestellten Bedeutung, demnach liegt die Macht bei der Materialität.

4.4. Raumverständnisse

Die philosophische Beschäftigung mit der Erkenntnisproblematik hat die Frage nach dem Wesen von Raum (und Zeit) immer begleitet[526] und somit betrifft die Untersuchung von sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen unmittelbar das Denken über Raum. Cassirer verweist in diesem Zusammenhang auf die ästhetische Problematik, die Adolf Hildebrand in »Problem der Form«[527] erörtert hat. Nach Hildebrand beruht das Verhältnis zur Außenwelt auf der Vorstellung von Raum und Form.[528] Betrachte man vor diesem Hintergrund die erkenntnistheoretische Entwicklung des Raumproblems, so läge es

523 Vgl. ebd., S. 229-30.
524 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 520.
525 Ebd., S. 521-2.
526 Vgl. Cassirer, »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«, S. 485.
527 Zit. nach ebd., S. 486.
528 Vgl. ebd., S. 486.

nach Cassirer nahe, den Raum auf einen Ordnungsbegriff zu fundieren, statt ihn ontologisch zu bestimmen.[529] Nach dieser Auffassung lassen sich in Bezug auf Architekturerfahrungen verschiedene *Raumverständnisse* unterscheiden.

Wenn in dieser Arbeit Architekturerfahrungen als Raumkonstitutionen aufgefasst werden (siehe Abschnitt 3.1), wird an dieser Stelle eine Differenzierung zwischen dem Raumverständnis als ordnender Dimension und dem Raumbegriff der Raumsoziologie, der auf einem relativistischen Verständnis beruht, notwendig. Die hier vorgestellten Raumverständnisse entsprechen einer Ausprägung des Verknüpfungstyps *Verständnis*, analytisch dem Prozess der Syntheseleistung. Der Raumbegriff der Raumsoziologie, der zur Analyse von Architekturerfahrungen dient, enthält somit als Verknüpfungstyp ein Raumverständnis. Wenn Menschen eine gebaute Umgebung gemäß einem bestimmten Raumverständnis erfahren, verbinden sie in dieser Situation eine Anordnung aus Bauten, baulichen Elementen etc. mit einem Raumverständnis und ordnen diese auf eine entsprechende Weise.

Dieser Abschnitt beschränkt sich wie eingangs erwähnt auf die Raumverständnisse, die die Gruppen während der Untersuchung in ihren Gesprächen über die Erfahrungen in den Gebäuden anwenden. Raumverständnisse lernen Menschen im Alltag durch die familiäre, schulische oder berufliche Sozialisation.[530] Einmal internalisiert bilden sie eine Ordnung, die sie auf die materielle Umwelt übertragen. In der vorliegenden Untersuchung zu Architekturerfahrungen drücken Raumverständnisse für die Gruppen Jugendlicher aus, wie das Gebäude oder seine Teile geordnet sind. Mit Latour gesprochen liegt die Bedeutung von Raumverständnissen in der Übertragung des Verständnisses auf das Materielle.[531] Die bloße Anordnung aus Gebäuden oder Bauteilen wird gemäß einem Raumverständnis in eine Ordnung übersetzt. Gleichzeitig ist ein Raumverständnis in einen spezifischen (philosophischen oder naturwissenschaftlichen) Bedeutungszusammenhang eingebettet, der mitbestimmt, wie über das jeweilige Raumverständnis versucht wurde, die Welt zu begreifen. Hinsichtlich des Modus der Vermittlung, nach dem sich diejenigen, die die Architektur erfahren, und die Materialität jeweils gegenseitig ihre Anteile vermitteln, wird von einer Übertragung oder Delegation gesprochen. Menschen schreiben der Materialität von Gebäuden eine bestimmte Ordnung ein. Nach Johnson wird die Materialität oder Technik zum Delegierten, wenn sie die Handlungen von Menschen ersetzt.[532] Mit anderen Worten stellt die Materialität eine Ordnung und Orientierung bereit, ohne dass ein Mensch dauernd mit Gesten oder Hinweise zeigen müsste, wo sich ein bestimmter Körper (oder ein Ding) befindet und wie das materielle Gefüge geordnet ist.

529 Vgl. ebd., S. 487. In diesem Sinne sind die vorgestellten Raumverständnisse zu verstehen.

530 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 73-81.

531 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 494-5.

532 Vgl. Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 246.

Für das Machtdifferenzial in der Figuration zwischen Wahrnehmenden und der Materialität bedeutet dies allerdings nicht, dass mit der Übertragung einer bestimmten Vorstellung auf die Materialität bereits die Macht bei den Raumkonstituierenden liegt. Denn bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die Materialität eine bestimmte Ordnung nahelegt oder diejenigen, die die Architektur erfahren, sowie die Materialität die Ordnung gemeinsam konstituieren. Im ersten Fall verlagert sich die Macht wie beim Atomistischen Raumverständnis zugunsten der Materialität, während das Machtdifferenzial im zweiten Fall wie beim Mythos, dem Cartesianischen und Relativistischen Raumverständnis entsprechend, ausgeglichen verteilt ist. Die Raumverständnisse, die im Anschluss besprochen werden, bilden die Grundlage für eine differenziertere Darstellung nach den verschiedenen Ausprägungen in Kapitel 6.

Ein Mythos wird in der Regel in eine Schilderung gefasst, in der verschiedene Körper, Orte etc. über die Ähnlichkeit ihrer Wirkungen miteinander verknüpft werden. So beruht beispielsweise die Erzählung über den Sonnengott auf der Beobachtung, dass die Sonne morgens am Horizont auftaucht und sich am Himmel stetig aufwärtsbewegt, bis sie sich mittags am höchsten Punkt befindet, um danach mit gleichmäßiger Bewegung wieder zu sinken und auf der gegenüberliegenden Seite unterzugehen. Die Menschen können bei klarem Himmel dieses Phänomen täglich beobachten. Über das Gesehene stellen sie »phantastische Spekulationen über die [dahinterliegenden] unbekannten Kräfte«[533] an und verleihen dem Eindruck, den dieses Phänomen auf sie macht, in ihren Darstellungen von Göttern einen entsprechenden Ausdruck. Die Bewohner_innen im antiken Griechenland nahmen an, dass sich die Sonne sehr schnell bewegen müsse, um die Distanz zwischen den gegenüberliegenden Horizonten in einem Tag zurückzulegen. Der Verlauf der Sonne suggeriert eine Schnelligkeit. Gleichzeitig war ihnen aus dem Alltag nur der Wagen als das schnellste Fortbewegungsmittel bekannt, der ihnen daher ähnlich schnell erschien. Sie setzten die Geschwindigkeit der Sonne zu der des Wagens in Bezug und prägten somit das aus der griechischen Mythologie bekannte Bild des Sonnengottes als Wagenlenker.

Die mythischen Begriffe unterscheiden sich nach der Art der Verknüpfung und der Reihung ihrer Elemente, die in der Erzählung aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Wirkung miteinander verbunden sind.[534] Ihrem Wesen nach sind die Sonne und der Wagen eins, beide bewegen sich mit hoher Geschwindigkeit, die der gefühlten Verwandtschaft zwischen der Sonne und dem Wagen entspricht.

Claude Lévi-Strauss argumentiert ähnlich und betont den ordnenden Charakter einer Mythenbildung, die er als eine intellektuelle Leistung auffasst.[535] Hinsichtlich der Ent-

533 Rose, *Griechische Mythologie*, S. 8. Das nachfolgende Beispiel ist ebenfalls daraus entnommen.

534 Vgl. Cassirer, »Die Begriffsform im mythischen Denken«, S. 25.

535 Vgl. Lévi-Strauss, »The Structural Study of Myth«.

schlüsselung von Mythen nimmt er an, dass sie sich wie die Sprache aus den sie konstituierenden Einheiten begreifen lassen.[536] In Anlehnung an die sprachwissenschaftliche Problematik, wonach derselbe Laut in unterschiedlichen Sprachen eine andere Bedeutung hat, folgert Lévi-Strauss, dass nicht der einzelne Klang die Bedeutung ausmacht, sondern vielmehr die Kombination von Lauten. Das Raumverständnis, das auf einem Mythos basiert, verknüpft demnach eine Anordnung von Dingen oder Phänomenen aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Wirkung wie Affekte, synästhetischer Charakter oder Bewegungssuggestion.

Ein mythisches Denken stellt Schmitz beim kindlichen Darstellungsspiel fest.[537] Kinder deuten in ihrer Fantasie mitunter sich selbst und alltägliche Dinge um, indem sie einen Mythos bilden und sich darin selbst und andere in spielerischer Weise identifizieren können. Ein Junge kann beispielsweise ein gehörtes Sprenggeräusch in den Ausruf »Romps!« umsetzen und die entsprechende mythische Figur eines Romps erfinden.[538] Nach Schmitz interessieren sich Kinder nicht dafür, wie sich etwas tatsächlich verhält, woher beispielsweise das Geräusch stammt. Die Mythenbildung dient auch hier der Orientierung und beruht ohne Rekurs auf anderes Wissen auf der Wirkung von Phänomenen.

In der soziologischen Betrachtung mythischer Vorstellungen in Bezug auf die Bildung von Kollektiven bestehen unterschiedliche Auffassungen über das ontologische Primat. Durkheim nimmt an, dass kollektive Vorstellungen den mythischen Erzählungen vorausgehen, dagegen sieht Gabriel Tarde die Basis für den Totemismus im Bezug der Menschen zu ihrer Umwelt.

Nach Durkheim sind Kategorien wie Raum und Zeit in und mit der Religion entstanden. Er verbindet Kants Prinzipien des Apriorismus mit dem positivistischen Ansatz, infolgedessen verliert der Raum den Status eines Apriori und wird analysierbar. Religiöse Vorstellungen versteht Durkheim als kollektive Vorstellungen, aus denen Riten und Handlungen erst hervorgegangen sind, um bestimmte Geisteszustände der Gruppe aufrechtzuerhalten.[539] Folglich ist der Raum als Kategorie kollektiv bestimmt. Durkheim argumentiert sprachhistorisch, wonach die Wurzel der Sprache aus Stammwörtern besteht, die allgemeine Themen des Denkens ausdrücken und verschiedenen Typen des Handelns (schlagen, stoßen, binden, hinaufsteigen, gehen usw.) entsprechen. Diese Stammwörter werden danach auf andere Gebiete, etwa auf Naturphänomene, übertragen. Beispielsweise wird die Sonne als etwas beschrieben, das goldene Pfeile durch den Raum schickt, oder ein Bach als etwas, das läuft. Nach Durkheim haben Menschen zuerst

536 Die Mythen konstituierenden Einheiten bedingen die sprachwissenschaftlichen Einheiten wie Phonem, Morphem oder Semantem. (Vgl. ebd., S. 431.)

537 Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 188-9.

538 Ebd., S. 190.

539 Vgl. Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, S. 28.

ihre Tätigkeiten benannt, bevor sie die Naturphänomene bezeichnet haben.[540] Er stellt somit eine Hierarchie auf, in der er soziale Beziehungen voraussetzt, um religiöse Überzeugungen und Riten zu erklären.

Durkheims Zeitgenosse Tarde stellt dagegen das Primat des Sozialen in Frage und zeigt in Bezug auf skandinavische und aztekische Götterbildung, dass sie »gerade *nicht* nach seinem [des Menschen, Erg. d. Verf.] Abbild geschaffen«[541] wurden, sondern nach dem Abbild der Tiere. Tarde argumentiert mit dem häufig ungleichen Verhältnis zwischen Menschen und Tieren, denn die Menschen gingen aus dem Kampf mit ihnen ebenso als Beute wie als Jäger hervor. Sie mussten demnach von der Kraft und der Gewalt dieser Tiere beeindruckt gewesen sein. Nach Tarde personalisieren Menschen daher Naturphänomene eher tierhaft als menschlich. Der Totemismus beruht auf diesem Weltbezug. Tiere werden folglich aus Bewunderung und Angst vor ihnen zu Göttern erhoben und erst danach für Ahnen gehalten.[542]

Tarde argumentiert gegenüber Durkheim im Hinblick auf das Soziale umgekehrt und geht nicht davon aus, dass eine wie auch immer geartete soziale Beziehung zwischen Menschen ihren Bezug zu den Dingen und anderen Lebewesen der Umwelt prägt, sondern im Gegenteil über die Beziehung der Menschen zu ihrer Umwelt – den Dingen und den Lebewesen – entsteht überhaupt erst eine kollektive Ordnung.

Wie die empirische Untersuchung zu den sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen zeigen wird, stellt sich weniger die Frage nach einem Primat von Kollektiven und ihren Vorstellungen gegenüber der Ordnung des Materiellen. Denn eine Erfahrung kann ihren Ausgang bei der Materialität nehmen, wenn sie eine bestimmte Ordnung vorzeichnet. Umgekehrt können in der Erfahrung bestimmte Vorstellungen einer Ordnung als Raumvorstellungen auf die Materialität übertragen werden.

Wenn Durkheim in der mythischen Ordnung die Morphologie oder eine Widerspiegelung der sozialen Ordnung sieht, setzt er voraus, dass sich ein bestimmtes Verständnis über ihre soziale Ordnung bereits gefestigt hat. Tarde geht dagegen davon aus, dass eine ähnliche mythische Begriffsbildung eine soziale Ordnung nahelegt, nach der eine Situation auf mehrere Menschen ähnlich wirkt. Sie formulieren schließlich im Mythos eine gemeinsame Erzählung für die gemeinsam erlebten Naturphänomene. Das Soziale liegt folglich in dieser gemeinsamen Erzählung begründet, in der Phänomene, Dinge oder Orte über die Ähnlichkeit ihrer Wirkung geordnet werden.

In der Folge werden Raumvorstellungen besprochen, denen die Differenzierung zwischen einer Innen- und einer Außenwelt zugrunde liegt, so, wie sie im philosophischen Denken

540 Vgl. ebd., S. 112.

541 Vgl. Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, S. 286.

542 Vgl. ebd., S. 286, 287, 290; Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 30.

im 4. Jahrhundert v. d. Z. ihren Ausgang nahm. Der Altphilologe Hermann Fränkel verortet in jener vorsokratischen Zeit den Beginn des Empirismus,[543] das heißt mit Schmitz gesprochen, die Außenwelt wird den Menschen nur noch über die körpereigenen Sinnesorgane zugänglich,[544] mit der Folge, dass Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen und Vorstellungen, Impulse, Entschlüsse usw. in die private Innenwelt, kurz, in die Seele, verlegt werden. Während insbesondere die Gefühle in der mythischen Vorstellung die Grundlage für eine gemeinsame Orientierung in der Welt schaffen, teilen sich die Menschen in Demokrits Verständnis dagegen das Zähl- und Messbare, deren »Ergebnis nicht so zu schwanken [pflegt], wie das Urteil über Farben oder gar über atmosphärische Stimmungen«[545]. Mit anderen Worten manifestiert sich bei Demokrit[546] diese Vorstellung in den zwei Arten, Körper zu beschreiben, indem er nach primären und sekundären Eigenschaften unterscheidet.

> *»By convention sweet and* by *convention bitter, by convention hot, by convention cold, by convention colour: but in reality atoms and void.«*[547]

Er charakterisiert die Dinge einmal nach ihrer Gestalt, Lage, Größe und der Anordnung der Atome, aus denen sie zusammengesetzt sind. Eigenschaften wie Schwere, Dichtigkeit und Härte kommen den Dingen zu und werden von Demokrit als primär bezeichnet, da er sie als wahr und echt auffasst.[548] Diese Art der Charakterisierung von Körpern gründet auf seiner Unterscheidung zwischen der Leere und den Atomen respektive dem Nicht-Seienden und dem körperlich gedachten Seienden, denen er ebenfalls eine Existenz zuspricht.[549] So können Leukipp und Demokrit die im Alltag erfahrbaren Veränderungen der Dinge in der Welt fassen und als »Entstehen und Vergehen, die Vielheit und Veränderung der wahrnehmbaren Phänomene und Gegenstände […] erklären.«[550]

---

543 Fränkel, »Die Anfänge der empirischen Wissenschaften«, S. 387.

544 Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 16.

545 Schmitz, »Leib und Seele in der abendländischen Philosophie«, S. 302.

546 Demokrit (470-360 v. d. Z.) war ein Schüler Leukipps, der vermutlich als Erster das Kausalgesetz klar formuliert hat, indem er in seiner Lehre annahm: »Kein Ding entsteht planlos, sondern alles aus Sinn und unter Notwendigkeit.«. Er wird als Vorsokratiker bezeichnet. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf Teile seiner Lehre und ihrer Deutung, mit dem Vorbehalt, dass, wie Hans Joachim Störig anmerkt, diese Deutungen unsicher und umstritten sind. (Vgl. Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S.139, 154.)

547 Leucippus/Democritus, »Fragments: Text and Translation, S. 9.

548 Ebd., S. 13.

549 Das Sein kennt heute zwei Bedeutungsebenen. Zum einen bezeichnet es, dass etwas existiert, zum anderen bezeichnet Sein eine prädikative Umschreibung von etwas als »so und so«. Es wird vermutet, dass diese Unterscheidung für die Vorsokratiker noch nicht gegolten hat. (Vgl. Reichenberger, »Zum Begriff des Leeren in der Philosophie der frühen Atomisten«, S. 106) Schmitz betont, dass Aristoteles und auch Plato keinen Unterschied zwischen dem Dasein und dem Sosein vornehmen konnten. (Vgl. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 38.)

550 Vgl. Reichenberger, »Zum Begriff des Leeren in der Philosophie der frühen Atomisten«, S. 116-7.

Daher nehmen sie in ihrer Prämisse die Leere als existent auf, um das Zusammen- oder Auseinandertreten der Atome, die ungeschaffen und unzerstörbar sind, zu beschreiben,[551] da ansonsten das Universum in ein *parmenideisches*, in ein unveränderliches Seiendes, zerfallen wäre.[552]

Die natürliche und physische Realität der Dinge kontrastiert Demokrit mit der Art und Weise, wie sie den Sinnen erscheinen, mit den *sekundäre*n Eigenschaften, der Farbe, der Wärme, dem Geruch, dem Geschmack oder den hervorgebrachten Tönen. Diese liegen im Unterschied zu den primären Eigenschaften nicht in den Körpern selbst, sondern in der Eigenart der Sinne, mit denen sie wahrgenommen werden. Nach Demokrit werden den Dingen diese Qualitäten als etwas Subjektives hinzugefügt, wodurch jene als verfälscht gelten.[553]

Mit der Unterscheidung zwischen primären und sekundären Eigenschaften führt Demokrit eine Trennung der Welt in ein *Innen* und ein *Außen* ein beziehungsweise unterscheidet Subjektives von Objektivem, mit der erkenntnistheoretischen Konsequenz, dass der Mensch nach Demokrit nichts sicher weiß, außer dass sich etwas verändert, gemäß den Voraussetzungen des menschlichen Körpers und den Dingen, die ihm begegnen und in ihn eindringen.[554]

Ein Beispiel atomistischer Beschreibung der Welt findet sich bei Hekataios.[555] Er beschreibt die Erde, wie sie ihm zu der Zeit bekannt war, in der Schilderung einer Rundfahrt zur See. Nacheinander listet er die erkennbaren Elemente der einzelnen Abschnitte der Küstengegend auf, von der Straße von Gibraltar aus entlang der Nordküste des Mittelmeeres und der Küste des Schwarzen Meeres bis zum Phasis[556] im Osten und entlang der Südküste zurück zum westlichen Ausgangspunkt.[557] Diese Vorgehensweise liegt laut Fränkel nahe, weil die Küstengegend am bekanntesten war. Hekataios' Beschreibung beschränkt sich auf die Lagebezeichnung von Orten und die Eigenschaften der Landschaft:

> »und danach: Lokrer; und darin (d. i. Im Lokrerland): Chalaion, Stadt; und darin: Oianthe, Stadt. (…) Um das sogenannte Hyrkanische (i. d. Kaspische) Meer (sind) Berge, hohe und mit Wald bewachsene; und auf den Bergen Artischocken.« [Ergänzung gem. Fränkel].[558]

---

551 Vgl. Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S. 156.

552 Parmenides (um 525 v. Chr. in Elea geboren) war der Auffassung, dass alles Seiende raumfüllend gedacht werden müsse und mit dem Körperlichen identisch sei. Entsprechend ging er von einem einzigen Seienden aus, das »unentstanden, unvergänglich, unwandelbar« sei. (Vgl. Reichenberger, »Zum Begriff des Leeren in der Philosophie der frühen Atomisten«, S. 115-8.)

553 Leucippus/Democritus, »Fragments: Text and Translation«, S. 13.

554 »(…) but what changes according to the condition of the body [senses,. Erg. d. Verf.] and of the things that enter it and comes up against it [properties, Erg. d. Verf.]«. Ebd., S. 11.

555 Hekataios (560 bis 480 v. d. Z.) gilt als Begründer der griechischen Geographie gesehen. Vgl. Fränkel, »Die Anfänge der empirischen Wissenschaften«, S. 392.

556 Phasis entspricht dem Fluss Rioni in Georgien und mündet ins Schwarze Meer.

557 Die Darstellung von Hekataios' Beschreibung ist Hermann Fränkel entnommen. (Vgl. Fränkel, »Die Anfänge der empirischen Wissenschaften«, S. 391-2.)

558 Ebd., S. 392.

Fränkel bezeichnet diese Darstellung als atomistisch, sachlich und trocken, da Hekataios Gleichartiges nicht zusammenfasst. Heute würde dies beispielsweise mit der Formulierung erfolgen, dass sich im Lokrerland die Städte Chalaion und Oianthe befinden.

Die Erfahrungsweise, in der eine Anordnung aus Dingen und Lebewesen über ein atomistisches Raumverständnis verknüpft wird, zeigt sich daran, dass die Lage von Elementen beschrieben wird, oder äußert sich darin, ob diese an- oder abwesend sind. Wie in Abschnitt 4.3 angegeben, bilden die sekundären respektive die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften die Basis für die Konzeption der Erfahrung *Materielle Aspekte*.

Die abstrakte Vorstellung von Raum wie auch die im Denken von Demokrit angelegte Differenzierung nach einer Außenwelt und einer Innenwelt sowie die Überlegungen zum Stellenwert der Sinne finden bei Descartes eine Fortsetzung, die sich in neuen Bestimmungen von Raum, Ort und Körper niederschlagen. Descartes zweifelt am sinnlich Wahrgenommenen, wie er am Wachs bildhaft erläutert. Dinge sind unbeständig, so wie sich die Gestalt, der Geruch und die Farbe des Wachses ändern, sobald es in die Nähe einer Flamme kommt. Daraus schließt Descartes, dass der Mensch sich, wenn er eine wahre Aussage treffen will, auf Gegenstände beziehen muss, die beständig sind. Die Aussage »2+3=5« ist seinem Verständnis nach auch dann noch wahr, wenn man daran zweifelt, ob man schläft oder wach ist.[559] So gelangt Descartes zu der Einsicht, sich seiner selbst nur sicher zu sein, wenn er denkt und sich eine Vorstellung von den Dingen macht, die er möglicherweise sieht oder von denen er träumt.

Vor diesem Hintergrund ist Descartes' Raumverständnis, in dem er zwischen einer äußeren Welt (*res extens*a) der materiellen Dinge, die den Geltungsbereich der Physik betreffen, und einer inneren Welt (*res cogitans*) als »denkende Substanz (…), der die Welt in Form von *Repräsentationen* vorstellig ist [Hervorheb. d. Verf.]«,[560] zu verstehen. Nach Descartes entspricht diese Trennung einer Doppelung der Welt. Als grundlegend für diese Erkenntnis sieht er die visuelle Wahrnehmung, die er am Modell der *camera obscura* erklärt.[561] Im Gegensatz zu Aristoteles, der aus dem Beobachtbaren Schlüsse auf die Charakteristik von Raum, Orte und Körper zieht und hinsichtlich ihrer Positionierung von einer natürlichen Ordnung ausgeht,[562] folgt Descartes dem entgegengesetzten Weg: Er schließt von der Einbildungskraft auf die gegenwärtige Welt. Mit Einbildungskraft meint er das Erkenntnisvermögen, das er auf den Körper vor sich anwendet, in der dieser erst existiert.[563] Infolgedessen wird das Koordinatensystem, wie Einstein später schreibt, als das absolute und unendliche Gefäß für alles Sein und Geschehen betrachtet.[564] Die Lage

559 Vgl. Descartes, *Meditationen über die Erste Philosophie*, S. 8, 25.
560 Vgl. Dünne/Günzel, *Raumtheorie*, S. 22.
561 Vgl. ebd., S. 22-3.
562 Vgl. Schroer, *Räume, Orte, Grenzen*, S. 32-3; Aristoteles, »Physics«, 210b34-211a5.
563 Vgl. Descartes, *Meditationen über die Erste Philosophie*, S. 88.
564 Einstein, »Raum, Äther und Feld in der Physik«, S. 96.

von Körpern beziehungsweise ihr Ort wird in Bezug zu den drei Koordinaten und nicht mehr unmittelbar durch ihre natürliche Lage zu anderen Körpern bestimmt.

Eine ähnliche strukturelle Modifikation von einer natürlichen in eine abstrakte Ordnung vollzieht sich in der Konzeption moderner Städte. Am Beispiel von New York zeigte Rem Koolhaas, wie dort das *European refinement (»*europäische Kultiviertheit«) Einzug gehalten hatte.[565] Die klassische europäische Stadtstruktur, in der Plätze, Straßen und Gebäude entsprechend ihrer Bedeutung einen Platz in der natürlichen Ordnung der Stadt einnehmen, wird von einem abstrakten Raster abgelöst.[566]

Diese Unterschiede bezüglich der Raumverständnisse zeigen sich auch in der Rezeption der gebauten Umwelt, in den Strategien des *wayfinding* (»Orientierung«).[567] Zum einen beziehen sich Menschen, wenn sie sich in ihrer Umgebung orientieren, auf eine ihnen übergeordnete Struktur, zum anderen auf deren Qualitäten. Sie wenden also entweder ein *Survey knowledge* an und beziehen sich auf Koordinaten und auf ein Netzwerk von Beziehungen zwischen Orten, oder sie folgen einer Wegbeschreibung (*Route knowledge)*, die auf dem Erlernen von Anweisungen beruht, um von einem Ort zum anderen zu gelangen. Beide Strategien erweisen sich als erfolgreich.[568]

Untersuchungen zu *Mental Maps* zeigen, dass die Wahl der Strategie geschlechtsspezifisch erfolgt. Männer verlassen sich während der Orientierung in einer Umgebung eher auf Koordinaten, zu denen sie sich selbst in Bezug setzen, während sich Frauen eher auf Wegbeschreibungen, *Landmarks* und die Bezüge zwischen Orte stützen.[569] Carol A. Lawton stellt fest, dass die *Route-knowledge*-Strategie, die Frauen verwenden, mit einem größeren Angstgefühl korreliert und daher mit unbekannten oder unvertrauten Situationen einhergeht.[570] Die von Männern häufiger angewendete *Survey*-Strategie beruht auf der Fähigkeit räumlicher Wahrnehmung.[571] Allerdings gilt für beide Geschlechter, dass das Vermögen, sich in der Umgebung zu orientieren, mit zunehmender Angst sinkt. Lawton empfiehlt weitere Untersuchungen, um darüber Aufschluss zu erhalten, weshalb Frauen häufiger von einem Angstgefühl sprechen.[572] Man kann jedoch festhalten, dass die Art

565 Koolhaas charakterisiert den programmatischen Ansatz der New Yorker Stadtplanung mit einem Zitat aus E. Porter Belden, *NewYork: Past, Present and Future,* S. 1. (Vgl. Koolhaas, *Delirious New York*, S, 13.) Weitere Ausführungen zur Planungsgeschichte von New York aus Koolhaas' Perspektive finden sich in Abschnitt 5.2.2.

566 Siehe auch Simmels Überlegungen zu den ästhetischen Konzepten, die entweder auf einer Gleichheit (Symmetrie) oder Verschiedenheit (Asymmetrie) beruhen, in Abschnitt 2.2.

567 Lawton, »Gender Differences in Way-Finding Strategies«.

568 Ebd., S. 766.

569 Vgl. Kitchin/Blades, »Gender Differences in Cognitive Maps«, S. 107, und Lawton, »Gender Differences in Way-Finding Strategies«, S. 766.

570 Sie wurden beispielsweise aufgefordert, einen Treffpunkt in einer ihnen unbekannten Stadt zu finden, oder ihr Auto in einem sehr großen Parkhaus. (Vgl. Lawton, »Gender Differences in Way-Finding Strategies«, S. 770.)

571 Diese Fähigkeit räumlicher Wahrnehmung wurde getestet, indem die Personen aufgefordert wurden, zwei Zeichnungen von Gegenständen einander zuzuordnen, wobei die Gegenstände in der ersten Zeichnung über eine Reihe von Drehungen in die Abbildung der auszuwählenden zweiten Zeichnung übergehen sollten. (Vgl. ebd., S. 773.)

572 Vgl. Lawton, »Gender Differences in Way-Finding Strategies«, S. 776.

und Weise, wie Menschen sich in einer Umgebung orientieren, wesentlich mit ihrem Befinden zusammenhängt. Wie die vorliegende empirische Untersuchung zeigt, sind es durchweg weibliche Gesprächsteilnehmerinnen, die insbesondere in der *Kunsthal* nicht alle Bereiche besucht oder sich verlaufen haben. Damit dokumentieren sie gegenüber ihren männlichen Kollegen eine Einschränkung oder Zurückhaltung hinsichtlich der räumlichen Orientierung (siehe Abschnitt 7.2).

Des Weiteren werden Räume bezüglich der absolutistischen oder relativistischen Vorstellungen, die ihnen zugrunde liegen, unterschieden. Nach Newtons Vorstellung eines absoluten Raumes wird die Lage der Körper absolut zum Raum bestimmt.[573] Diese Raumvorstellung stößt bei seinem Zeitgenossen Leibniz auf Kritik. Dieser sieht im Gegensatz zu Newton den Raum ausreichend durch die Beziehung zwischen den Dingen festgelegt. Seinem Verständnis nach entspricht der Raum folglich einer Vorstellung als der Ordnung eines Nebeneinanders von Dingen, in der die Lage der Körper oder Dinge über ihre gegenseitige Beziehung bestimmt wird.[574]

Leibniz unterscheidet wie Newton Raum, Körper und Orte. Körper können nacheinander dieselbe Stelle einnehmen, sodass sich zuerst ein Körper A und danach ein anderer Körper B an dem Ort befinden kann. Ein Ort bezeichnet also dasjenige, was gleich bleibt, auch wenn sich dort einmal ein Körper A und einmal ein Körper B befindet. Die Veränderungen geschehen dabei durch eine Bewegung.[575] Somit entsprechen auch Orte einer Vorstellung, die auf den Beziehungen zwischen ihnen beruht. Da sich an denselben Orten abwechselnd unterschiedliche Körper befinden können und der Raum auf den Relationen dazwischen basiert, ändert sich der Raum, sobald sich Körper von einem Ort zum anderen verschieben. Leibniz unterscheidet zwischen diesen »Gedankendinge[n]«[576] und Affekten als jener individuellen Weise, in der ein Subjekt A und ein Subjekt B, die sich nacheinander an einem Ort befinden, affiziert werden können. Denn es sei »weder möglich (…), dass ein und dasselbe individuelle Akzidens in zwei Subjekten ist, noch von Subjekt auf Subjekt überwechselt«.[577]

Leibniz' Vorstellung impliziert die Möglichkeit, dass unterschiedliche Räume gedacht werden können, während Newtons Ansicht einen für alle gleichermaßen geltenden Raum nahelegt. Leibniz' Ansatz bildet daher, wie in Kapitel 3 dargestellt, eine Grundlage für die

---

573 Newton unterscheidet zwischen einem Raum und Körpern. Den absoluten Raum versteht er als eine Folge eines unendlichen, ewigen und unteilbaren Wesens. In diesem Sinn wird der Raum zu einer Eigenschaft von körperlichen wie auch nicht-körperlichen Substanzen. Mit anderen Worten existiert der Raum innerhalb und außerhalb eines Körpers. Sowohl die Körper als auch der Raum werden als wirklich betrachtet, vgl. Leibniz, »Briefwechsel mit Samuel Clarke«, S. 59. Würde man sich den Raum als Eigenschaft bildhaft vorstellen, könnte man ihn mit der sommerlichen Wärme vergleichen, die die Luft wärmt, aber auch die Steine am Boden oder den metallenen Türgriff. Im Gegensatz zum Raum sind Körper jedoch endlich und durch ihre eigenen Abmessungen begrenzt.

574 Vgl. Leibniz, »Briefwechsel mit Samuel Clarke«, S. 60.

575 Vgl. ebd., S. 68-9.

576 Ebd., S. 70.

577 Leibniz, »Briefwechsel mit Samuel Clarke«, S. 69. Die Bedeutung der Subjektivität beziehungsweise der subjektiven Betroffenheit wurde in Abschnitt 4.1 im Zusammenhang mit der Neuen Phänomenologie besprochen.

Konzeption eines relationalen Raumbegriffs in der Raumsoziologie und die Relevanz der Perspektive im Löw'schen Ansatz. Für die Konzeption von Architekturerfahrung bedeutet die Differenzierung zwischen einem Verständnis (Gedankending) und Affekten, dass beispielsweise zwei verschiedene Gruppen ein Gebäude im Sinne eines relativistischen Raumverständnisses erfahren können, das heißt, ausdrücklich Elemente mit bestehenden Relationen erwähnen, die von ihnen genannten Relationen können sich jedoch nach der Qualität der Affekte unterscheiden.

Wenn das relativistische Raumverständnis als Verknüpfungstyp den Raum in der Erfahrung mit konstituiert, kann in diesem besonderen Fall gewissermaßen von einer *Verschachtelung* relativer Räume gesprochen werden. Der Raumbegriff der Raumsoziologie, der der Analyse von Architekturerfahrungen dient, enthält als Verknüpfungstyp ein relativistisches Raumverständnis, das die Anordnung aus Dingen und Lebewesen verbindet.

Löw weist außerdem für die Konstitution von Orten auf die Bedeutung der Differenzierung zwischen Orten, Körpern und Menschen hin. Denn Orte werden zwar erkennbar, indem sich Menschen oder Dinge dort befinden, bleiben jedoch erhalten, wenn sie ihn verlassen haben. Menschen wissen, dass sie sich einmal an einem Ort befunden haben, der für sie dadurch eine symbolische Wirkung erhalten kann, auch wenn sich zu einem anderen Zeitpunkt andere Körper (Dinge und Menschen) an derselben Stelle befinden.[578]

Zusammenfassend lässt sich für die Konzeption von Architekturerfahrungen mit der Bezeichnung Raumverständnis festhalten, dass Raum, Orte und Körper (Anordnung von Dingen, Wahrnehmende) in einer spezifischen Ordnung zueinanderstehen. Menschen ordnen im *Mythos* Elemente der Umgebung nach der Ähnlichkeit ihrer Wirkung. In der Architekturerfahrung mit der Bezeichnung *Atomistisches Raumverständnis* besteht die Ordnung aus der Lage der einzelnen Körper und der Tatsache, ob sie vorhanden oder nicht vorhanden sind. In Erfahrungen nach dem *cartesianischen Raumverständnis* werden die Körper über die Vorstellung eines Systems aus Koordinaten geordnet. Auf diese Weise löst sich der Raumbegriff von der physischen Materialität und wird durch drei Dimensionen (Länge mal Breite mal Tiefe) beschrieben.[579] Für die Ordnung nach einem *relativistischen Raumverständnis* werden die Perspektive und die Relationen in Bezug auf das Nebeneinander der Körper relevant.

578 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 198.

579 Vgl. Dünne/Günzel, *Raumtheorie*, S. 23.

5. Empirische Untersuchung zu Architekturerfahrungen

Im Hinblick auf die Konzeption des Untersuchungsdesigns werden in diesem Kapitel die theoretischen und praktischen Voraussetzungen für das gewählte explorative Vorgehen[580] bei der Erforschung der sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen diskutiert. Wie die Darstellung des Forschungskontextes und das Herausstellen der Forschungslücken in Kapitel 2 zeigen, besteht bislang ein Defizit an empirischen Untersuchungen zum Erfahren von Architektur aus der Perspektive von Nutzer_innen. Begründet wird dies, wie erwähnt, mit den in der klassischen und modernen Soziologie gewählten Forschungsgegenständen und der Beschränkung des Sozialen auf die zwischenmenschliche Interaktion.

Zunächst wird in Abschnitt 5.1 vor dem Hintergrund der gewählten theoretischen Fundierung der Raumsoziologie[581] und der Akteur-Netzwerk-Theorie[582] die Voraussetzung für die Untersuchung der sozialen Differenzen von Architekturerfahrungen betrachtet. Dies führt zur Wahl der Gebäude, in denen die Untersuchung stattfindet, und zur Selektion der Gruppen, die daran teilnehmen. Aufgrund dieser Überlegungen erweist sich ein empirisches Vorgehen nach dem Gruppendiskussionsverfahren als besonders geeignet, um den theoretischen Voraussetzungen gerecht zu werden. Im Anschluss daran werden in Abschnitt 5.2 die beiden für die Untersuchung ausgesuchten Gebäude vorgestellt: das *Kunsthaus* in Bregenz von Peter Zumthor und die *Kunsthal* in Rotterdam von Rem Koolhaas. In diesem Abschnitt wird zunächst das Architekturverständnis der beiden Architekten vorgestellt, bevor die Gebäude ausführlich beschrieben werden. Die Schüler_innen-Gruppen, die an der Untersuchung teilnehmen, werden in Abschnitt 5.3 vorgestellt. Die Wahl der Gebäude und insbesondere das ihnen zugrunde liegende Architekturverständnis dienen als Referenz für die in den folgenden Kapiteln dargestellten Erfahrungsweisen (siehe Kapitel 6) und für die Beschreibung der Erfahrungsprozesse der einzelnen Gruppen (siehe Abschnitt 7.1.1 bis 3 und 7.2.1 bis 3). Darüber hinaus bildet das Architekturverständnis der Architekten die Grundlage für den Vergleich zwischen ihrer Perspektive und den Erfahrungen der Gruppen (siehe Abschnitt 8.1. und 8.2).

5.1. Zur empirischen Untersuchung von Architekturerfahrungen

Das Fehlen von Untersuchungen zu den sozialen Unterschieden in Bezug auf Architekturerfahrungen begründet das Forschungsinteresse dieser Arbeit (siehe Kapitel 1) und legt zugleich ein explorativ angelegtes Forschungsdesign nahe. Im Fokus stehen die Erfahrungen, die Nutzer_innen von Gebäuden machen, insbesondere ihre Unterschiede und

580 »Explorative Studien werden dann durchgeführt, wenn der soziale Bereich, den es zu erforschen gilt, relativ unbekannt ist (…)«. (Vgl. Diekmann, *Empirische Sozialforschung*, S. 33-4.)

581 Löw, *Raumsoziologie.*

582 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*.

Ähnlichkeiten. Dabei wird nach der Praxis der Architekturerfahrung, nach dem Verlauf respektive Prozess gefragt. Eine Beschreibung des Erfahrungsprozesses unter Anwendung des Instrumentariums der Akteur-Netzwerk-Theorie macht es zudem erforderlich, die menschlichen und nicht-menschlichen Akteure, die im Erfahrungsprozess aufeinandertreffen, ihre gegenseitige Bezugnahme selbst bestimmen zu lassen. Das heißt, die Proband_innen geben selbst an, was ihnen beispielsweise an den Gebäuden auffällt und wie sie es empfinden, wenn sie über ihre Erfahrungen im Gebäude sprechen. Sie führen damit auch aus, wie sie das Gebäude erfahren, in welchem (Macht-)Verhältnis sie zur Materialität des Gebäudes stehen, was die Materialität ihnen vermittelt oder was sie selbst der Materialität vermitteln. Mit den Schilderungen ihrer Erfahrungen bilden sie ein Netzwerk zwischen Akteuren, untereinander, zwischen dem Gebäude, den von ihnen erwähnten Bauteilen oder weiteren Elementen und Lebewesen. Die Beschreibung des Erfahrungsprozesses enthält auch die *Bewegungen* der Akteure und die *Veränderungen* im Netzwerk. Damit sind bei Architekturerfahrungen die Veränderungen gemeint, die von einer Erfahrung zur nachfolgenden Erfahrung geschehen. Denn in jeder Erfahrungsweise innerhalb eines Erfahrungsprozesses aktualisiert sich im Grund eine weitere Veränderung, wenn ein Gebäude positiv affiziert, kühl wirkt usw. Die Bewegung in der Zeit, von Moment zu Moment, zeigt sich im jeweils anderen Raum, der in der Erfahrung konstituiert wird, und in der Art der entsprechenden Vermittlung, nach der die Raumkonstituierenden und die Materialität ihre Anteile gegenseitig vermitteln.

Ein Bericht über den Erfahrungsprozess enthält demnach sowohl eine Beschreibung der Raumkonstitution als auch des dazugehörigen Modus der Vermittlung. Nach Latour *erklärt* die Beschreibung damit zugleich das entstandene Netzwerk.[583] Das gewählte Untersuchungsdesign soll das Verfassen eines derartigen Berichts ermöglichen. Neben den Veränderungen entlang einem Erfahrungsprozess und der Gesetzmäßigkeit solcher Veränderungen sollen aus den Daten einzelne Erfahrungsweisen identifiziert und unterschieden werden können. Vorausgesetzt wird demnach, dass Architektur prozesshaft erfahren wird und sich dieser Prozess aus mehreren aufeinanderfolgenden Erfahrungsweisen zusammensetzt. Diese Folgen von Erfahrungsweisen können außerdem Aufschluss über die »komplexen Wirkungszusammenhänge (…) von Sinneseindrücken, leiblichen und körperlichen Prozessen, kognitivem Denken, affektivem Fühlen und praktischem Tun«[584] geben.

Die Untersuchung nach den sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen betrifft allgemeiner formuliert die Frage nach der Beziehung zwischen der *Erfahrung* und der *Theorie* (Erfahrungsweisen, Gesetzmäßigkeit von Erfahrungsprozessen), die aus der

583 Latour hebt die Dichotomie zwischen Beschreibung und Erklärung auf, eine Beschreibung im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie erklärt das Netzwerk, das eine gegebene Situation ausmacht. (Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 238.)

584 Hasse betont, dass die Anerkennung des komplexen Wirkungszusammenhanges von Eindrücken, Gefühlen und Wissen einen Verzicht auf eine separatistische Konzeptionalisierung von Sinneseindrücken, kognitivem Denken, praktischem Tun etc. zur Folge hat. (Vgl. Hasse, *Fundsache der Sinne*, S. 278).

Ersteren gewonnen wird. Die Grundproblematik der empirischen Methodologie ist insofern ähnlich gelagert, da sie nach Bohnsack bei den Fragen beginnt, »wie denn nun Erfahrung möglich ist, wie sich Erfahrung vollzieht, wie die Beziehung zwischen Theorie und Erfahrung auszusehen hat«.[585] Ein erstes Kriterium bildet die wissenschaftliche Relevanz von Erfahrungen, die nur dann gegeben ist, wenn sie in Sprache gefasst wird. Bohnsack beschreibt demnach die Beziehung zwischen Theorie und Erfahrung als eine Beziehung zwischen theoretischen Sätzen und jenen Erfahrungen, die im Alltag gemacht und in Worte gefasst werden.[586]

In einer empirischen Untersuchung von Architekturerfahrungen, die auf Raumkonstitutionen beruhen, ist die Perspektive der Wahrnehmenden immanent.[587] Mit der wissenschaftlichen Untersuchung wird daher die Perspektive, aus der Räume in der *Reflexion* konstituiert werden, problematisiert. Löw hebt hervor, dass in der Reflexion selbst neue Räume entstehen.[588] Das heißt, eine wissenschaftliche Relevanz gewinnen nur jene Raumkonstitutionen, die in der Reflexion entstehen und von den Wahrnehmenden in Worte gefasst werden. Erfahrungen, die Wahrnehmende beispielsweise während eines Rundgangs durch ein Gebäude machen, jedoch nicht davon erzählen, sind nach dieser Festlegung nicht Teil der Untersuchung.

Da die Sprache das Medium ausmacht, in dem Analysen durchgeführt werden, bilden für die Untersuchung die Raumkonstitutionen, die in der Reflexion entstehen, die Grundlage für die Auswertung. Wenn über Erfahrungen nachgedacht wird, geschieht dies in der Sprache, und das in der verwendeten Sprache Formulierte wird jenen Erfahrungen hinzugefügt.[589] Die Versuchung ist daher nach Schatzki groß, das, was die Sprache uns ermöglicht zu sagen, für den Inhalt des Verständnisses oder Gefühle, Stimmung etc. zu halten. Dabei werde jedoch das Verständnis in das integriert, was in Worten gesagt werden kann.[590] Nach Schatzki müsse man sich jedoch damit abfinden und nicht etwa behaupten, dass es außer diesen Formulierungen noch etwas anderes zu verstehen gäbe. »*There is no saying what more there is.*«[591] Man könne also nach Schatzki nur zeigen, dass die Grenzen dessen, was verstanden werden kann *(intelligibility),* größer sind als diejenigen der Sprache, indem man aufzeige, dass nicht alles, was für andere verständlich ist, in Worten ausgedrückt werden kann.[592] Für die vorliegende Untersuchung ist von Belang, dass in dem, was über die Architekturerfahrungen gesagt wird, mit dem Verständnis, der

585 Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 13.

586 Ebd., S. 13.

587 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 229-30.

588 Nach Löw gilt dies gleichermaßen für die Reflexivität einer wissenschaftlichen Analyse. (Vgl. ebd., S. 229-30.)

589 In Anlehnung an Schatzki, jedoch auf Erfahrungen bezogen. (Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 128.)

590 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 128.

591 Ebd., S. 128.

592 Vgl. ebd., S. 128.

Stimmung oder dem Zweck ausgedrückt wird, *wie* die Teilnehmer_innen an der Untersuchung die Architektur erleben. Für die erhobenen Daten bedeutet dies, dass ein Verständnis (oder eine Stimmung, Zweck usw.) erhoben wird, das in Worte gefasst wird. Andere Formen dessen, was man verstehen (spüren, bezwecken usw.) könnte, die sich aber nicht sprachlich manifestieren, werden mit dieser Untersuchung nicht erhoben.

Bourdieu weist auf diese Problematik in Bezug auf die Konzeption des praktischen Sinns hin. Jener wird wie die Muttersprache im Unterschied zur gelernten Sprache in der Praxis angeeignet, die mit dem Feld und dem darauf abgestellten Habitus in einem unmittelbaren Verhältnis der Anerkennung steht, das der *doxa* entspricht. Bourdieu beschreibt diese als eine stumme, selbstverständliche (natürliche) Erfahrung der Welt, die der praktische Sinn ermöglicht.[593] Der praktische Sinn als motorisches Schema bleibt dem Handelnden verborgen, sorgt jedoch dafür, dass Handlungen *sinnvoll* sind. Für das Verhältnis von Sinn und bewusstem Wissen schließt Bourdieu daraus: »Weil die Handelnden nie ganz genau wissen, was sie tun, hat ihr Tun mehr Sinn, als sie selber wissen«.[594] In Bezug auf die Empirie warnt Bourdieu folglich davor, dass das unartikulierte Wissen von Probanden_innen nicht dazu führe, von den Forschenden ergänzt zu werden, indem sie selbst konstruierte Problematiken und Theorien in deren Köpfe setzen.[595]

Es gibt Erhebungsmethoden wie das Gruppendiskussionsverfahren, die es ermöglichen, implizites Wissen oder gewissermaßen *ein Mehr an Wissen* von Probanden_innen zu gewinnen. Nach Mannheim verfügt kein einzelnes Gruppenindividuum »über alle Wissbarkeiten, die für die betreffende Gruppe als Gruppenerfahrungen bereits vorhanden sind«[596]. Vielmehr sind nach Mannheim die Wissbarkeiten auf verschiedene Individuen verteilt. So sind Kollektivvorstellungen, die sich beispielsweise im Dialog als Sinnzusammenhang aktualisieren, auf eine Vielzahl von Individuen angewiesen.[597]

In Gruppendiskussionsverfahren wird diese Tatsache positiv gewendet, denn laut Mangold konturiert und expliziert der Einzelne seine Meinung in der Diskussion nicht, sondern es »zeichnen sich durch die wechselseitige *Steigerung* und *Ergänzung* der beteiligten Individuen hindurch die Gruppenmeinung oder kollektiven Meinungen ab«.[598] Insofern sei die Gruppenmeinung »keine ›Summe‹ von Einzelmeinungen, sondern das Produkt kollektiver Interaktionen«.[599] Diese theoretischen Überlegungen legen es nahe, Proband_innen aus bestehenden sozialen Gruppen wie Schulklassen oder Jugendclubs zu rekrutieren.

---

593 Bourdieu, *Sozialer Sinn*, S. 126.

594 Ebd., S. 127.

595 Vgl. Bourdieu, »Participant Objectivation«, S. 288.

596 Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S. 232.

597 Vgl. ebd., S. 232.

598 Bohnsack zitiert Mangold, *Gegenstand und Methode des Gruppendiskussionsverfahren*, S. 49, in: Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 107.

599 Ebd.

Aus forschungspraktischen Überlegungen empfiehlt sich diese Art der Rekrutierung ebenfalls. Die Proband_innen sollen für die empirische Untersuchung auf eine einfache Weise gewonnen werden und in einem überschaubaren Zeitraum an der Erhebung teilnehmen können. Schulklassen erfüllen diese Bedingungen, da sie bereits als Gruppe organisiert sind und über die Lehrpersonen kontaktiert werden können. Aus bisherigen Forschungen ist außerdem bekannt, dass sich das Gruppendiskussionsverfahren gut eignet, um die Erfahrungen von Jugendlichen zu erheben.[600] Vergleichbare praktische Überlegungen gelten für die Auswahl der für die Untersuchung geeigneten Gebäude. Sie sollten möglichst öffentlich zugänglich und für die Proband_innen gut zu erreichen sein.

Eine weitere Frage zur Konzeption des Untersuchungsdesigns betrifft die Anzahl und Art der Gruppen sowie die Wahl der Gebäude. Hierfür können Kriterien aus der Theorie, insbesondere der Raumsoziologie, herangezogen werden. Raum wird aus raumsoziologischer Sicht, wie Löw mit Bezug auf Einsteins relativen Raumbegriff festhält, auch in der Zeit konstituiert und steht daher in Abhängigkeit zum Bezugssystem der Beobachter_innen (siehe Abschnitt 3.1.1). Das Bezugssystem ist zunächst in der Perspektive der Raumkonstituierenden gegeben. Um Aufschluss darüber zu erlangen, aus welchen Subjekt-Positionen sich die Perspektive der Wahrnehmenden von Gebäuden in den einzelnen Erfahrungen und im Erfahrungsprozess zusammensetzt, bedingt die wissenschaftliche Erforschung der Konstitution von Raum nach Löw eine *Perspektivenvielfalt*,[601] die sich auf drei Arten äußert: 1) Für die einzelnen Wahrnehmenden bedeutet dies, sich zu *bewegen* und *unterschiedliche Standpunkte* einzunehmen. 2) Perspektivenvielfalt meint außerdem, *verschiedenen Wahrnehmenden* auf dem Weg durch ein Gebäude zu folgen und ihre konstituierten Räume zu vergleichen, sodass sich eine »Vielfalt einander überlappender Räume«[602] zeigen kann. 3) Die Perspektivenvielfalt meint auch, dass Wahrnehmende in Bezug auf *verschiedene Gebäude oder Wege* Räume konstituieren, um auf diese Weise zu erkennen, inwieweit ihre Konstitutionen sich unterscheiden, ansonsten bleibe man nach Löw im Unklaren darüber, ob Gruppen an anderen Orten möglicherweise andere Räume konstituieren.[603]

600 Burkhard Schäffer untersuchte u. a. mit dem Gruppendiskussionsverfahren den Zusammenhang zwischen der musikalischen Praxis von Jugendbands und der Ausbildung eines Stils. (Vgl. *Schäffer, Burkhard. 1996. Die Band : Stil und ästhetische Praxis im Jugendalter*. Opladen: Leske + Budrich). Przyborski referiert in der Darstellung der Gesprächsanalyse und der dokumentarischen Methode auf Auszüge aus dem Projekt *Entwicklungs- und milieutypische Ausgrenzungs- und Kriminalisierungserfahrungen in Gruppen Jugendlicher,* an dem sie mitgearbeitet hat, siehe: http://www.ewipsy.fuberlin.de/ einrichtungen/ arbeitsbereiche/qualitativ/ mitarbeiter/rbohnsack/index.html (Zugegriffen Dezember 19, 2017), und Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*, S. 253. Weitere Beispiele für Gruppendiskussionen mit Jugendlichen in: Bohnsack, Ralf, Aglaja Przyborski, und Burkhard Schäffer, Hrsg. 2010. *Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis*. 2., vollst. überarb. und aktual. Auflage. Opladen: Budrich.

601 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 218.

602 Vgl. ebd., S. 218.

603 Vgl. ebd., S. 219.

Für die Konzeption des Untersuchungsdesigns folgt daraus, Architekturerfahrungen von mehreren und nach Perspektiven unterschiedlichen Proband_innen-Gruppen in mindestens zwei verschiedenen Gebäuden zu erheben.

Für die Wahl des Gruppendiskussionsverfahrens sprechen beispielsweise im Vergleich zur teilnehmenden Beobachtung weitere Vorzüge. Die einzelnen Schritte der Erhebung, die Konzeption der Fragen und die Auswertungsschritte sind so ausgereift, dass die Relation zwischen Forschenden und Erforschten expliziert wird, indem Forschende mit den Prinzipien der *Offenheit* und *Kommunikation* ein methodisch *kontrolliertes Fremdverstehen* anwenden.[604] Diese Voraussetzung wird in Abschnitt 5.3 näher erläutert. Für das methodische Vorgehen bei der Erhebung im Gruppendiskussionsverfahren und bei der Auswertung der Daten gemäß der dokumentarischen Methode sind diese Zusammenhänge grundlegend und sollen hier näher erläutert werden.

Das Gruppendiskussionsverfahren und die Auswertungsmethode der rekonstruktiven Sozialforschung ermöglichen es, die Vorurteile der Forschenden möglichst zu minimieren, anders als beispielsweise bei der teilnehmenden Beobachtung, bei der die Forschenden ihre Beobachtungen während oder nach dem Feldaufenthalt schriftlich festhalten und ihre Beobachtungen mitunter von der eigenen Perspektive gefärbt werden.[605]

Die Problematik der Relation zwischen den Forschenden und den Erforschten ist entsprechend auch mit dem gewählten Vorgehen in der Datenauswertung zu berücksichtigen. Die Daten aus den Gruppendiskussionen, die Transkriptionen, werden mit der dokumentarischen Methode ausgewertet. Dieses Vorgehen nimmt seinen Ausgang bei der Problematik der Beziehung zwischen den Beobachtenden und den Beobachteten, oder anders ausgedrückt bei der Problematik des Fremdverstehens. Bei der dokumentarischen Methode liegt der Fokus auf der Fremdheit, im Sinne »einer anders gearteten, milieugebundenen Normalität«, die aus einer anders »gearteten existentiellen oder erlebnismäßigen Verankerung resultiert«.[606] Bohnsack bemerkt in Bezug auf Garfinkel, dass in unserer alltäglichen sprachlichen Verständigung »sprachliche Äußerungen *indexikal* sind, d. h., sie sind lediglich Indikatoren für Hinweise auf Bedeutungen, Bedeutungsgehalte«.[607] Die Bedeutungen sind dieser Ansicht nach nicht *automatisch* mit den Äußerungen verbunden, sodass man als Hörer_in immer Interpretationen erbringen muss. Hierbei spielt der kul-

604 Bohnsack bezieht sich hinsichtlich der Prinzipien der Offenheit und Kommunikation auf Christa Hoffmann-Riem. (Hoffmann-Riem, Christa, (1980): Die Sozialforschung einer interpretativen Soziologie. Der Datengewinn. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Jg. 32, S. 339-372; (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 21-2.)

605 Bohnsack et al. weisen darauf hin, dass die Protokollfrage noch ungeklärt sei. Sie halten es für umstritten, ob es sich beim Protokoll um eine neutrale Beschreibung von Sachverhalten oder vielmehr um Erzählungen des Forschenden handele. (Vgl. Bohnsack et al., *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, S. 153.)

606 Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 85.

607 Ebd., S. 19.

turelle Hintergrund der Sprechenden eine Rolle: Je geringer die Gemeinsamkeiten zwischen ihnen und ihren Zuhörenden ist, desto weniger korrekt werden die Zuhörenden in ihren Interpretationen sein.

Auf Bohnsacks theoretische Bezugnahme auf Garfinkel gehe ich hier näher ein, da sie die bereits erwähnte unterschiedliche Auslegung der späteren Arbeiten von Wittgenstein betrifft. Michael Lynch diskutiert in der Wissenschaftssoziologie (*Sociology of Scientific Knowledge* (SSK)) und in den ethnomethodologischen Studien zu den Arbeiten in den Wissenschaften und der Mathematik (*Ethnomethodological studies of work in the sciences and mathematics* (ESW)) zwei verschiedene Bezugnahmen zur Formulierung von Regeln in den späten Arbeiten von Wittgenstein. Nach Lynch lässt sich dieser Unterschied, wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, an der philosophischen Debatte um die Relation von Handlung in Bezug auf Regeln festmachen. Die SSK folgt einem Regelskeptizismus, während die ESW eine anti-skeptische Haltung aufgreift. Mit Letzterem meint Lynch Arbeiten, die er und seine Studierenden in der Nachfolge von Garfinkel zu alltagspraktischen Handlungen durchgeführt haben.[608] Die Regel-Skeptiker argumentieren, dass die Relation zwischen Regeln und ihrer Befolgung nicht zu bestimmen ist, für geregeltes Handeln seien daher soziale Konventionen und angeeignete Dispositionen verantwortlich.[609] Die Anti-Skeptiker argumentieren, dass sie davon ausgehen, dass Wittgenstein nicht zwischen Regeln und dem Befolgen der Regel trennt, somit sei ein Rückgriff auf externe Faktoren nicht erforderlich.[610] Nach Lynch beeinflussen diese Debatte respektive die unterschiedlichen Lesarten der Arbeiten des späteren Wittgenstein, was empirisch ist und wie es in den Sozialwissenschaften untersucht werden kann.[611] Nach Lynch verstehen Garfinkel und Sacks *indexikal expressions* – einem nicht-repräsentativen Verständnis folgend – als »*the very stuff of clear, intelligible, understandable activities*«.[612] Bohnsacks scheint Garfinkel vor diesem Hintergrund eher repräsentativ auszulegen, das heißt, er betrachtet eine Äußerung als Index für einen Bedeutungsgehalt statt als *den* Bedeutungsgehalt selbst.

Hinsichtlich der Deutung der Bezeichnung indexikal, die Garfinkel verwendet, folge ich daher Lynchs und nicht Bohnsacks Lesart. Bohnsacks Ausführungen zum Fremdverstehen sind dennoch von Bedeutung, da mit der Methode der rekonstruktiven Sozialforschung

608 Vgl. Fußnote in Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 216.

609 Giddens fasst die Regeln, die Wittgenstein im Spiel der Kinder darstellt, eher als Routinen auf. (Vgl. Giddens, *Die Konstitution der Gesellschaft,* S. 69, 72.)

610 Vgl. Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 217. Nach Schatzki weist Wittgenstein genau den von Garfinkel und Sacks vorgelebten Skeptizismus auf. (Vgl. Endnote 7 in: Schatzki, »Practices and Actions«, S. 305.)

611 Vgl. Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 217.

612 Lynch, »Extending Wittgenstein: The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science«, S. 242.

der Prozess des Fremdverstehens[613] und damit auch der Unterschied zwischen der Perspektive der Forschenden und der Erforschten methodisch kontrolliert wird. Dies geschieht über die erwähnten Prinzipien der Kommunikation und Offenheit. Mit dem Prinzip der Kommunikation meint Hoffmann-Riem, dass der Forscher oder die Forscherin den »Zugang zu bedeutungsstrukturierten Daten im Allgemeinen nur gewinnt, wenn er [oder sie, Ergänzung d. Verf.] eine Kommunikationsbeziehung mit dem Forschungssubjekt eingeht und dabei das kommunikative Regelsystem der Forschungssubjekte in Geltung lässt«.[614] Das Prinzip der Offenheit besagt, dass die »theoretische Strukturierung des Forschungsgegenstandes zurückgestellt wird, bis sich die Strukturierung des Forschungsgegenstandes durch die Forschungssubjekte herausgebildet hat«.[615] Bohnsack führt die mit den beiden Prinzipien zusammenhängenden Problematiken in die Fragen nach dem Verhältnis von Theorie und Gegenstand der Forschung über. Dabei bezieht er sich auf die phänomenologische Soziologie von Alfred Schütz und die Wissenssoziologie von Karl Mannheim. In Bezug auf Schütz unterscheidet Bohnsack zwischen zwei Konstruktionen von Gegenständen. Für die im Alltag handelnden Menschen bildet die Sozialwelt die Relevanzstruktur. Nach Schütz haben die Handelnden die Welt durch verschiedene Konstruktionen der alltäglichen Wirklichkeit gegliedert und interpretiert. Sie bilden die gedanklichen Gegenstände, womit sich die Sozialwissenschaftler_innen beschäftigen und worauf sich ihre Inhalte beziehen. Mit anderen Worten entsprechen die Konstruktionen der Sozialwissenschaftler_innen Konstruktionen von Konstruktionen (der Handelnden im Alltag).[616] Da in der Konzeption von Architekturerfahrungen auf den praxeologischen Ansatz von Schatzki Bezug genommen und damit, wie oben erwähnt, einer nicht repräsentativen Auslegung von Erfahrungen gefolgt wird, ist von (Raum-)Konstitutionen zu sprechen, wenn es die Architekturerfahrungen der Gruppen im Alltag in ihren Erzählungen betrifft. Die Interpretation ihrer Gespräche mit der hier vorgestellten theoretischen Grundlage aus Raumsoziologie und Akteur-Netzwerk-Theorie bildet hingegen die Konstruktion aus jenen Konstitutionen der Gruppen.

Die dokumentarische Methode[617] ermöglicht es, diese Differenzierung zu berücksichtigen, und erlaubt es den Forschenden, in Bezug zu ihrem Forschungsalltag in einem reflexiven Verhältnis zu stehen. Das Ziel ist es, auf diesem Weg zu methodischen Prinzipien zu gelangen, die in diesem Verfahren nicht mehr normativ gegeben sind. Es eröffnet vielmehr die Möglichkeiten, neue Theorien zu generieren. Bohnsack bezieht sich mit diesem

613 Für Bohnsack bedeutet die Entwicklung einer empirischen Methode, den Prozess des Fremdverstehens methodisch zu kontrollieren. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 19.)

614 Ebd., S. 21.

615 Ebd., S. 22.

616 Vgl. ebd., S. 22-3.

617 Die dokumentarische Methode der Interpretation ist nach Bohnsack ein Begriff und die Grundidee, die Garfinkel als Begründer der Ethnomethodologie von Karl Mannheim übernommen hat. Sie bezieht sich gleichermaßen auf den Alltag des Erforschten wie des Forschers. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 23, 24.)

Ansatz auf Glaser/Strauss, die den Standpunkt einnehmen, dass eine Theorie ihrem Gegenstand nur angemessen ist, wenn sie aus ihm heraus entwickelt wurde.[618]

Für das Forschungsdesign ist festzuhalten, dass das Gruppendiskussionsverfahren den theoretischen Voraussetzungen nach der Schaffung einer für die Erforschten möglichst offenen Situation gerecht wird. Die Gespräche der Gruppen bilden Reflexionen ihrer Erfahrungen im Gebäude. In ihnen aktualisiert sich ihr konjunktiver Erfahrungsraum, ihre Orientierung, in der das Wissen des Einzelnen aufgeht. Das Gesprochene *verweist* nicht auf Bedeutungen, sondern *macht* diese im Sinne Schatzkis und seiner Bezugnahme auf den späteren Wittgenstein *aus*. Die Bedeutung jeder Architekturerfahrung zeigt sich mit der Analyse in der Raumkonstitution und im Modus der Vermittlung. Um eine ausreichende Perspektivenvielfalt zu erhalten, werden zwei Gebäude ausgewählt, in denen Gruppendiskussionen mit je drei Gruppen von Schüler_innen mit einem unterschiedlichen Ausbildungshintergrund durchgeführt werden. Das *Kunsthaus* in Bregenz und die *Kunsthal* in Rotterdam sind als Ausstellungsorte für Kunst sowohl für die Forschende als auch die Erforschten gut zugänglich. Die beiden Gebäude unterscheiden sich, wie im folgenden Abschnitt ausgeführt wird, grundlegend in ihrem konzeptionellen Ansatz und bieten damit eine Grundlage für die geforderte Perspektivenvielfalt, nach der die Proband_innen entlang verschiedener Wege Räume konstituieren.

5.2. Zumthors *Kunsthaus* und Koolhaas' *Kunsthal*

Die Architekten Peter Zumthor und Rem Koolhaas unterscheiden sich in ihrem Architekturverständnis grundsätzlich. Während sich Zumthor als Autorenarchitekt bezeichnet, sieht sich Koolhaas ähnlich einem Chefredakteur angewiesen auf ein Team. Die Themen, auf die beide sich in ihren Arbeiten beziehen, umfassen dementsprechend unterschiedliche Gebiete. Zumthor greift primär auf biografische Erlebnisse zurück, um seine Gebäude zu konzipieren, Koolhaas hingegen auf zeitgenössische gesellschaftliche oder politische Themen. Beide setzen sich jedoch in Bezug zur Architekturgeschichte, indem sie ihre Diskursgegenstände aufgreifen und sie neu auslegen: Zumthor in der Tradition der Architektur als Baukunst und Koolhaas aus Interesse am Prozess der Modernisierung. So zeigt Zumthors Architekturverständnis Aspekte der Romantik (siehe Abschnitt 5.2.1) und Koolhaas' der Postmoderne[619] (siehe Abschnitt 5.2.2).

618 Bei Bohnsack bedeutet dies für die rekonstruktive Methodologie, diese »Prinzipien der Theorie- oder Typengenerierung« herauszuarbeiten. (Vgl. Ebd., S. 28.)

619 Postmoderne bezieht sich auf die Definition der Geisteswissenschaften und nicht auf diejenige der Architekturgeschichte.

5.2.1. Soziologische Lesart des Architekturverständnisses von Peter Zumthor

> »Die Sprache der Architektur ist in meinen Augen keine Frage eines bestimmten Baustils. Jedes haus wird für einen bestimmten Zweck, an einem bestimmten Ort und für eine bestimmte Gesellschaft gebaut. Die Fragen, die sich aus diesen einfachen Tatsachen ergeben, versuche ich mit meinen Bauten so genau und kritisch, wie ich kann, zu beantworten.« [620]

> »Ich horche in mich hinein, sehe nach, auf welche Erfahrungen ich mich berufen kann, um eine neue Bauaufgabe anzugehen. Auch erlebe ich oft, dass sich das Buch, wie die Literaten sagen, von allein schreibt. Man beginnt und muss dann loslassen, um zu erkennen, wo einen der Stoff hinführt.«[621]

Der Architekt des *Kunsthauses*, Peter Zumthor, dokumentiert sein Architekturverständnis in Interviews, Vorträgen und in Buchform, wie in *Architektur Denken*[622] und in *Atmosphären*[623]. Darin behandelt er die Themen, auf die er sich in seiner Arbeit bezieht, wie die Stimmung von Räumen, die dadurch hervorgerufenen Bilder oder den Ort einer Bauaufgabe. Diese Dokumente und Reflexionen zu seiner Arbeit dienen im Wesentlichen als Basis, um die Subjekt-Positionen seiner Perspektive und die dazugehörigen Raumkonstitutionen vorzustellen, die anschließend in der Besprechung des *Kunsthauses* Bregenz weiter konkretisiert und veranschaulicht werden.

Peter Zumthor versteht sich selbst als A*rchitektur-Macher* und weniger als jemand, der von einem »theoretisch umrissenen Standpunkt aus sozusagen in die Architekturgeschichte hinein entwirft«.[624] Sein Stolz liegt vielmehr darin, »Eigenes«[625] zu schaffen, und seine Leidenschaft in den perfekt gemachten Dingen oder den Materialien. Das Zusammenfügen der Elemente und der Materialien, mit handwerklichem und ingenieurtechnischem Fachwissen, sieht er als das zentrale Thema des Architekturschaffens.[626] Dies bedeutet allerdings nicht, dass Zumthor außerhalb jeder architekturtheoretischen oder -historischen Tradition arbeitet. Explizit oder implizit nehmen seine Äußerungen Bezug darauf. In einem Interview mit Rainer Traube stellt er sich ausdrücklich in die Tradition der Baukunst als angewandter Kunst.[627] Wenn Zumthor vom »Klang des Raumes«[628] als ei-

620 Zumthor, *Architektur Denken,* S. 27.

621 Rauterberg, »Peter Zumthor Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist«, S. 153.

622 In *Architektur Denken* sind Vorträge von Peter Zumthor versammelt, die jeweils einzelne Aspekte seines Schaffens und seiner Bauten behandeln. (Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S, 94.)

623 Atmosphären basiert auf einem Vortrag, den er am 1. Juni 2003 in der Kunstscheune Schloss Wendinghausen im Rahmen der Veranstaltung *Wege durch das Land – Literatur- und Musikfest* in Ostwestfalen-Lippe gehalten hat. (Vgl. Zumthor, *Atmosphären,* S. 74.)

624 Zumthor, *Architektur Denken,* S. 39.

625 Vgl. Rauterberg, »Peter Zumthor - Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist«, S. 156.

626 Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S. 11.

627 Vgl. Zumthor in Traube, »Journal Interview mit Peter Zumthor, Architekt und Pritzker-Preisträger«, 0:3'42".

628 Zumthor, *Atmosphären*, S. 29-33.

nem Qualitätskriterium der Architektur spricht, verweist er implizit auf Schellings Bezeichnung der Architektur als Musik im Raum, denn er beschreibt das Geräusch oder den Widerhall eines Fußbodens aus Holzplanken, die entweder auf Latten oder direkt auf den Betonboden befestigt wurden. Zumthors Architekturverständnis kann in der Fortführung dessen an zwei Themen festgemacht werden: der *Atmosphär*e und der *Stimmun*g von Räumen und ihrer *Kompositio*n und *Konstruktio*n.

Raumsoziologisch gesprochen charakterisiert Zumthor zunächst eine Atmosphäre im Sinne einer Dimension der Raumkonstitution und fasst sie folglich begrifflich, indem er die *Anordnung* aus Materialien und Bauteilen über ein *professionelles Verständnis* verknüpft, das eine perfekte Verarbeitung auszeichnet. Außerdem verbindet Zumthor die erwähnte Anordnung gemäß *materiellen Aspekten*, da er mit den Geräuschen die sinnliche Wahrnehmung betont.

Abgesehen von dieser fachlichen Verortung seines Verständnisses lässt sich Zumthor beim Entwerfen von Lust und Naivität treiben, woran sich alle beteiligen können, gleichgültig, wie viel sie von Architektur verstehen. Maßgebend ist für Zumthor, »dass man sich die Dinge als Bild vorstellen kann«.[629] Zumthors Haltung zeichnet sich durch Offenheit gegenüber dem Prozessverlauf aus, der den Beitrag Dritter mit einschließt und durch den er in einem positiven Sinne affiziert wird.

Zumthor bespricht die Architektur anhand von Qualitätskriterien wie der *Atmosphäre*, der Art, von Bauten *berührt* zu werden, der *Selbstverständlichkeit* und *Dauerhaftigkeit,* mit der Gebäude an einem Ort und für die Nutzer_innen in Erscheinung treten.

Atmosphären und Stimmungsbilder bilden den Ausgangspunkt für Zumthors Schaffen. Sie verweisen auf andere *ihm* bekannte und für *ihn* eindrucksvolle Orte. Er beschreibt sie als

> »Bilder von alltäglichen oder besonderen Orten, deren Gestalt ich als Inbild bestimmter Stimmungen und Qualitäten in mir trage; Bilder von Orten oder auch architektonischen Situationen, die aus der Welt der bildenden Kunst, des Films, der Literatur, des Theaters stammen«[630].

Ihn interessieren daran weniger die formalen Qualitäten als vielmehr das darin enthaltene »Stimmungsbild«[631], das mit einem »emotionale[n] Erlebnis-Wert«[632] einhergeht. Diese emotionalen Erlebnisse verortet er in seiner Biografie. So erscheint für ihn die Türklinke am Eingang zum Garten seiner Tante, »jenes Stück Metall, geformt wie der Rücken eines Löffels, (…) noch heute wie ein besonderes Zeichen des Eintritts«.[633] Seine Erinnerungen sind an Erfahrungen hinsichtlich der Gestalt und Materialität des Türgriffs

629 Vgl. Rauterberg, »Peter Zumthor - Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist«, S. 152.

630 Zumthor, *Architektur Denken*, S. 41. Darin dokumentiert sich zudem die von de Bruyn/Reuter festgestellte Tendenz, nach der das in den Entwurfsprozess von Architekt_innen einfließende Wissen aus der Kunstrezeption stammt (siehe Abschnitt 2.1).

631 Vgl. Widder/Confurius, »Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor«, S. 96.

632 Vgl. ebd., S. 96.

633 Zumthor, *Architektur Denken*, S. 7.

geknüpft, die einen Übergang »in eine Welt verschiedenartiger Stimmungen und Gerüche«[634] markieren.

Derartige Erinnerungs- und Stimmungsbilder zieht Zumthor für seine Entwurfsstrategie heran und verbindet sie mit dem Ort der Bauaufgabe, dessen Geschichte und der Funktion des Gebäudes.[635] Ein neuer Ort respektive das neue Gebäude an einer bestimmten Baustelle setzt sich folglich aus den jeweils passenden, in seinem Archiv gefundenen Stimmungen zusammen.[636] Mit anderen Worten ist für Zumthor die Architektur die erlebte Räumlichkeit.[637]

Die mit dem Ort und der Aufgabe des Gebäudes verbundenen Stimmungsbilder, die den Entwurf stimulieren und im gebauten Gebäude in einem neuen, atmosphärisch aufgeladenen Ganzen resultieren, sollen nach Zumthor mit der Referenz zu anderen Orten die Welt mit dem Lokalen verbinden.[638] Das Erleben seiner Bauten soll anders ausgedrückt *Ähnlichkeiten* zu anderen Plätzen in der Welt und *Ähnlichkeiten* zur lokalen Umgebung aufweisen. Diese Strategie erlaube es nach Zumthor, Nutzer_innen seiner Bauten auf einer universellen Ebene anzusprechen.

Damit wendet er im Grunde eine mythische Raumvorstellung an. Denn er verbindet – in seiner Geschichte – andere Orte über Bilder und Aspekte der Baustelle über die Ähnlichkeit ihrer Wirkung.[639] Der Qualität der Wirkung schreibt er gewissermaßen eine Allgemeingültigkeit zu. Diesbezüglich argumentiert er erneut mit einer persönlichen Erfahrung. Seiner Einschätzung nach sind die von ihm verwendeten Stimmungsbilder nicht etwas Besonderes, da er sie immer wieder mit anderen Leuten zu teilen scheint, wie beispielsweise die Vorstellung einer *richtigen* Küche:

> »Was für Sie der Inbegriff einer Küche ist, ist er für mich wahrscheinlich auch. Die Leute empfinden das, ich kriege positive Rückmeldungen. Man sagt mir, irgendetwas erinnert mich an meine Kindheit. ich weiß nicht genau, was es ist, alles sieht anders aus, aber trotzdem.«[640]

Er nimmt an, dass die Anordnung der Elemente und Materialien der von ihm geplanten Küche von anderen über ein ähnliches Verständnis verknüpft wird. Das universelle Verständnis seiner Bauten gelingt nach Zumthor über die Sorgfalt und die Kompetenz, mit der er Details plant, die durch Fachleute ausgeführt werden. Denn sie drücken die Grundidee des Entwurfs aus, wie beispielsweise »Zusammengehörigkeit oder Trennung, Spannung oder Leichtigkeit, Reibung, Festigkeit, Zerbrechlichkeit«[641]. Er überträgt der Architektur oder den architektonischen Elementen mit anderen Worten die Aufgabe, zu

---

634 Ebd., S. 7.

635 Vgl. Widder/Confurius, »Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor«, S. 93.

636 Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S. 8.

637 Vgl. ebd., S. 51.

638 Ebd., S. 12.

639 Der Architekturtheoretiker Moravánsky deutet Zumthors Umgang mit Material als eine »Mythologisierung und Sakralisierung des Materials. (Vgl. Moravánsky, »Materiallandschaften«, S.22.)

640 Vgl. Widder/Confurius, »Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor«, S. 93.

641 Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S. 15.

kommunizieren, indem sie bei den Betrachter_innen bestimmte *Affekte* erzeugen oder über *synästhetische Charaktere* Qualitäten anderer Orte nachzeichnen.

Die Voraussetzung für die zielführende Übertragung der Grundidee liegt nach Zumthor in der Kenntnis der Materialien und in ihrer Beschaffenheit und damit ebenfalls im Wissen über ihre Verarbeitungsmöglichkeiten. Denn sie bilden die Grundlage dafür, die Materialien so in- und aneinanderzufügen, dass ein Gebäude zu berühren vermag.

Von einem Gebäude berührt zu werden, stellt für Zumthor das entscheidende Qualitätskriterium dar.[642] Er exemplifiziert eine Situation des Berührt-Werdens am Beispiel der Erfahrung eines Platzes:[643]

> »Nun, was hat mich da berührt? Alles. Alles, die Dinge, die Menschen, die Luft, Geräusche, Ton, Farben, materielle Präsenzen, Texturen, auch Formen. Formen, die ich verstehen kann. Formen, die ich versuchen kann zu lesen. Formen, die ich als schön empfinde. Und was hat mich da noch berührt? Meine Stimmung, meine Gefühle, meine Erwartung damals, als ich da saß.«[644]

Zumthor verknüpft erstens die von ihm aufgezählten Dinge und Menschen gemäß *materiellen Aspekten*, wenn er auf Geräusche, Töne, Farben, Texturen oder Formen verweist, die er lesen oder *verstehen* kann. Zweitens fühlt er sich durch die Schönheit der Formen positiv *affiziert*. Drittens spricht er von Lebensbedingungen, die in jenem Moment mitbestimmen, wie sich der Platz für ihn anfühlt.

Die Qualität eines Gebäudes erschließt sich Zumthor unmittelbar über das Erleben und die Erfahrung seiner Körperlichkeit.[645] Hinsichtlich der künstlerischen Qualitäten des Bauwerks sind es die »vielfältigen Formen und Inhalte, [die] in einer starken Grundstimmung zusammenfallen, die uns zu berühren vermag«.[646] Vorbilder für das von Zumthor beschriebene Berührtsein von Artefakten findet er in den Arbeiten der Künstler Joseph Beuys und Mario Merz, die mit »lockeren Setzungen im Raum, mit Umwicklungen, Faltungen oder Schichtungen gearbeitet [haben], um aus den Teilen das Ganze zu bilden«.[647] Diese Arbeiten wirken laut Zumthor sinnlich. Sie werden als ein Ganzes erfahren, wenn es den Künstlern seiner Ansicht nach gelingt, ihre Idee in jede Fuge und jede Verbindung zu übertragen.[648] Die Nutzer_innen oder Besucher_innen erhalten über die empfundene Stimmung eine Einsicht, die seinem Verständnis nach in der Poesie als einer unerwarteten Wahrheit liegt. In John Deweys Interpretation des englischen Romantikers John Keats bezeichnet »Wahrheit niemals die Richtigkeit intellektueller Aussagen über

---

642 Vgl. Zumthor, *Atmosphären*, S. 11.

643 Siehe für die ausführliche Darstellung ebd., S. 15-7.

644 Ebd., S. 17. Siehe dazu auch Zumthor, *Architektur Denken*, S. 29-37.

645 Zumthor distanziert sich in einem Gespräch mit Hanno Rauterberg von Bauten, wie sie Rem Koolhaas baut, die seiner Meinung nach schlecht altern und schlecht verarbeitet sind, vielmehr der Repräsentation dienen und die Leute vorführen. Die Architektur ist seiner Ansicht nach zunächst körperhaft, gemacht aus Materialien, die »tragen, halten, tönen«. (Vgl. Rauterberg, »Peter Zumthor - Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist«, S. 154.)

646 Zumthor, *Architektur Denken*, S. 19.

647 Ebd., S. 15.

648 Vgl. ebd., S. 15.

Dinge, noch ist Wahrheit jetzt in seiner Bedeutung von der Wissenschaft beeinflusst«,[649] sondern in der Schönheit liegt die Wahrheit. Mit Coleridge meint Schönheit außerdem »Multëity in Unity«[650], eine Auffassung, die Zumthor ebenfalls auf das Gebäude bezieht.

Phänomenologisch gesprochen heißt das, dass aufgrund der leiblichen Disposition des Wahrnehmenden Aspekte des Gebäudes über ihre Beschaffenheit in der Erfahrung ein Betroffensein auslösen, das sich als ein Gefühl im Sinne einer thematisch getönten Atmosphäre aktualisiert. Im Sinne von Hermann Schmitz kann das von Zumthor erwähnte Berührtsein auch als *Betroffensein* bezeichnet werden.

Maßgebend für die Beurteilung und Beschreibung der Qualität von Architektur sind nach Zumthor nicht die objektiven Qualitäten, sondern das eigene Ermessen und die persönliche Einschätzung,[651] die aus konkreten Erlebnissen und Erfahrungen schöpfen, so wie er es an den Erfahrungen während eines Aufenthalts in einem Berghaus an verschiedenen Anordnungen aufzeigt. An einem langen Tisch im Gespräch mit anderen Gästen oder, auf den Liegestühlen neben dem Haus sitzen, die Früchtekuchen, die in der Durchreiche stehen, usw.[652] befriedigen die eigenen Bedürfnisse (teleo-affektive Strukturen) und die eigenen Vorstellungen (Verständnis) von einem derartigen Aufenthalt.

Die Qualität von Architektur misst sich nach Zumthor außerdem an der *Selbstverständlichkeit*, mit der sich ein Gebäude an einem Ort einfügt, und an seiner *Dauerhaftigkeit* in Bezug auf seinen Gebrauch.

Das Gebäude, das als ein Ganzes aus einem Gefüge von Materialien an einem Ort entsteht und ihn über die erzeugte Atmosphäre markiert, muss nach Zumthor Qualitätskriterien erfüllen, die er mit selbstverständlicher Präsenz an einem Ort, der Poesie und der Fähigkeit, Spuren des menschlichen Lebens zu überdauern, umschreibt. Das Gelingen einer selbstverständlichen Einbettung des Gebäudes in eine gegebene Situation stellt Zumthor auf die Ausbildung eines »sinnstiftenden Spannungsverhältnisses«[653] ab. Der Sinn liegt nach Zumthor, wie er daran anschließend ausführt, darin, es den Betrachter_innen zu ermöglichen, »das Bestehende [über die Platzierung des Gebäudes] neu zu sehen«.[654] Dieses Spannungsverhältnis veranschaulicht Zumthor unter Verwendung einer Metapher, wonach ein Steinwurf in einen Teich den Zusammenhang skizziert. Das Eintauchen des Steins ins Wasser verursacht einen notwendigen Aufruhr, bevor er schließlich seinen

649 »*Beauty is truth, truth beauty – that is all, Ye know on earth, and all need to know*«, nach der Darstellung und Interpretation in: Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, S. 138.

650 Vgl. ebd., S. 138.

651 Bei dem Versuch, im Gespräch mit anderen die Qualität eines Gebäudes abstrahierend und verallgemeinernd zu beschreiben, stellt sich für Zumthor heraus, dass bei dieser Verallgemeinerung die individuellen Bauten ihren Glanz und ihre Lebendigkeit verlieren. (Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S. 43.)

652 Vgl. ebd., S. 44.

653 Ebd., S. 17.

654 Ebd., S. 18.

Platz findet. Der Teich, in dem nun der Stein liegt, sei jedoch nicht mehr derselbe wie zuvor.[655] Nimmt man Zumthor wörtlich, fehlt einem Gebäude zunächst die geforderte Selbstverständlichkeit. Es erregt und stört vielmehr die ursprüngliche Ordnung. Erst wenn sich die Wogen sozusagen geglättet haben, wird das neue Gefüge als selbstverständlich erfahren. Wie ich weiter unten ausführe, verursachte das *Kunsthaus* in Bregenz vor seiner Eröffnung bei Teilen der Bevölkerung einen Aufruhr, der sich später legte.

Damit nach dem Aufruhr ein selbstverständlicher Sinnzusammenhang hergestellt werden kann, setzt das Gebäude nach Zumthors Argumentation die erwähnte vielfältige Bezugnahme voraus. Gebäude müssen mit anderen Worten »die Fähigkeit besitzen, Gefühl und Verstand auf vielfältige Weise anzusprechen«.[656] Fühlen und Verstehen wurzeln seiner Meinung nach in der Vergangenheit, und daher muss der Sinnzusammenhang, der mit einem Gebäude geschaffen wird, den Prozess des Erinnerns respektieren. Im Interview mit Ursula Böhm äußert Zumthor die Vermutung, dass man es seinen Gebäuden *anspürt*, dass das viele Erleben, das viele Sehen und das viele Erfahren in die Entwürfe eingeflossen sind.[657] Als Betrachter_in spüre man dann etwas, das man auch kenne, aber auf diese Weise noch nicht gesehen hat.

Das Kriterium der *Stimmigkeit* schränkt Zumthor auch in Bezug auf den Gesamteindruck ein, denn das Gefüge darf nicht zu gut zusammenpassen, um jenes gewisse Spannungsverhältnis erzeugen zu können. Für Zumthor geschieht dies im Spiel mit der Ironie. In den Schutzbauten für die römischen Ausgrabungen aktualisiert sich der ironische Aspekt in der Überzeichnung der historischen Abfolge von verwendeten Baumaterialien. In der Gegend des heutigen Chur bauten die Bauern mit Holz, später die Römer mit Stein. Nach ihrem Wegzug wurde wieder mit Holz gebaut, bis man erneut begann, mit Stein zu bauen. Diese zeitliche Abfolge primär verwendeter Baumaterialien greift Zumthor auf, indem er eine »große Holzhütte [konzipiert, die] dem kleinen Haufen antiker Steine [dient]«.[658]

Die Dauerhaftigkeit von Gebäuden bildet ein weiteres Qualitätskriterium, das sich allerdings in einem Spannungsverhältnis zu der Tatsache befindet, dass ein Gebäude über den Zeitpunkt seines Entstehens mit dem verfügbaren architektonischen Wissen, den vorhandenen technischen, konstruktiven und materiellen Mitteln und einer zu derzeit erforderlichen Funktion in der Gegenwart verankert ist.[659] Diesen Moment des Entstehens spürt man im unmittelbaren Wahrnehmen als den Puls der Zeit. Über die Stimmigkeit, die Zumthor für den Zeitpunkt, zu dem ein Gebäude entsteht, einfordert, sollte es als

655 Vgl. ebd., S. 17-8.

656 Ebd., S. 18.

657 Vgl. Böhm, »Peter Zumthor. Der Eigensinn des Schönen«, 0:37'52".

658 Vgl. Widder/Confurius, »Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor«, S. 100.

659 Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S. 23.

»ein gutes Gebäude fähig sein (…), die Spuren des menschlichen Lebens zu absorbieren, und (…) dadurch einen besonderen Reichtum annehmen«.[660]

Zumthor erinnert an den Tanzsaal in dem Film *Le Bal* von Ettore Scola. Der Film zeigt Menschen im Tanzlokal in sieben Fragmenten zwischen 1936 und 1983. Das Aussehen der Menschen, ihre Handlung, die Musik, die Beleuchtung und Ausstattung tragen die Züge des jeweiligen Zeitgeistes.[661] Für Zumthor steht auch hier eine Atmosphäre, ein melancholisches Gefühl für das Vergehen der Zeit im Vordergrund, das sich an den Spuren des Lebens, den »zahllosen kleinen Schrammen in den Oberflächen, an dem stumpf und brüchig gewordenen Glanz des Lackes und an den von der Abnutzung polierten Kanten«[662] erahnen lässt. Nach Zumthor soll ein Gebäude diese Erfahrung der Vergänglichkeit ermöglichen.

Zumthors Konstruktions- und Materialverständnis zeugt außerdem von einem architekturtheoretischen Bezug. Nach Eugene Viollet-le-Duc bedeutet für den Architekten Konstruktion:

> »Den richtigen Einsatz des Materials aufgrund seiner Beschaffenheit und seiner spezifischen Eigenschaften mit der Absicht, vorliegende Bedürfnisse mit den einfachsten und zuverlässigsten Mitteln zu befriedigen, dem konstruierten Gegenstand das Aussehen von Dauerhaftigkeit zu verleihen und stimmige Proportionen, die gewissen, von den menschlichen Sinnen, vom menschlichen Verstand und menschlichem Gefühl aufgestellten Regeln entsprechen. Die Methoden des Konstrukteurs sollen also variieren im Blick auf die Beschaffenheit des Materials, auf die ihm zur Verfügung stehenden Mittel, auf die Bedürfnisse, die zur Befriedigung anstehen, und nicht zuletzt im Blick auf die Zivilisation, in die er hineingeboren wurde.«[663]

Die Kriterien der Angemessenheit des Materialgebrauchs, die Dauerhaftigkeit und der Bezug zur jeweils gegenwärtigen Gesellschaft bestimmen nach Viollet-le-Duc die Konstruktion. Zumthor arbeitet mit diesen Begriffen, wenn er die Qualität von Architektur beschreibt, verleiht ihnen jedoch eine persönliche und zeitgenössische Interpretation. Die Materialien und ihr Zusammenfügen dienen dem Ausdruck seiner in die Aufgabe hineingelegten Erinnerungen und Bilder. Die Komposition und die Konstruktion in diesem Sinne verstanden erfüllen dann nicht nur einen funktionellen Zweck, sondern sie sind wesentliche Ausdrucksmittel und so Träger des Charakters eines Gebäudes. In die Argumentation gehen wiederum Erfahrungsweisen ein, in denen die Anordnung der baulichen Elemente mit materiellen Aspekten des Verständnisses verknüpft wird, in dem von ihr als Material und Gefüge die Rede ist, die den zu erzeugenden Affekten vorausgehen.

Die Texte von Zumthor enthalten verschiedene Raumvorstellungen. Einmal vermag Architektur seiner Ansicht nach auf zwei Arten Raum zu definieren: Als geschlossener Körper formt sie erstens einen *Behälter* und zweitens ist sie ein *offener Körper,* in dem die

660 Vgl. ebd., S. 24.
661 Vgl. ebd., S. 24.
662 Ebd., S. 24.
663 Viollet-le-Duc, *Definitionen*, S. 58.

räumliche Tiefe durch Platten oder Stäbe sichtbar gemacht wird.[664] Drittens spricht er vom Raum als etwas Geheimnisvollem, wenn er Architektur als einen »kleinen Teil dieser Unendlichkeit, die die Erde umgibt«,[665] betrachtet. Die Vorstellung eines kleinen Teils in einer Unendlichkeit und das Behälter-Konzept referieren auf Newtons Raumverständnis. Zumthor verbindet mit Ersterem eine geheimnisvolle Wirkung. Der offene Körper legt ein relativistisches Raumverständnis nahe. Viertens liegt Zumthors Beschreibung der atmosphärischen Wirkung, nämlich der Ähnlichkeit der Wirkung, die die gebaute Anordnung aus Bauteilen mit der Wirkung von anderen Orten verknüpft, ein mythisches Raumverständnis zugrunde.

Eine Atmosphäre mit einer bestimmen Tönung bildet für Zumthor den Ausgangspunkt und das Ziel der Entwurfsarbeit. Raumsoziologisch gesprochen beschreibt er damit eine Dimension der Raumkonstitution, die erst in einzelnen Räumen in der Erfahrung oder in der Handhabung aktualisiert wird. Er konstituiert Räume der Erfahrung, in denen die angeordneten Bauteile und Materialien primär über sinnliche Aspekte verknüpft werden und in der Folge Nutzer_innen affizieren, ihnen einen spezifischen symbolischen Gehalt oder eine Einsicht vermitteln. Der soziale Aspekt liegt für ihn in der geteilten Erfahrung; er erhebt keinen Anspruch, »dass die Architektur die Welt erlösen müsse, (…) die Beiträge, die ein Gebäude bringen kann, sind doch sehr bescheiden.«[666]

Im folgenden Abschnitt wird anhand der oben aufgeführten und von Zumthor verwendeten Qualitätskriterien das *Kunsthaus* in Bregenz beschrieben.

5.2.1.1. Das Kunsthaus in Bregenz

Zumthor beginnt die Beschreibung des *Kunsthauses* im Werkdokument mit der Charakterisierung einer Stimmung, die von seiner Lage am Bodensee in Bregenz ausgeht: »Das Kunsthaus steht im Licht des Bodensees«.[667] Damit deutet er eine erste Relation an, die das Gebäude seiner Ansicht nach zur Umgebung hat. Mit dem geschilderten Eindruck bezieht er sich auf die persönliche Erfahrung während eines Spaziergangs von der Anhöhe herab Richtung Bregenz an einem regnerischen Tag.[668]

Zumthor charakterisiert in synästhetischer Weise das Gebäude außerdem als Leuchtkörper und bildet in der geschilderten Erfahrung ein anderes Objekt nach. Er beschreibt weiter, wie sich die Materialien des Gebäudes zur Umgebung verhalten. Das Gebäude nimmt »das wechselnde Licht des Himmels, das Dunstlicht des Sees, in sich auf, strahlt

664 Vgl. Zumthor, *Architektur Denken*, S. 22.
665 Ebd., S. 22.
666 Rauterberg, »Peter Zumthor Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist«, S. 156.
667 Zumthor, *Kunsthaus Bregenz*, S. 7.
668 Vgl. Park, *Das Kunsthaus Bregenz*, S. 18.

Licht und Farbe zurück«.[669] Außerdem berücksichtigt er unterschiedliche Standpunkte, nimmt die Betrachter_innen in den Blick, wenn das Gebäude, je nach »Tageszeiten und Witterung, etwas von seinem Innenleben erahnen lässt«[670] und, je nach Reflexion des Lichtes, transparent, dunkel oder hell erscheinen kann. Zumthor verknüpft die Anordnung hinsichtlich der äußeren Erscheinung des Gebäudes über die ähnliche Wirkung, die der Anblick des Sees erzeugt, und über die ähnliche Wirkung der Materialität des Gebäudes mit der sich ändernden Oberfläche in einer mythischen Erzählung.

Das *Kunsthaus* stellt außerdem Bezüge zum Ort her, indem es zwischen den kleineren Gebäuden in der Altstadt und den größeren Bauten an der Uferstraße vermittelt. Das neue Gefüge aus dem *Kunsthaus*, dem Verwaltungsgebäude und dem Platz lässt das *Kunsthaus* von der kleinteiligen Altstadt *abrücken*, während es *selbstbewusst* neben öffentlichen Bauten wie dem Kornmarkttheater am Ufer steht.[671]

Der in Zumthors Erfahrung konstituierte Raum wird von der Dimension und dem Gefüge der Bauten, das heißt, nach *materiellen Aspekten* vorgezeichnet und *affiziert* im Sinne eines kommunikativen Charakters in zwei Richtungen, zur Altstadt hin mit einer Zurückhaltung und zur Seestraße über eine selbstbewusste Haltung.

Neben den Bildern, die vom Ort geprägt werden, legt Zumthor bildhafte Bezüge zu anderen Dingen, wenn er die Fassade *synästhetisch* als »leicht gesträubtes Gefieder«[672] *charakterisiert*.

Den Bezug zur Bauaufgabe stellt Zumthor über seine Vorstellung von Museen und dessen, was für ihn Kunst ist, her. Ein Museum ist seiner Meinung nach ein eher introvertierter Ort, da er der Kunst aufgrund seiner eigenen Erfahrung spirituelle Werte zuschreibt. Kunstwerke befördern seiner Ansicht nach die Transzendenz, indem sie

> »uns ahnen [lassen], dass wir in ein Größeres eingebettet sind, welches wir nicht verstehen. Mich fasziniert dieses Nichtrationale, das Geistige, das Spirituelle, wie es wohl am besten in der frühen deutschen Romantik aufscheint, bei Novalis oder Caspar David Friedrich«.[673]

Die Stimmungsbilder, die aus den persönlichen Erfahrungen vor Ort, aus Bereichen oder mit Gegenständen an anderen Orten stammen, bilden die Grundlage für das im und mit dem *Kunsthaus* entstandene städtische und architektonische Gefüge, das er in seine *mythische Erzählung* einbindet. Wenn beispielsweise die Fassade je nach Blickwinkel etwas vom Dahinterliegenden preisgibt oder dieses erahnen lässt, ist diese Erfahrung im Grunde ähnlich der mit Kunstwerken, wenn sie noch etwas anderes erahnen lassen.

Die Stimmungsbilder aktualisieren sich in der Schichtung der Fassade, bedingt durch die präzise Setzung und Fügung der Materialien:

---

669 Zumthor, *Kunsthaus Bregenz*, S. 7.
670 Ebd.,
671 Vgl. ebd., S. 9.
672 Ebd., S. 7.
673 Rauterberg, »Peter Zumthor Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist«, S. 154.

»Die Glasplatten, alle vom gleichen Format, sind weder gelocht noch beschnitten. Sie liegen auf Metallkonsolen auf. Große Klammern halten sie an ihrem Platz. Die Kanten der Gläser sind ungestört und liegen frei.«[674]

Im Wesentlichen beruht die erzeugte Stimmung auf Raumkonstitutionen, in denen die Anordnung gemäß *materiellen Aspekten* verknüpft wird, indem er das verwendete Material benennt und seine Dimension und sein Gefüge beschreibt. Außerdem weist er auf die Verarbeitung hin und darauf, wie es im konstruktiven Ganzen eingebunden ist.

Außerdem verknüpft Zumthor die Anordnung der Fassadenelemente *zweckmäßig*, da sie als autonomes Mantelwerk funktionalen Anforderungen wie dem Witterungsschutz, der Tageslichtsteuerung, dem Sonnenschutz und als Wärmedämmschicht dienen.[675]

Im Inneren des *Kunsthauses* erzeugt Zumthor auf vergleichbare Art ein Gefühl der Transzendenz und setzt über die spürbaren Veränderungen der Tageslichtintensität eine Relation zur Umgebung. Im Erdgeschoss geschieht dies über den »glatten Schaft aus geätztem Glas, der aus dem Lichtgraben des Untergeschosses hochsteigt«[676] und »Eintritt und Auftakt«[677] markiert. Mit den Bezeichnungen »Schaft« und »Lichtgraben« charakterisiert Zumthor erneut die Erfahrung des Gefüges aus Boden und Glaswand auf *synästhetische Weise* und knüpft daran *symbolische Aspekte* als Eintritt. Das Pulsieren des Tageslichts wird hier großflächiger spürbar, und damit auch die Umgebung, der Alltag draußen. Der Eingangsbereich erscheint so als eine Art Übergangszone zwischen dem Alltäglichen draußen und der Kunst im Inneren, womit er das Loslösen und Einlassen fördert.

In den drei Ausstellungsräumen über dem Erdgeschoss ermöglicht die Decke aus einem »Meer von Glastafeln, raumseitig geätzt und in feinen Nuancen auf den Flächen und an den Kanten gläsern schimmernd«,[678] offen gefügt an »Hunderten von dünnen Stahlstäben von den Betondecken herunter[hängend]«[679], über den Eintritt des Lichts den Bezug zur Umgebung. Hier geschieht die *synästhetische Charakterisierung* über die Nachahmung der Wirkung eines Meeres, die Zumthor an das materielle Gefüge aus Glastafeln und Stahlstäben knüpft, wobei er die Verarbeitung der Materialien betont. Der damit erzeugte »Lichtauffangbehälter«[680] ermöglicht es, das Tageslicht, das das Gebäude aufnimmt, zu spüren, den Sonnenstand und die Himmelsrichtung zu erahnen.[681] Zumthor beschreibt mit dem Gefüge zuerst eine Erfahrung nach *materiellen Aspekten* und knüpft daran die Wirkung der Anordnung über *synästhetische Charaktere*.

674 Zumthor, *Kunsthaus Bregenz*, S. 7.
675 Vgl. ebd.
676 Vgl. ebd., S. 9.
677 Ebd.
678 Ebd., S. 8.
679 Ebd.
680 Ebd.
681 Vgl. ebd.

Das Gebäude besteht neben Glas vor allem aus Beton, der eine »monolithische Großform von annähernd skulpturalem Charakter«[682] und »eine Stapelung aus Geschossen«[683] bildet, die jeweils eine

> »Kaskade der Treppenflucht«[684] verbindet: »Statisch auf das Notwendige, von Nutzung und Funktion her auf das Erwünschte und Brauchbare reduziert, fallen Konstruktion, Material und Erscheinungsform zusammen (…), das Gebäude (…) (ist) hier genau das, was man sieht, berühren kann und betritt«[685].

Zumthor gelangt erneut von der *synästhetischen Charakterisierung* der Betonstruktur als monolithischer skulpturaler Stapelung zu einer *zweckmäßigen* Verknüpfung der Anordnung und ihrer *materiellen Aspekte* als dem sinnlich Wahrnehmbaren.

Die Anordnung der drei Scheiben aus Beton, die vertikal durch alle Geschosse verlaufen, begründet er zum einen funktional mit der Abschirmung sekundärer Funktionen wie des Waren- und Personenlifts, der Nottreppen und Leitungen. Zum anderen erzeugen sie eine »leichte Bewegung im Raum«[686] und wecken dadurch eine »Neugierde«[687]. Wieder bündelt er das materielle Gefüge aus Beton, die Zweckmäßigkeit, mit einer Affektivität, die im Grunde ähnlich wie die Fassade aus Glas oder die Glasdecke noch etwas Weiteres erahnen lässt und somit Zumthors Eindruck von Kunst als etwas, das die Transzendenz befördern kann, vermittelt.

Die Dauerhaftigkeit und das Ablesen der Vergänglichkeit gelingen nicht nur durch den stetig wahrnehmbaren Wechsel der Tageslichtverhältnisse, sondern auch durch die Spuren, die die Befestigung der Kunstwerke im Beton hinterlassen. Nach Zumthor profitieren sie von der sinnlichen Präsenz der Materialien, wie den geschliffenen Böden und den samtig glänzenden Wänden. Als Träger der wasserführenden Rohrsysteme können die Betonwände außerdem das für die Ausstellung erforderliche Raumklima stabilisieren.[688] Wieder verknüpft Zumthor die Anordnung der Bauteile gemäß einem *synästhetischen Charakter* (samtig) oder hinsichtlich *materieller Aspekte* (glänzend, geschliffen) mit dem *Zweck*, den sie erfüllen.

Zumthor betont in seinen Schilderungen nicht explizit die selbstverständliche Präsenz des Gebäudes, die für ihn ebenfalls ein Qualitätskriterium ist. Die von ihm im Detail gewählte Platzierung des Gebäudes zwischen Altstadt und See soll dies leisten, wie auch die für die Nutzung gewählten Materialien außen und im Inneren.

Wie bereits angedeutet (siehe Abschnitt 5.2.1) verursachte das *Kunsthaus* einen Aufruhr, der nach Zumthor einer selbstverständlichen Präsenz vorausgehen kann. Der Bau

682 Ebd., S. 7.
683 Ebd., S. 9.
684 Ebd.
685 Ebd., S. 7.
686 Ebd., S. 9.
687 Ebd.
688 Vgl. ebd., S. 8.

war mit Bedeutung aufgeladen, da laut Park entweder vom *Kunsthaus* als dem ersten größeren Neubau für zeitgenössische Kunst seit fast 100 Jahren in Österreich gesprochen wurde oder vom ersten Museumsbau im 20. Jahrhundert.[689] Darüber hinaus übte der Rechnungshof Kritik.[690] Park vermutet mit Bezug auf den Architekturtheoretiker Steiner eine Fehleinschätzung wie auch bei anderen Projekten von Zumthor (siehe »Topografie des Terrors«), die davon ausgeht, dass einfach und klar erscheinende Entwürfe entsprechend einfach und günstig zu bauen seien.[691]

Einen weiteren Aufruhr dokumentieren die Bürgerinitiativen, die mit den lokalen Künstlern sympathisierten, als sie feststellten, dass deren Arbeiten nicht dort ausgestellt würden. Allerdings legten sich die Proteste nach dem Angebot eines alternativen Ausstellungsortes für ihre Arbeiten. Interessant sind jedoch die von den Initianten gewählten Beschreibungen für das *Kunsthaus*, zum Beispiel »Eiswürfel«, »größter Joghurtbecher des Alpenraums«, »kubistisches Kunstwarenlager«.[692] Auch hierbei handelt es sich um *synästhetische Charakterisierungen* des *Kunsthauses*, die andere Dinge, wie einen Eiswürfel, einen Joghurtbecher, ein Lager, in ihrer Architekturerfahrung nachahmen.

Nachdem das Gebäude verschiedene Preise gewonnen hatte und sich herausstellte, dass ein Großteil der Besucher_innen insbesondere wegen der Architektur anreist, glätteten sich die Wogen der Kritik.[693] *Symbolische Aspekte* scheinen die Erfahrung des *Kunsthauses* aus der Perspektive der Bevölkerung neu zu beeinflussen.

Die von Zumthor schon bei seinen anderen Bauwerken erzeugten Irritationen oder das Spiel mit der Ironie sind auch beim *Kunsthaus* anzutreffen, wenn beispielsweise die schweren Glasplatten von verhältnismäßig kleinen Metallklammern gehalten werden oder die Besucher_in durch einen tunnelartigen Eingang schreiten müssen, um zum Foyer des *Kunsthauses* zu gelangen.[694]

Zumthors Architekturverständnis lässt sich schematisch folgendermaßen zusammenfassen: Die Bauaufgabe, der Ort und die Stimmungsbilder bilden die Grundlage für die Charakterisierung einer Atmosphäre, die Zumthor mit dem Gebäude erzeugen möchte. Sein professionelles Verständnis, das von der Architekturtheorie und -geschichte mitgeprägt wird, ist ein weiterer Pfeiler seiner Entwurfsarbeit. Beide bestimmen die materiellen As-

689 Vgl. Park, *Das Kunsthaus Bregenz: seine Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte*, S. 12.

690 Die Kritik am Architekten betrafen Terminversäumnisse, mangelhafte Planungsunterlagen und die mangelhafte Einhaltung der Standardnormen. Nach Zumthor war hingegen das Budget zu niedrig eingeschätzt und wurde nicht wie versprochen angepasst. (Vgl. Park, *Das Kunsthaus Bregenz: seine Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte*, S. 12.)

691 Vgl. Park, *Das Kunsthaus Bregenz: seine Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte*, S. 12, und Steiner, »Architektur: Keine simple Kiste«, S. 88.

692 Vgl. Park, *Das Kunsthaus Bregenz: seine Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte*, S. 13.

693 Vgl. ebd., S. 13.

694 Vgl. ebd., S. 6, 7.

pekte, das heißt, die Wahl und Verarbeitung der Materialien, das Gefüge von Konstruktion und Details. Erfahrbar wird dies für Nutzer_innen und Betrachter_innen an synästhetischen Charakteren, Affekten oder Mythen.

Tabelle 5.1 enthält eine Übersicht von Zumthors Architekturauffassung in Bezug auf die Konzeption des *Kunsthauses* als Erfahrungsweisen. In Tabelle 5.2 werden die Erfahrungen, die sich Zumthor für die Besucher_innen vorstellt, ebenfalls als Erfahrungsweisen aufgeführt.

Anordnung	**Verknüpfungstyp**	**Ausprägung**
Bauaufgabe	Atmosphäre	Die Kunst befördert die *Transzendenz.*
Ort		Das *Kunsthaus* steht im *Licht des Bodensees.*
Gebäude	Synästhetischer Charakter	Das Gebäude als *Leuchtkörper*
Fassade		Die Fassade als ein *gesträubtes Gefieder*
Ort	Materielle Aspekte	Das *Gefüge Kunsthaus*, Platz und Verwaltungsgebäude vermittelt zwischen kleinteiliger Altstadt und den größeren Gebäuden an der Seestraße.
Fassade		Glasplatten, nicht gelocht, geschnitten und gleiches Format, frei liegende Kanten Metallkonsolen Autonomes Mantelwerk (Gefüge)
Obergeschoss		Decke: Offen gefügte Glastafeln an Hunderten von Stahlseilen von der Betondecke herunterhängend
Materialien		Sinnliche Präsenz (geschliffener Boden, samtig glänzende Wände)
Materialien, Dinge	Professionelles Verständnis	Perfekt gemacht
		Handwerkliches und ingenieurtechnisches Fachwissen
		Baukunst

Tabelle 5.1: Zumthors Architekturauffassung als Erfahrungsweise

Anordnung	Verknüpfung	Ausprägung
Erdgeschoss	Synästhetische_Charaktere	Glatter Schaft
Obergeschosse		Decke aus einem Meer von Glastafeln, Lichtauffangbehälter
Betonstruktur		Monolithische Großform, skulpturaler Charakter Stapelung aus Geschossen
Treppe		Kaskade
Eingang	Symbolische Aspekte	Eintritt und Auftakt
Betonscheiben	Affekte	Neugierde wecken
Spuren im Beton, wechselndes Tageslicht		Dauerhaftigkeit
Gebäude		Selbstverständlichkeit
Fassade		Irritation
Kunsthaus, Platz, Verwaltungsgebäude, Altstadt, Gebäude Seestraße	Gruppenspezifisches Verständnis	Vermittlung zwischen Altstadt und Gebäude entlang der Seestraße
Betonscheiben	Bewegungssuggestion	Drehung im Raum
Fassade	Zweck	Witterungsschutz, Tageslichtsteuerung, Sonnenschutz, Wärmedämmschicht
Betonscheiben		Abschirmung der sekundären Nutzungen Träger der wasserführenden Rohrsysteme

Tabelle 5.2: Erfahrungen, die sich Zumthor für die Besucher_innen vorstellt

Eine Bilddokumentation und die Projektdaten zum *Kunsthaus* Bregenz befinden sich in Anhang 1.

5.2.2. Soziologische Lesart des Architekturverständnisses von Rem Koolhaas

> *»Toilets in modern water closets rise up from the floor like white water lilies. The architect does all he can to make the body forget how paltry it is, and to make man ignore what happens to his intestinal wastes after the water from the tank flushed them down the drain. Even though the sewer pipelines reach far into our houses with their tentacles, they are carefully hidden from view, and we are happily ignorant of the invisible Venice of shit underlying our bathrooms, bedroom, dance halls and parliaments.«*[695]

Die Arbeitsweise des Architekten Rem Koolhaas wird von Architekturtheoretiker_innen häufig vor dem Hintergrund dreier biografischer Gegebenheiten besprochen: seinem Aufenthalt als Kind in Indonesien sowie seiner Arbeit als Filmemacher und als Journalist. Er selbst sieht bei seinem Leben in Indonesien den Vorteil, nicht den Eindruck zu haben, *eine* Person zu sein, was ihm »eine gewisse Freiheit gibt, zu entscheiden, wer ich bin«.[696]

695 Milan Kundera, in: Koolhaas, *S,M,L,XL,* S. 1206.

696 Vgl. Kuhnert, Becker, »Rem Koolhaas im Gespräch«, S. 20.

Koolhaas nimmt mit dieser Aussage Bezug auf seine drei Rollen als Entwerfer im *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), als Forscher im 1999 gegründeten *Think-tank* AMO und als Lehrer in Harvard[697]. Koolhaas' Selbstverständnis, mehrere Personen zu sein, drückt sich außerdem in einer von ihm formulierten programmatischen Notwendigkeit der Ausbildung von Kollektiven aus,

> »auch wenn sie nur sehr kurzlebig sind und jeder Einzelne 60, 70 oder gar 100 verschiedenen Kollektiven angehört. Man ist Teil einer Universität, Teil eines Büros, Teil einer Familie, Teil einer Nation, Teil einer Stadt etc. Die Konstituierung dieser unterschiedlichen Kollektive ist heute eine der wenigen noch vorhandenen authentischen Motivationen für Architektur.«[698]

Koolhaas' Auffassung weist Ähnlichkeiten mit den hier vorgestellten theoretischen Grundlagen auf, da nach Löws Raumverständnis Kollektive hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Raumkonstitutionen bestimmt werden können und sie sich nach Schatzkis Subjektverständnis in Anlehnung an Chantal Mouffe in unterschiedlichen Subjektpositionen aktualisieren (siehe Abschnitt 3.1.3). Die Qualität des sozialen Reichtums, der mit Architektur zu erreichen ist, sieht Koolhaas beispielsweise im Zentrum von Paris im 19. Jahrhundert. Allerdings versucht er diese Qualität in den eigenen Projekten mit »weniger Masse, Gebäude und Architektur zu erreichen«[699], vorzugsweise ohne physische Präsenz.[700]

Der Architekturtheoretiker Bart Lootsma[701] führt Aspekte von Koolhaas' Architekturpraktik auf dessen Zeit als Journalist bei der *Haagse Post* (*HP*) in den 1960er Jahren und als Filmemacher der Gruppe *1, 2, 3 enz* zurück, insbesondere auf die damaligen Diskurse, die die journalistischen und filmischen Tätigkeiten prägen. Der Journalismus von *HP* war von den Bewegungen *Nul* und *De Nieuwe Stijl*[702] beeinflusst. Die Bewegung Nul[703] wollte nicht moralisieren, die Wirklichkeit nicht interpretieren, sondern diese mit kompromissloser Akzeptanz verstärken. Die damit einhergehende Arbeitsstrategie fasste die Bewegung mit *Isolieren* und *Aneignen* zusammen, woraus als Ergebnis eine *Authentizität* entsteht, die sich keineswegs auf den Schöpfer beziehe, sondern auf den Inhalt, die Information. In Koolhaas' Arbeiten im Architekturkontext sieht Lootsma die Entsprechung

697 Rem Koolhaas unterrichtet seit 1995 an der Harvard Graduate School of Design.

698 Vgl. Koolhaas, Rem/Kuhnert, Zaera Polo, »Die Entfaltung der Architektur – Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt und Alejandro Zaera Polo«, S. 25.

699 Vgl. ebd., S. 26.

700 Nach Lootsma zielt Koolhaas auf eine Architektur ab, die physisch abwesend ist. (Vgl. Lootsmaa, »Der Wandfrust«, S. 78-80.)

701 Vgl. Lootsma, *Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er Jahre*, S. 12-15.

702 *Nul* war vergleichbar mit Zero in Deutschland, einer Bewegung in der Kunst und in der Literatur. Ihr entsprach *De Nieuwe Stijl* als eine Reaktion auf den »gefühlsbeladenen Stil von *CoBrA* und der literarischen Bewegung *De Vijftigers*. Lootsma bezieht sich auf: John Jansen van Galen und. Hendrik Spiering: *Rare Jaren, Nederland en de Haagse Post 1914-1990*. Amsterdam 1993.

703 Vgl. Armandos Manifest, *Een nieuwe primeur,* in: Lootsma, *Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er Jahre*, S. 13.

in der Strategie, eine Architektur *ohne Stil* zu konzipieren,[704] was im Wesentlichen bedeutet, sich in der Planung an der basalen Funktion und den Bedürfnissen der Nutzer_innen zu orientieren.

Für die journalistische Tätigkeit bedeutete diese Basis damals, dass beispielsweise im Kulturbereich nicht zwischen Hoch- und Alltagskultur unterschieden wurde. So waren, wie Lootsma weiter darstellt, für den Journalisten Koolhaas bei dem Beitrag über den Besuch des Architekten Le Corbusier die Beobachtungen des ungeduldigen Publikums genauso wichtig wie die kühle, bissige Ausstrahlung des Architekten. Die Nivellierung tradierter kultureller Unterschiede ist in Koolhaas' Architekturverständnis ebenfalls wiederzufinden. Sein grundsätzliches Interesse gilt »der Konstruktion des alltäglichen Lebens«,[705] wie das Zitat zu Beginn bereits plastisch darstellt, und die Strategie des eigenen Büros liegt im Grunde genau im steten Fragen, wie die Dinge anders definiert werden können.[706] So wird der Boden eines Ausstellungsraumes in der *Kunsthal* mit einem Gitterrost ausgelegt, einem Material, das vorwiegend für sekundäre Nutzungen wie Nottreppen verwendet wird. Als transparentes Bodenmaterial verbindet es visuell zwei Bereiche und erzeugt beim Begehen gleichzeitig ungewohnte Erfahrungen.

Koolhaas' Interesse am Alltag zeigt eine *analytische* Komponente, indem er alltägliche Gegenstände oder Handlungen in den architekturtheoretischen Blick rückt, und eine *methodische*, wenn er im Entwurf neue Deutungen für die Dinge und das Tun im Alltag sucht. Architektur ist für ihn, anders ausgedrückt, eine Frage des *Verständnisses* und weniger der Form.

Die Gleichwertigkeit von Verschiedenem nebeneinander, die eine kulturelle Nivellierung mit sich bringt, findet sich in dem fiktiven Projekt »*The City of the Captive Globe*«,[707] das Koolhaas im Appendix im Buch *Delirious New York* als eine fiktive Schlussfolgerung formuliert. In Anlehnung an den Grundriss von New York legt er ein Raster aus Straßen an und stattet die dazwischenliegenden Felder mit einem Sockel aus, der die Basis für spekulative Aktivitäten bilden soll. Belegt werden die Felder durch die Wissenschaften, die Kunst oder andere Formen des Wahnsinns. Deren Veränderungen werden unmittelbar in der ideologischen Skyline sichtbar. Das zentrale Element bildet der Brutkasten der Welt, den all diese Institute zusammen nähren. Die so konzipierte City dient dem beschleunigten Hervorbringen von Theorien, Interpretationen u. Ä. Das am Raster orientierte Nebeneinander verschiedener Nutzungen, zusammen mit der Vorstellung,

704 Lootsma verweist auf Koolhaas als Initiator und Kurator des Wettbewerbs für ein Haus ohne Stil (*House with no a Style)* des JA-Magazins 1992. Das Haus wird dort auf die basalen Komponenten und Bedürfnisse des Wohnens reduziert, das heißt, auf Bereiche für Essen, Schlafen, die Kommunikation mit anderen, Waschen, Urinieren usw., und das Bedürfnis nach Sicherheit vor den natürlichen Elementen wie Hitze, Kälte, Wind, Regen, Schnee etc. Das Haus wurde als eine dreidimensionale Zeitlinie dieser temporären Bedingungen aufgefasst. (Vgl. http://loguestudiodesign.com/portfolio/ja-magazines-house-style-international-competition/, zugegriffen Dezember 20, 2017)

705 Kuhnert, Becker, »Rem Koolhaas im Gespräch«, S. 20.

706 Vgl. Kuhnert, Becker, »Rem Koolhaas im Gespräch«, S. 20.

707 Koolhaas, *Delirious New York,* S. 294-5.

dass sich daraus nicht planbare Synergien ergeben, bildet eine wiederkehrende Struktur in Koolhaas' Projekten, die die Bedingung für eine *Culture of Congestion* schafft.[708] Wie weiter unten ausgeführt wird, ist dieses Verständnis auch die Basis für die Konzeption der *Kunsthal* (siehe Abschnitt 5.2.2.1). Im Übrigen erinnert diese Konzeption der Stadt des gefangenen Globus an Simmels Differenzierung zwischen den ästhetischen Motiven der Symmetrie und der Asymmetrie (siehe Abschnitt 2.1.2), die Simmel als Stufen der Verfeinerung unterschiedet.[709] Auf eine vergleichbare Argumentation weist Koolhaas mit Bezug auf E. Porter Belden und dessen Kommentar von 1849 zum Experiment Manhattan hin, wonach der amerikanische Barbarismus dem *European Refinement (der »*europäischen Kultiviertheit«) weichen musste.[710] Erste Spuren einer Überwindung der klassischen europäischen Stadtstruktur, worin Plätze, Straßen und Gebäude entsprechend ihrer Bedeutung einen Platz in der natürlichen Ordnung der Stadt einnahmen, fand Koolhaas in einer Vogelperspektive von New Amsterdam, die der französische Kupferstecher Jollain 1672 publizierte.[711] Der Stich zeigt eine Fiktion, deren Mitte durch die bekannten Elemente einer europäischen Stadt wie Kirche, Markt, Rathaus, usw. bestimmt ist. Links davon stellt der Graveur eine mögliche Stadterweiterung dar, die auf einem *»structured system of more or less identical blocks that can extend, if the need arises«*,[712] beruht. Siebenundzwanzig Jahre nach Descartes' Tod scheint demnach ein Kupferstecher das Koordinatensystem als Gefäß für eine neue Stadt zu denken. Knapp hundertvierzig Jahre später, 1811, stellten Simeon de Witt, Gouverneur Morris und John Rutherford einen Plan für die Erweiterung New Yorks vor, der als Raster (*grid*) die Basis bildete, um Manhattan zu besetzen.[713] In zweifacher Hinsicht gleicht dieses Vorgehen Descartes' Ansatz, der zweifelhaften, sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt ein *denkbares* analytisches System entgegenzusetzen. Die Kommissare argumentierten nach Koolhaas, dass *»the formula (…) creates the critical no-man's-land where Manhattaniasm can exercise its ambition«*.[714] Mit anderen Worten bildete der Grundriss von Manhattan losgelöst von der Realität ein System, das nach Koolhaas die Überlegenheit gegenüber der Realität einfordert,[715] mit der Konsequenz, dass eine neue Art der Differenzierung gefunden werden musste. Die projektierten 2.028 Blocks sind gleich groß. Daher verlieren Orte mit dem *Sieg* über die natürliche Ordnung auch ihre tradierte Artikulationsweise.[716]

---

708 Koolhaas zeigt das ungeplante Zusammenwirken unterschiedlicher Nutzungen auf dem Maßstab der Architektur am *Downtown Athletic Club*. (Vgl. Koolhaas, *Delirious New York*, S. 172-58.)

709 Siehe Simmel, »Soziologische Ästhetik«, S. 205.

710 Koolhaas charakterisiert den programmatischen Ansatz der New Yorker »Stadtplanung« mit einem Zitat aus: E. Porter Belden, *New York: Past, Present and Future,* S. 1. (Vgl. Koolhaas, *Delirious New York*, S: 13.)

711 Vgl. Koolhaas, *Delirious New York*, S. 15.

712 Ebd.

713 Vgl. ebd., S. 18.

714 Vgl. ebd., S. 19.

715 Vgl. ebd., S. 20.

716 In mittelalterlichen Städten waren die Funktion und die Größe einzelner Gebäude und Wege durch ihre Lage im Ganzen und im Bezug zu anderen Gebäuden, Plätzen und Wegen bestimmt.

Diese Auszüge aus *Delirious New York* zeigen zum einen Koolhaas' analytisches Vorgehen, um eine gegebene Ordnung zu verstehen – im erwähnten Beispiel den für Manhattan charakteristischen *grid* –. indem er auf historische Quellen zurückgreift. Zum anderen wird deutlich, wie er methodisch auf diese Kenntnis Bezug nimmt, um Themen wie etwa seine Vorstellung der Innovationskraft von Kollektiven in der eigenen Arbeit zu definieren. Den artifiziellen und abstrakten Charakter des Rasters behält Koolhaas bei. Die entstandene Füllung des Rasters in New York wird bei Koolhaas zum programmatischen Element, das er als wesentliche Basis für das Entstehen einer *Culture of Congestion* heranzieht, die das eigentliche Primat der Planung ist. Die formale Ordnung dient in diesem Fall dazu, der Idee oder einer bestimmten Vorstellung Gestalt zu verleihen.[717]

Zur Praxis des *Nul*-Journalismus gehörte es nach Lootsma außerdem, etwas auf die Tagesordnung zu setzen, was der allgemeinen Aufmerksamkeit zu entgehen drohte. Lootsma erkennt diese Strategie bei dem Architekten Koolhaas darin wieder, Themen zu wählen, die nicht im Fokus des Architekturdiskurses stehen, wie das *Pearl River Delta* oder *Shopping.* Meines Erachtens gilt dies auch für die Konzeption der Architekturbiennale 2014, bei der er als Kurator in einer historischen Perspektive die Bauteile der Architektur anstelle von Gebäuden und Architekt_innen in den Fokus stellt.[718] Diese Strategie erinnert auch an das eingangs erwähnte Zitat von Milan Kundera, das Koolhaas für das Register seines Buches S,M,L,XL ausgewählt hat.

Koolhaas' filmische Tätigkeiten scheinen, nach Lootsmas Darstellungen zu schließen, weniger wegen ihres Inhalts nachhaltig relevant, sondern vielmehr wegen der dezidiert gewählten Arbeitsweise im Team. Die Gruppe *1, 2, 3 enz*. verspotte, so Lootsma, das Autorenkino. Es sei unzeitgemäß, dagegen müsse Filmemachen als Arbeit im Team mit Schauspielern, Drehbuchautoren, usw. aufgefasst werden. Die Gruppe sah die Arbeit als einen Prozess, in dem alle mit ihren jeweiligen Spezialisierungen gleichwertig teilhatten.[719] Koolhaas' Interesse galt der Rolle des Drehbuchautors. Dessen Aufgabe, die Grundlage für ein (Film-)Projekt zu formulieren, findet sich im Entwurfsprozess des Büros wieder. So beschreibt Koolhaas in einem Interview:

> »Zu Beginn fast jedes unserer Projekte gibt es eine verbale Definition, ein geschriebenes Konzept, einen Text zur Definition der Intention oder des Themas, und erst in dem Moment, wo das sprachlich formuliert ist, können wir beginnen, über Ar-

717 Koolhaas' Kritik am holländischen Strukturalismus betrifft die Tatsache, dass die Idee zur bloßen Form mutierte und Gebäude in Kontexten strukturierte, denen sie nicht angemessen waren. Im Waisenhaus von Aldo van Eyck ermöglicht es die Struktur, eine große Gruppe von Waisen in einzelne Familien zu gruppieren, während sie in Hertzbergers Gebäude für *Centraal Beheer* zum bloßen Manierismus verkommt. (Vgl. Koolhaas, *S,M,L,XL*, S. 286-7.)

718 Siehe: Chung, Chuihua Judy, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Bernard Chang, und Sze Tsung Leong. 2002. *Great Leap Forward*. Cambridge, MA: Harvard Design School; Chung, Chuihua Judy, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, und Sze Tsung Leong. 2001. *Harvard Design School Guide to Shopping*. Cambridge, MA: Harvard Design School; Koolhaas, Rem. 2014. *Fundamentals 14th International Architecture Exhibition*. Venice: Marsilio.

719 Diese Haltung stellten Meyering, Daalder und Koolhaas in drei Manifesten im Magazin *Skoop* vor. (Vgl. Lootsma, *Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er Jahre*, S. 18.)

chitektur nachzudenken. Die Worte befreien den Entwurf. Unsere besten und originellsten Projekte entstehen aus einer eher literarischen Konzeption heraus, aus der sich dann das gesamte architektonische Programm ableitet.«[720]

Zwischen der Bauaufgabe und dem Entwerfen respektive dem Nachdenken über Architektur gibt es somit eine Phase, die dazu dient, festzulegen, wie die gegebenen Dinge neu interpretiert werden können.[721]

Die in der Gruppe *1, 2, 3 enz.* postulierte Arbeit im Team findet ihre Fortsetzung in der Gründung des Büros OMA und in der Art der Bearbeitung von Projekten. Die Bürogründung fußt auf einem früheren von Koolhaas gegenüber Zenghelis und Superstudio formulierten Vorschlag, eine Forschungsgruppe zu gründen, die sich mit dem Thema *Metropolis* beschäftigt.[722] Das Büro wird schließlich Anfang 1975 von Koolhaas, Elia und Zoe Zenghelis und Madelon Vriesendorp in London, New York und Berlin unter dem bis heute geführten Namen *Office for Metropolitan Architecture* gegründet. Bereits der Name drückt die zentrale Thematik des Büros aus, nämlich, sich mit der Großstadt zu befassen und den dazugehörigen Lebensstil zu rehabilitieren,[723]

»which accepts the Megalopolitan condition with enthusiasm and which will restore mythical symbolic, literary, oneiric critical and popular functions to the architecture of large urban centres«.[724]

Gargiani sieht darin eine Übereinstimmung mit der damaligen kulturellen Haltung, die akzeptierte, dass sich das einzelne architektonische Objekt im Maßstab der Großstadt auflöst.[725]

Koolhaas' Affinität zur Teamarbeit scheint außerdem persönlich motiviert. Wie er in einem Interview aussagt, hat er selbst

»einen absoluten Horror davor, was mit einem Architekten geschieht, wenn er wirklich allein ist – wie langweilig und unerträglich und ›wichtig‹ seine Arbeit plötzlich wird. Um gegen diese komische Manie von Einsamkeit anzukämpfen, habe ich mich zunehmend dafür interessiert, andere Leute an den Projekten zu beteiligen. Wir nehmen an den meisten Wettbewerben mit einem Team teil, zum Teil vom Büro aus, zum Teil aber auch mit Leuten von draußen.«[726]

720 Vgl. Koolhaas/Kuhnert, Zaera Polo, »Die Entfaltung der Architektur – Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt und Alejandro Zaera Polo«, S. 33.

721 Obwohl es sich weniger um eine Handlungsanleitung für den Entwurf handelt, scheint sich Koolhaas an der Linearität zu stören, die mit einer textuellen Festlegung in Szenenfolgen und Erzählstrukturen einhergehen, da sie Zwänge in sich bergen. Für ihn war der Entwurf für die Bibliothek von Jussieu ein Versuch, dieser Linearität zu entkommen. (Vgl. ebd., S. 24.)

722 Vgl. Gargiani, *Rem Koolhaas | OMA – The Construction of Merveilles*, S. 25.

723 Vgl. ebd.

724 O.M.A., in: *Lotus international*, 1976, No. 11, S. 34-37.

725 Gargiani verweist diesbezüglich auf italienische Intellektuelle, die sich in ihren Schriften an Marx orientierten, wie Manfredo Tafuri. (Vgl. Gargiani, *Rem Koolhaas | OMA – The Construction of Merveilles*, S. 26.)

726 Vgl. Koolhaas, Rem/Kuhnert, Zaera Polo, »Die Entfaltung der Architektur – Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt und Alejandro Zaera Polo«, S. 27.

Diese Strategie soll, so Koolhaas, zudem für die Arbeit einen künstlichen Zustand der Bewusstlosigkeit, des Unbewussten und eine Unsicherheit schaffen.[727] In der Art und Weise, wie Koolhaas die Zusammenarbeit skizziert, zeigt sich eine strukturelle Ähnlichkeit mit dem fiktiven Projekt *City of the Captive Globe*. Die einzelnen Teammitglieder bilden das erforderliche *Nebeneinander,* um in ihrem Zusammenwirken aus dem noch Unbestimmten Neues entstehen zu lassen. Um diesen Prozess zu begünstigen, arbeiten viele noch unerfahrene Studienabgänger_innen im Team, die noch unbelastet an die Arbeit herangehen und eine Reihe von Testläufen durchführen und Modelle herstellen können.[728]

Die Relation von Koolhaas zum Team wird im Architekturdiskurs ebenfalls häufig diskutiert. Nach der Charakterisierung von Joshua Ramus, einem seiner ehemaligen Mitarbeiter, ist Koolhaas die Person, die die verschiedenen Optionen gezeigt bekommt und die die kritische Entscheidung fällt.[729] Dies wird auch von anderen ehemaligen Mitarbeitern bestätigt.[730] Die Grundlage für die Entscheidung bilden jeweils die Mengen produzierter Modelle und Skizzen von Diagrammen, die die Idee des Entwurfs zum jeweiligen Zeitpunkt zusammenfassen.[731]

Somol/Whiting bezeichnen Koolhaas' Architektur als diagrammatisch, als eine Architektur, die nicht analysiert werden will, sondern die verführt und zu neuem Verhalten anregt. Sie folgen damit Deleuzes Interpretation, nach der Foucault Jeremy Benthams Gefängnis nicht nur als eine Maschine zur Überwachung auffasst, sondern allgemeiner und produktiver als ein Diagramm, das einem Menschen ein bestimmtes Verhalten aufzwingt.[732] Nach Koolhaas' Verständnis soll seine diagrammatische Architektur demnach verschiedene Verhaltensweisen oder Erlebnisse ermöglichen.

Koolhaas' Rolle im Büros wird auch sozialwissenschaftlich beschrieben. Die Soziologin und Anthropologin Albena Yaneva schildert Koolhaas weniger als singulären Erfinder und Schöpfer der Projekte, sondern als Stifter einer spezifischen Büropraxis, in der die Projekte entstehen.[733]

Das Zustandekommen einer derartigen Büroökologie hängt nach Koolhaas jedoch auch mit äußeren Bedingungen zusammen. Damit meint er, dass eine Öffentlichkeit über The-

727 Vgl. ebd., S. 27.

728 Vgl. Oswalt/Hollwich, *OMA at Work*, S. 17.

729 Vgl. Ramus in: Zalewski, »Intelligent Design. Can Rem Koolhaas kill the skyscraper?«. Eine ähnliche Einschätzung vertritt die Niederschrift der Gespräche, die Albena Yaneva mit OMA-MitarbeiterInnen führte. (Vgl. Yaneva, *Made by Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*.)

730 Oswalt und Hollwich schildern Koolhaas ebenfalls als denjenigen, der die entscheidenden Ideen einbringt, obwohl er nicht bei jedem Projekt auf die gleiche Weise involviert ist. (Vgl. Oswalt/Hollwich, *OMA at Work*, S. 15.)

731 Vgl. Yaneva, *Made by office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design,* S. 33, 64-5.

732 Vgl. Somol/Whitng, »Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism«, S. 75; Foucault bezeichnet das Panoptikum als »Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus (…), eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muss.« Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 264.

733 Vgl. Yaneva, *Made by Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design, S.* 102.

men und Expertisen aufgeklärt werden müsse, damit überhaupt eine Nachfrage entstehen kann. Mit anderen Worten, das Büro müsse sich entsprechend über Publikationen positionieren.[734]

Der Entwurfsprozess nimmt seinen Ausgang in der zu Projektbeginn formulierten Idee und der Arbeit im Team. Beides bildet auch die Grundlage für die von Dali beschriebene *Paranoid Critical Method* (PCM)*,* auf die Koolhaas referiert und die er für eine der genialsten Erfindungen des 20. Jahrhunderts hält, *»a rational method which does not pretend to be objective, through which analysis becomes identical to creation«.*[735] Denn die Methode kennt im Wesentlichen drei Schritte: 1) das Formulieren einer Idee, einer Absicht oder das Anstellen einer Vermutung, die man aus einem Gedanken heraus entwickelt hat, 2) das Suchen, Ausprobieren und Finden der Mittel (»Krücke«), um die Idee zu transportieren oder um die Vermutung zu stützen, wobei dieses Mittel meist einem anderen Kontext entlehnt und bildhaft eingesetzt wird, und 3) die Umsetzung, die 1) und 2) einschließt.[736]

Das Ergebnis bezieht sich somit auf die Autor_innen der Ideen, ihre Vermutungen etc., und ist somit an deren Perspektive gebunden. Wie oben vorgestellt drückt sich dies in Koolhaas' Bestimmung der Architektur aus, die Bildung von unterschiedlichen Kollektiven zu ermöglichen, um Synergien im Dienste der Innovation zu erzeugen, womit er dem Paradigma der Modernisierung eine eigene Interpretation verleiht.[737] Die Nutzer_innen genießen nicht mehr passiv »Licht und Luft«[738], sondern sie sind kreativ[739], innovativ und produktiv.

Die Akzeptanz der Wirklichkeit bildet gewissermaßen die Basis für die Übersetzung der Idee oder des Konzepts in die Materialität und Details des Gebäudes. Außerdem erlaubt nach Koolhaas das »desintegrierte Chaos der Welt«[740] keinen Perfektionismus hinsichtlich der Detailplanung und im Grunde erscheint eine allzu starke physisch anwesende Architektur der Vergänglichkeit von Kollektiven und personalen Identitäten kaum angemessen.

---

734 Vgl. Kuhnert, Becker, »Rem Koolhaas im Gespräch« Arch+ 174, S. 21.

735 Zitat aus: Salvador Dali, »The Conquest of the Irrational«, appendix of Conversations with Dali (New York: Dutton, 1969), S. 115, in: Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL,* S. 1190.

736 Mit der PCM beginnt Salvador Dali eine neue Phase des Surrealismus. Statt sich unkritisch dem Unterbewussten auszuliefern, soll es produktiv ausgeschöpft werden. Koolhaas kontrastiert die PCM am Vorgehen zweier Ökonomen, Ayllon und Azrin (*Token Economy*). Sie versuchten, die Patienten für ein normales Verhalten zu konditionieren, indem sie ihnen, wenn sie sich entsprechend verhielten, beispielsweise ihr Bett machten, in der Küche arbeiteten etc., Bonuspunkte vergaben. Die so erzeugte Normalität soll dem kranken Geist eine Art Schutz bieten. (Vgl. Koolhaas, *Delirious New York*, S. 237.)

737 Der Architekturtheoretiker und -kritiker Hans Ibelings bezeichnet Koolhaas' Architektur als »supermodern«, da diese selbstreferenziell sei und den unmittelbaren Kontext ignoriere. Außerdem entspringt ihre Bedeutung im Unterschied zur Postmoderne weniger einer bestimmten Symbolik, sondern der Art ihrer Erscheinung, wie sie genutzt und erfahren wird. (Vgl. Ibelings, *The Artificial Landscape. Contemporary Architecture and Urbanism and Landscape Architecture in the Netherlands,* S. 270.)

738 Conrads, »Le Corbusier/Pierre Jeanneret, Fünf Punkte zu einer neuen Architektur (1926)«, S. 94.

739 Vgl. Hill, *Actions of architecture,* S. 28-87.

740 Lootsma zitiert aus einem Interview, das Koolhaas mit Janny Rodermond und Ed Melet führte, siehe Rodermond, Janny, und Ed Melet. 1994. Bigness; het problem is de oplossing. *De Architect* 25: 32-57. (Vgl. Lootsma, »Der Wandfrust«, S. 80.)

Idee und Mittel münden nach Lootsma[741] u. a. in eine von Koolhaas eingeforderte Architektur, die physisch abwesend ist, sich quasi auflöst und nur dem oben beschriebenen sozialen Prozess, der Bildung von Kollektiven, dient. Erfahrbar wird diese Voraussetzung beispielsweise an der Ausführung der Böden, die das wichtigste Element der Architektur von OMA, eine Art Verlängerung des Erdbodens, sind.[742] Dieses Bauteil wird in Materialien ausgeführt, die an den Erdboden erinnern, wie zum Beispiel Holzparkett, Sichtbeton oder Asphalt. Fassaden und Wände werden als vertikale Elemente so ausgeführt, wie die Gardinen vor einer Glasfassade oder die Glasbausteine beim Wettbewerbsbeitrag zum holländischen Parlament, damit sie leicht und nur temporär wirken, als könne man sie leicht entfernen.

Die Wand bildet in Koolhaas' Entwürfen ein diagrammatisches Bauteil. Um Leute dazu zu verleiten, an einem Ort in Massen zusammenzukommen, muss dieser für sie attraktiv sein. Licht, Luft oder Höhe verleihen der Metropole eine Attraktivität.[743] In Koolhaas' Projekten beschreibt eine Mauer die Grenze zwischen dem attraktiven Bereich und der restlichen Umgebung. In seiner Abschlussarbeit an der AA (*Architectural Association School of Architecture*) grenzte Koolhaas im Projekt *Exodus* als eine Interpretation der Berliner Mauer einen Bereich in der Londoner Innenstadt ein. Die gute Hälfte soll die Bewohner_innen der schlechten Hälfte durch ihre metropolitane Attraktivität (*intense metropolitan desirability*) anziehen, sodass die schlechtere sich leert und die Mauer irgendwann überflüssig wird.

Urbanität entsteht nach Koolhaas zusammengefasst aus einer Struktur, die, mit Attraktivität versehen, die Basis für das unbestimmbare Geschehen in ihrem Inneren bildet. Mit anderen Worten unterscheidet er zwischen dem Spezifischen, dem Umstand, dass Menschen von einem Ort angezogen werden, und dem Unspezifischen*,* der Tatsache, dass die Aktivitäten noch nicht definitiv festgelegt sind, die Menschen beispielsweise frei herumwandern können.[744]

Wände dieser Art, als Barrieren ausgebildet, finden sich auch in der *Kunsthal*. Die geschlossene Fläche aus Naturstein in der Fassade zum Park stellt in diesem Sinn eine Abgrenzung dar. Allerdings wird ihre Autorität untergraben, indem sie über einer Glasfläche schwebt.[745]

Diese im Duktus eher ablehnende Haltung gegenüber der physischen Präsenz von Architektur zeigt sich auch an Koolhaas' skeptischer Haltung gegenüber dem Begriff *Raum*, da er in der Architektur oft verwendet werde, um diese als ein Heiligtum und als etwas Geheimnisvolles zu legitimieren, womit andere ausgegrenzt werden. Er zieht es vor, statt

741 Lootsma beschreibt die Materialisierung von Bauteilen als Verlängerung der Ausgangsthese hinsichtlich der Abwesenheit von Architektur. (Vgl. ebd., S. 74.)

742 Vgl. Lootsma, »Der Wandfrust«, S. 74.

743 Vgl. Koolhaas, *Delirious New York*, S. 82.

744 Vgl. Heidingsfelder, *A kind of Architect*, 0:12:04.

745 Vgl. Lootsma, »Der Wandfrust«, S. 77-8.

von Raum von einer *Choreographie* zu sprechen, die den Körper lenkt.[746] Den Raum als Bewegungsraum aufzufassen, entspricht der französischen Bezeichnung e*space*, die etymologisch betrachtet auf das lateinische *spatium* zurückgeht, das sich auf eine offene Lauf- oder Kampfbahn, aber auch auf einen Zeitraum bezieht. Man meint damit den Raum für Bewegung, wie sie etwa im Verb »spazieren« noch enthalten ist.[747]

Koolhaas distanziert sich außerdem von einem begrenzten Verständnis dessen, was mit Ort gemeint sein könnte, wie er mit einem Zitat von Charles Jencks im Stichwortverzeichnis in dem Buch S,M,L,XL verdeutlicht. Nach seinem Verständnis ist ein Ort keine stilistische Nachahmung anderer Bauten oder eine Ansammlung historischer Bauten, die eine Art »*Hall of Fame*« bilden. Vielmehr sei der ihm inhärente spezifische Wert von Belang.[748] Sein Verständnis von Ort lässt sich mit Standford Kwinters analytischem Modell am Beispiel der Formung von Schneekristallen verstehen, wonach jeder Kristall anders ist, »weil jeder seine Sensitivität behält im Hinblick auf die Zeit und auf sein komplexes Milieu«.[749] Seine Form ist demzufolge das Ergebnis davon, wie er sich selbst im Fallen – durch Raum und Zeit – unter Einfluss »sämtliche[r] fluktuierenden Bedingungen (Magnetismus, Schwerkraft, Luftdruck, Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Geschwindigkeit)«[750] absorbiert und erbaut.

Wie Koolhaas die *Kunsthal* in diesem Sinne als einen Ort in Rotterdam entworfen hat, wird im Abschnitt 5.2.2.1 dargestellt.

5.2.2.1. Die *Kunsthal* in Rotterdam

Die *Wirklichkeit*, die nach Koolhaas den Entwurf der *Kunsthal* bestimmt, weist mehrere Facetten auf: die stadtplanerische und ökonomische Problematik der Stadt Rotterdam, das damit zusammenhängende Programm für die Bauaufgabe sowie die Beziehung des *Office for Metropolitan Architecture* (OMA) zu den städtischen Behörden.

Zunächst erläutert Koolhaas den stadtpolitischen Kontext der Aufgabe.[751] Er charakterisiert in der Projektbeschreibung[752] im Duktus eines Journalisten der *HP*, wie sich die

---

746 Vgl. Heidingsfelder, *Extras: Mechanismus – Rem Koolhaas und Dirk Baecker im Gespräch. (A kind of Architect)*, 25:50.

747 Vgl. Dünne/Günzel, *Raumtheorie*, S. 10; Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 32.

748 Zitiert nach Charles Jencks, 1973, *Modern Movements in Architecture,* London. Vgl. Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 1024.

749 Kwinter, »Das Komplexe und das Singuläre«, S. 88.

750 Ebd., S. 88.

751 Infolge der Integration des europäischen Marktes, der zunehmenden Mobilität und der Ausbreitung des Dienstleistungssektors sah sich die Stadt Rotterdam gezwungen, neue Flächen für jenen Sektor und die städtische Kultur bereitzustellen. Im Plan von 1985 konzentrierte man sich nicht mehr nur auf das Zentrum, sondern auch auf dezentral liegende Brachen. Ausgediente Hafenzonen und innerstädtische Freiflächen erhielten eine neue Bestimmung mit einer Mischung aus Wohnen, Arbeiten und Kultur. Das rechte Maasufer, darunter auch das Parkdreieck, wurde im Plan als Zone für kulturelle Nutzungen bestimmt, die die Innenstadt mit der Maas verbinden soll. (Vgl. Tilman, »Cultuur van Continue Verandering«, S. 208-239.)

752 Eigene sinngemäße Übersetzung vgl. Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 403.

Stadt Rotterdam, die im Zweiten Weltkrieg stark zerstört worden war, auch Ende der 1980er Jahre noch durch eine gewisse Leere und Neutralität gekennzeichnet ist, mit einer Arbeitsethik ohne Geschichte, Interesse, Anspruch oder Verlockung. Koolhaas charakterisiert Rotterdam gewissermaßen als den schlechten Gegenpart zu dem im Projekt *Exodus* eingegrenzten guten Stadtteil. Die Verschiebung des Hafens in Richtung Küste ließ in Stadtnähe Leerflächen entstehen, was zu einer stadtplanerischen Neuorientierung führte, in der der Kultur nun das Primat zukommen sollte.

Mit dieser Neuorientierung wird nach Koolhaas die freie Fläche neben dem Museum *Boymans-van Beuningen* in den Fokus gerückt. Dort soll ein *Museumpark* entstehen, der die zukünftigen kulturellen Gebäude für das *Architectuur Instituut* und die *Kunsthal* verbindet.

Ein weiterer Aspekt der *Wirklichkeit* beruht auf der bisher wenig ergiebigen Beziehung zwischen dem Büro OMA und der Stadt Rotterdam.[753] Als Honorierung des bisherigen Engagements erhielt OMA den Auftrag für die Konzeption des *Museumparks* und der *Kunsthal*. Für das Architekturinstitut wurde ein Wettbewerb durchgeführt, den OMA als Chance auffasste, zum ersten Mal eine zeitgemäße Darstellung für eine urbane Struktur formulieren zu können. Da Joe Coenen[754] den Wettbewerb für das Architekturinstitut gewann und der zukünftige Direktor der *Kunsthal* am Wettbewerbsentwurf von OMA Kritik übte, war eine Überarbeitung des ersten Konzepts notwendig.

Die unmittelbaren örtlichen Gegebenheiten bilden nach Koolhaas eine weitere *Wirklichkeit* für die *Kunsthal.* Dazu gehören der *Museumpark*, das damals von Jean Prouvé geplante Hochhaus für ein Krankenhaus – mit weiß emaillierter Fassade –, gegenüber im Osten der Rosengarten des Museums *Boymans-van Beuningen* und südlich der sieben Meter hohe *Westzeedijk* mit der Verbindungsstraße.[755] Im Anschluss an die Schilderung seines stadtpolitischen und -planerischen *Verständnisses* zählt Koolhaas gemäß einem *atomistischen Raumverständnis* lediglich auf, was da ist: vorhandene Bereiche, in seinen Augen auffällige oder wichtige Details wie den Namen des Architekten des Krankenhauses oder die Farbe der dort geplanten Fassade. Er verzichtet darauf, die vorhandene Anordnung auf eine andere Art, beispielsweise nach den Affekten, die sie erzeugt, zu charakterisieren. Er überlässt weitere Formen der Bezugnahme den Nutzer_innen oder Betrachter_innen oder, anders ausgedrückt, er überlässt es ihnen, aus dem Vorhandenen weitere Räume zu konstituieren.

OMAs Konzept für den *Museumpark* integriert die *Kunsthal* in ein Band aus unterschiedlichen Zonen, die die widersprüchlichen Anforderungen aus »*serenity and sensation, movement an stillness, buffer zone and connector*«[756] vereinen müssen. OMA entwirft ein

753 Koolhaas verweist auf die nicht realisierte Planung des *Boompjes Tower Slab* von 1979bis 1982. Siehe: Koolhaas/Mau, *S,M,LXL,* S. 518-43.

754 Vgl. ebd., S. 405.

755 Vgl. ebd.; Koolhaas, *Kunsthal*, S. 7.

756 Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 407.

Raster mit fünf verschiedenen Zonen. Gegenüber dem neuen *Architectuur Instituut* entstehen im *Museumpark* ein Obstgarten aus Apfelbäumen und daran anschließend ein Podium mit einer erhöhten asphaltierten Fläche für Veranstaltungen. Von dort aus führt eine Brücke durch einen romantischen Garten zum Platz vor der *Kunsthal*, die eine weitere Zone als viereckige Box belegt.[757]

Das Programm für die *Kunsthal* als ein weiterer Aspekt der *Wirklichkeit* fordert drei große Ausstellungsbereiche, die sowohl unabhängig voneinander als auch in Kombination miteinander genutzt werden sollen. Außerdem wurden ein Auditorium und ein separat zugängliches Restaurant verlangt.[758]

Nachdem Koolhaas die *Wirklichkeit* einmal erfasst hat, setzt gewissermaßen die *Paranoid Critical Methode* (PCM) ein, das heißt, es werden Ideen, Vorstellungen oder eine Intuition formuliert, um daran anknüpfend die geeigneten Mittel für die Umsetzung zu finden. Die Entwurfsgrundlage entfaltet er aus den Bedingungen, die die Wirklichkeit stellt. Die erwähnte Konzeption des Rasters (*grid*) sieht für die *Kunsthal* eine schlichte rechteckige Fläche vor. Diese Gegebenheit führt Koolhaas zu der Frage, wie eine langweilige Box belebt werden könne.[759] Um in Verlängerung des *Museumparks* als Durchgangsbereich zu fungieren, gliedert er die Box in vier Teile, indem vom *Museumpark* eine öffentliche Passage schräg durch das Gebäude führt und parallel zum Deich eine Straße unter dem Gebäude hindurch verläuft.[760] Aus diesen Rahmenbedingungen folgert Koolhaas die eigentliche Aufgabe, nämlich einen Ausstellungsraum aus vier autonomen Projekten als eine Aneinanderreihung von gegensätzlichen Erfahrungen zu entwerfen, die gleichzeitig eine kontinuierliche Spirale bilden. Diagrammatisch formuliert stellt sich ihm die Frage: Wie kann eine Spirale aussehen, die aus vier Vierecken besteht?[761] Das heißt, die Formulierung der Aufgabe als Frage enthält zugleich das Diagramm des Gebäudes, die *Spirale*. Entlang des Weges erzählt er eine Geschichte, »*that ›does not have to be told in words, but is simply shown by movement, so that the path has a beginning, and leads somewhere‹*«.[762]

Seinem Verständnis nach erfahren die Besucher_innen das Konzept über ihre Bewegung durch das Gebäude. Der Eintritt in die *Kunsthal* durch eine kleine Öffnung in der Mitte des Durchgangs erinnert an die Wand im Projekt *Exodus*, die die Menschen aus dem schlechten Teil durchschreiten müssen, um in den guten Teil zu gelangen. Einen Eindruck vom Inneren, den verschiedenen Erlebnissen im Gebäude, vermittelt Koolhaas

757 Vgl. Vgl. Koolhaas,/Mau, *S,M,L,XL*, S. 407; (Jacques, Michel, Hrsg. 1996. *Yves Brunier - landscape architect*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser. *S*. 46-51,106-7; bzgl. der Erneuerung des Parks siehe *Blaisse, Petra. 2007. Inside outside. Rotterdam: NAi Publishers.*, S. 292-3.)

758 Vgl. Koolhaas, *Kunsthal*, S. 7.

759 Vgl. Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 405.

760 Vgl. Koolhaas, *Kunsthal*, S. 7.

761 Vgl. ebd.

762 Vgl. Bouchez, Hilde. 2005. Interview with Rem Koolhaas. A+U No. 419: 90-93. In: Giargiani, *Rem Koolhaas | OMA The Construction of Merveilles*, S. 150-1.

in seiner retrospektiven Darstellung in der Publikation S,M,L,XL, in der er Abbildungen einzelner Situationen im Gebäude mit einem Auszug aus dem Dialog von *Estragon* und *Vladimir* im zweiten Akt von Samuel Becketts Stück *Waiting for Godot* überlagert. Koolhaas kombiniert den Beginn des ausgewählten Dialogs mit den Bildern am Ende der Dokumentation und wiederholt die Sequenz »*I was saying, I was saying*«[763] zu Beginn der Bilderfolge (siehe Anhang 2). So übersetzt er das Konzept der endlosen Spirale mit grafischen Mitteln in ein Buch für die Leser_innen. Sie können sich aus dem *Übereinanderlegen* von Becketts Dialog mit den Bildern mögliche Erfahrungen in der *Kunsthal* vorstellen. Diese nicht wörtliche, sondern vielmehr bildhafte und assoziative Vermittlung verweist auf mögliche Themen, die dem Entwurf zugrunde gelegt wurden, macht sie jedoch nicht explizit. Koolhaas schafft im Sinne eines *atomistischen Raumverständnisses* ein Nebeneinander von Bild und Text, ohne die Relation zu explizieren, und überlässt dies den Leser_innen, respektive den Besucher_innen der *Kunsthal*, wenn sie das Buch durchblättern oder durch das Gebäude flanieren.

Um einen Eindruck von diesem Verständnis zu vermitteln, sollen die Bilder und der Text im Folgenden auf *eine* mögliche assoziative Weise interpretiert werden, ohne den Anspruch zu erheben, eine vom Architekten geplante Relation abzubilden. Das erste Bild[764] zeigt die *Kunsthal* bei später Abenddämmerung vom *Westzeedijk* aus betrachtet, im Hintergrund ist das Hochhaus von Prouvé sichtbar. In der lang belichteten Aufnahme ziehen die Rücklichter der Autos wie rote Streifen am Gebäude vorbei. Das Licht im Inneren der *Kunsthal* erzeugt mit dieser Kameraeinstellung eine horizontale, weiße, viereckige Fläche, wie auch der kleine Aufbau zum weißen vertikalen Körper wird. Der das Bild überlagernde Dialogtext auf der linken Seite lautet: »*I was saying, I was saying*« und rechts »*I'm not a historian.*«[765] Koolhaas referiert auf den Ort oder den Kontext im Allgemeinen nicht durch eine stilistische Nachahmung bestehender Bauten. Dennoch suggeriert er mit dem in der Abenddämmerung entstandenen Bild eine formale Bezugnahme zu dem mit weißer Emaille versehenen Hochhaus des Krankenhauses. Koolhaas vermittelt keinen expliziten Bezug zum Ort, sondern ermöglicht diesen vielmehr implizit, assoziativ, bildhaft, zufällig – je nach Betrachtungsweise der Leser_in.

Eine weitere Bilderfolge mit Text drückt implizit aus, wie unterschiedlich das Auditorium je nach der Art der Nutzung wirken kann. Im ersten Bild blickt man von oben schräg über die abgestuften, nicht bestuhlten Podeste hinaus auf den Vorplatz. Becketts Text links über dem Bild lautet; »*Look at it*«, und rechts »*I see nothing*.«[766] Die darauffolgende Doppelseite zeigt eine Schwarz-Weiß-Aufnahme mit einem Blick von unten nach

763 Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 432-67.

764 Die kommende Passage enthält keine Bildanalyse im wissenschaftlichen Sinne, sondern eine mögliche Art, wie die Bilder und Texte in Bezug auf das Architekturverständnis von Koolhaas verstanden werden können.

765 Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 432-3.

766 Ebd., S. 438-9.

oben auf das mit Zuhörer_innen gefüllte Auditorium. Der überlagernde Text links lautet: »*But yesterday evening it was all black and bare. And now it's covered with leaves.*« – »*Leaves?*«[767] – Wehen die Leute wie Blätter mit einem Windstoß ins Gebäude hinein und verlassen es dann wieder?« – Die nächste Doppelseite bildet eine Aufnahme mit dem Titel *Paris Riots, May 25, 1968* des Magnum-Fotografen Bruno Barbey, der eine Straßenszene von oben mit umgekippten Autos.[768] Danach setzt sich die Bildgeschichte zur *Kunsthal* fort und man steht als Betrachter_in wieder unten, sieht die nun leeren bunten Stühle links im Bild und blickt auf die mit Skobalit verkleidete Wand mit den dahinter liegenden Leuchtstoffröhren und zum Durchgang in Richtung Treppe zur unteren Ausstellungshalle. Der Text links im Bild lautet: »*In a single night*.« und rechts »*It must be the Spring*.«[769] Sollen einen die farbigen Stühle und die hellen Lampen an den Frühling respektive an einen Neubeginn erinnern? Auch mit dieser Überlagerung von Text und Bild ermöglicht es Koolhaas den Leser_innen und Betrachter_innen des Buches, Synergien wirken zu lassen, sodass sie daraus beispielsweise in ihrer Erfahrung gemäß einem synästhetischen Charakter Situationen oder Stimmungen erzeugen, die sie aus einem anderen Zusammenhang kennen und beim Betrachten nachzeichnen können.

Koolhaas betont in einem Vortrag über das Buch S,M,L,XL[770], insbesondere zu dem Layout dieser Sequenz, drei wesentliche Aspekte seiner Arbeit. Indem er den Leser_innen die *Kunsthal* als Bildsequenzen vorstellt, verleiht er seiner Weigerung Ausdruck, die Architektur als ein Objekt aufzufassen. Seiner Ansicht nach entspricht sie vielmehr einer Montage oder Sequenzen von Erlebnissen. Er räumt in dem Zusammenhang ein, dass diese Auffassung auf seiner früheren Tätigkeit als Drehbuchautor basiert. In diesem Sinne seien die Montage der Bilder zur *Kunsthal* und der Auszug aus Becketts Stück ein Test, die er ausdrücklich ohne viele Worte nur damit kommentiert, dass die Kombination »*strangely, effective and incredible* [sei]«.[771] Während Koolhaas im Vortrag das Bild der Pariser Unruhen zwischen der Bildsequenz zur *Kunsthal* zeigt, spricht er darüber, dass das Buch S,M,L,XL sich einer zu ausschließlichen und intensiven Beschäftigung mit Architektur verweigert und den Invasionen der Außenwelt Rechnung trägt. Mit anderen Worten soll nicht alles andere ausgeschlossen werden.[772] Mit dieser Haltung unterscheidet sich Koolhaas von einer in vielen Architekturschulen gängigen Lehr- und Verhaltensweise,

767 Koolhaas/Mau, *S,M,L,XL*, S. 440-1.

768 In der linken Spalte neben der Fotografie charakterisiert Koolhaas beispielsweise unter dem Titel *Facade* die gegenwärtige Situation von Architekt_innen, die es kaum wagen, sich über die Absurdität des Bauprozesses, dem sie täglich ausgesetzt sind, zu äußern. (Vgl. ebd., S. 442-3.)

769 Vgl. ebd., S. 444-5.

770 Vgl. Koolhaas, »How S,M.L.XL intends to both undermine and simultaneously reinforce architecture«.

771 Koolhaas zeigt die Bilder nacheinander, während er spricht, vervollständigt jedoch seinen Satz nicht. Vgl. ebd., 25:10.

772 Vgl. ebd., 25:30.

die eine Individualisierung der Architekturleistung fördert, das persönliche Talent stark gewichtet u. Ä., mit der Konsequenz der Segregation von anderen Fachdisziplinen.[773]

Auf die gesamte *Kunsthal* bezogen suggerieren Becketts Worte eine *Unbestimmtheit* darüber, was kommen mag, und in der Art und Weise, wie Koolhaas und Mau[774] diese mit den Bildern des Gebäudes kombiniert haben, übersetzen sie ein unbestimmtes Gefühl, das die Besucher_innen beim Begehen der endlosen Spirale durch die *Kunsthal* beschleichen kann, in eine Erfahrung, die sich beim Betrachten und Lesen der Buchseiten ebenfalls einstellen kann.

Die Architekturrezeption eines niederländischen Bloggers dokumentiert eine weitere Art, die Architektur von Koolhaas zu erfahren. Die Autoren des Weblogs *Panzerfaust* verweisen mit den Worten »Wo ist die verd**te Eingang???« auf den schlecht auffindbaren Zugang und betonen ihr Unverständnis zusätzlich, indem sie sich der deutschen Sprache bedienen. Die Situierung des Haupteingangs entspricht nicht den gängigen (institutionalisierten) Vorstellungen. Der Eingang für ein öffentliches Gebäude liegt meist gut sichtbar in der Ebene der Fassade und wird durch eine architektonische Geste, beispielsweise einen Rücksprung, akzentuiert.

Die von Koolhaas gewählte ungewöhnliche Positionierung des Eingangs in der Mitte des Gebäudes erzeugt bei den Besucher_innen eine Orientierungslosigkeit. Für die Besucher_innen war die Platzierung der Elemente, die aus der Perspektive des Architekten den Eingangsbereich bilden, nicht in gleicher Weise nachvollziehbar.

Um dem entgegenzuwirken, hat die Leitung der *Kunsthal* veranlasst, dass die Eingangsplattform mit einem großen Pfeil versehen wurde. Das Zeichen überlagert hier das materielle Gefüge der Architektur.

Koolhaas' ursprüngliche Choreographie sollte Möglichkeiten schaffen, um beispielsweise durch die *Kunsthal* in den Park zu gelangen, statt sie nur direkt zu besuchen, also keinen genauen Bewegungsablauf festlegen. Das materielle Gefüge kann die Besucher_innen nicht zum freien Herumwandern, Entdecken, und Suchen – nach dem attraktiven Inneren – verleiten. Im Gegenteil werden sie in diesem Fall vielmehr frustriert. Das Konzept verlangt von ihnen ein Verständnis, über das sie (noch) nicht verfügen. So lässt sich an der Eingangssituation zeigen, wie dieselbe gebaute Anordnung aus der Perspektive des Architekten und der Besucher_innen zu unterschiedlichen Raumkonstitutionen führt.

Tabelle 5.3 beschreibt Koolhaas' Architekturauffassung hinsichtlich der Konzeption der *Kunsthal* als verschiedene Erfahrungsweisen. Tabelle 5.4 enthält die Erfahrungen, die er sich aus der Perspektive der Besucher_innen vorstellt.

---

773 Vgl. Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*, S. 27-8. Rambow erwähnt an dieser Stelle mit Bezug auf Ahrentzen/Groat, dass sich gerade Frauen weniger mit diesem Ideal identifizieren können und ihnen entsprechend andere Rollenmodelle fehlen. (S. Ahrentzen, S & Groat, L. (1992). Rethinking architectural education: Patriarchal conventions and alternative visions from the perspectives of women faculty. *Journal of Architectural an Planning Research*, 9, 95-111.)

774 Bruce Mau ist ein kanadischer Designer und Mitautor des Buches S,M,L,XL.

Anordnung	Verknüpfungstyp	Ausprägung
Stadt	Atomistisches Raumverständnis	Kultur statt Hafenfunktionen in Zentrumsnähe
Ort		*Museumpark*, Krankenhaus-Hochhaus, Rosengarten und Deich
Programm		Ausstellungsraum, Auditorium, Restaurant etc.
Eingangsbereich	Praktisches Verständnis (Störung)	In der Mitte der öffentlichen Passage
Materialien		Unübliche Platzierung und Verarbeitung von Materialien
Entwurfsprozess	Professionelles Verständnis	Teamarbeit: Nebeneinander verschiedener Teammitglieder
		Programm: Nebeneinander von verschiedenen Nutzungen: ein Ausstellungsraum aus vier autonomen Projekten mit gegensätzlichen Erfahrungen (Choreographie)
		Paranoid Critical Method (PCM): 1. Idee (Wie kann eine langweilige Box belebt werden?) und 2. Diagramm (Spirale) = 3. Projekt
		Konstruktion/Material: Minimierung der physischen Präsenz
		Modernisierung im Sinne einer Neuinterpretation der Aufgabe der Architektur: Kollektive ermöglichen → Synergien → Innovation
Alltägliche Dinge, alltägliche Praktiken	Affekt	Interesse

Tabelle 5.3: Koolhaas' Architekturauffassung als Erfahrungsweisen

Anordnung	Verknüpfung	Ausprägung
Eingang	Affekte	Affiziert durch die attraktive gute Seite
Auditorium		Unterschiedliche Wirkung je nach Nutzung
Kunsthal		Endlose Spirale
Kunsthal	Zweck	Unterschiedliche Nutzungen
Passage		Durchgang vom *Museumpark* zum Deich
Kunsthal	Gruppenspezifisches Verständnis (Handlung)	Flanieren

Tabelle 5.4: Erfahrungen, die sich Koolhaas aus der Sicht der Besucher_innen vorstellt

Eine Bilddokumentation und die Projektdaten zur *Kunsthal* befinden sich in Anhang 2.

5.3. Jugendliche sprechen über ihre Architekturerfahrungen

Die forschungstheoretischen und -praktischen Überlegungen (siehe Abschnitt 5.1) legen für die empirische Untersuchung von Architekturerfahrungen nahe, zwei unterschiedliche

Gebäude und je drei Gruppen von Jugendlichen mit verschiedenen Ausbildungsrichtungen auszuwählen.

Da es sich um eine Untersuchung handelt, die ein noch wenig erforschtes Gebiet betrifft und in der die Akteure übereinstimmend mit der Akteur-Netzwerk-Theorie selbst den Bedeutungszusammenhang herstellen sollen, erweist sich das Gruppendiskussionsverfahren für die Datenerhebung als sinnvoll. Das Verfahren mit den dazugehörigen Implikationen wird in Abschnitt 5.3.1 vorgestellt.

Die Auswertung der Gespräche erfolgt gemäß der dokumentarischen Methode rekonstruktiver Sozialforschung, die der Grundidee nach zwischen formalen und reflexiven Interpretationsstufen respektive zwischen dem immanenten und dem dokumentarischen Sinngehalt unterscheidet. Differenziert wird somit zwischen dem, *was* die Proband_innen thematisieren, und der Art und Weise, *wie* sie die gewählten Themen besprechen. Die Gesprächsanalyse und die formale Interpretation folgen Ralf Bohnsack und Aglaja Przyborski. Die reflexive Interpretationsstufe wurde aufgrund der gewählten theoretischen Grundlage, der Raumsoziologie und der Akteur-Netzwerk-Theorie, hinsichtlich der Extraktion des Sinn- oder Bedeutungsgehalts angepasst (siehe Abschnitt 5.3.2).

5.3.1. Die Datenerhebung und das Gruppendiskussionsverfahren

Mit dem Gruppendiskussionsverfahren können, wie oben dargestellt, kollektive Erfahrungen erhoben werden (siehe Abschnitt 5.1). Anders ausgedrückt bildet sich die Kollektivität einer Gruppe im Gespräch und aktualisiert darin ihr Orientierungswissen als das Gemeinsame der Erfahrungen. Dies gründet auf der Annahme, dass Meinungen dem Einzelnen erst im Austausch mit anderen deutlich werden.[775] Von Mangold positiv angewendet bedeutet dies, dass sich die kollektive Meinung über die »wechselseitige *Steigerun*g *un*d *Ergänzun*g [Hervorhebung i. Orig.] der beteiligten Individuen«[776] abzeichnet. Umgekehrt ist eine Zerlegung der kollektiven Meinungen oder Erfahrungen nicht auf einzelne Sprecher_innen zurückzuführen, die kollektiv ausgedrückten Erfahrungen sind nicht als Summe von Einzelerfahrungen aufzufassen, sondern vielmehr »das Produkt kollektiver Interaktion«.[777] Es handelt sich um Meinungen, die sich gewissermaßen in der Gruppe bereits ausgebildet haben.[778]

Mannheim spricht in diesem Zusammenhang von einem konjunktiven Erfahrungsraum, worin das einzelne Individuum zu einem ihm antwortenden Gegenüber in eine existenzielle Beziehung tritt. Aus der Bedeutung der Sprache und den im Wortwechsel verwendeten Begriffen wird die Stereotypisierung erkennbar, die den Erlebniszusammenhang

775 Siehe dazu Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 106.
776 Ebd., S. 107.
777 Ebd.
778 Vgl. Mangold, ebd.

charakterisiert.[779] Verstehen können sich demnach diejenigen unmittelbar, »die durch gemeinsame Erlebniszusammenhänge miteinander verbunden sind, die zu einem gestimmten ›Erfahrungsraum‹ gehören«.[780] Voraussetzung dafür ist die existenzielle Verankerung der Erfahrungen. Für die Erhebung von Daten mit Gruppendiskussionen sollen daher Gruppen gewählt werden, die einen Existenzbereich oder, anders ausgedrückt, Subjektpositionen, die ihre Perspektive ausmachen, teilen. Der gemeinsame Erlebnishintergrund kann beruflicher Art sein oder das Alter, Geschlecht etc. betreffen.[781] Häufig werden über Gruppendiskussionen thematische Aspekte erhoben, die die alltägliche Existenz von Gruppen betreffen, wie beispielsweise die von den Jugendlichen erwartete Lebensperspektive. Die Architekturerfahrungen von Jugendlichen zu erheben, bedeutet, nach den Erfahrungen in einem ihnen eher fremden und wenig vertrauten Bereich zu fragen. Um dennoch eine gewisse Überschneidung zwischen der untersuchten Thematik (Architekturerfahrung) mit dem konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppen zu gewährleisten, werden die Schüler_innen so ausgewählt, dass Aspekte ihrer Ausbildung mit denjenigen der Produktion oder dem Programm des Gebäudes übereinstimmen, also beispielsweise die Baupraxis oder die Kunst betreffen.

Für die Untersuchung werden je drei Gruppen ausgewählt: Die erste Gruppe umfasst Schüler_innen in einer handwerklichen Ausbildung, wie die Tischler_innen oder *meubelmaker*[782] mit Bezug zur Baupraxis. Die zweite Gruppe besteht aus Schüler_innen der Ausbildungsrichtung Kulturmanagement respektive *Culturele maatschappelijke Vorming*, die thematische Berührungspunkte mit der Kunst oder deren Vermittlung haben, womit auch ein gesellschaftlicher Aspekt berücksichtigt wird. Mit der dritten Gruppe, bestehend aus Schüler_innen eines Gymnasiums, die das Vertiefungsfach Kunst belegen, wird der Bezug zum Thema Architekturerfahrungen in den Ausstellungsorten für Kunst ebenfalls durch den Inhalt des Gebäudes realisiert. Außerdem gleicht diese Gruppe hinsichtlich des Bildungsgrades den Architekten der Gebäude. Die Architekturerfahrungen von *Realgruppen* zu untersuchen, hat den Vorteil, dass sich in den Gruppendiskussionen eher eine Selbstläufigkeit des Gesprächs entwickelt.[783]

Die Datenerhebung beginnt mit einem Rundgang der Gruppen durch das jeweilige Gebäude. Sie gewinnen dort die Erfahrungen, die Gegenstand der anschließenden Diskussion sind. Es handelt sich also zunächst um *neu* gewonnene Erfahrungen. Nach dem hier angewendeten praxeologischen Ansatz zeigen sich in den Gesprächen zugleich verschiedene Subjektpositionen der Perspektive, die den konstituierten Räumen immanent sind.

779 Vgl. Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S. 227.

780 Bohnsack verweist damit auf Mannheim. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S, 59.

781 Unter Umständen müssen sich die Gruppenteilnehmer_innen untereinander nicht unbedingt kennen.

782 Bezieht sich auf Tischler_innen, Schreiner_innen, Möbelhersteller_inen.

783 Bohnsack weist auf diese aus der Forschung mit Jugendlichen gewonnene Erkenntnis hin, während sich Realgruppen beispielsweise in einem bestimmten Berufsmilieu als nachteilig erweisen können. (Vgl. Bohnsack/Przyborski/Schäffer, »Einleitung: Gruppendiskussionen als Methode rekonstruktiver Sozialforschung«, S. 15.)

Wenn der von Mannheim definierte konjunktive Erfahrungsraum mit Löw und Schatzki (vgl. Abschnitt 3.1.3) betrachtet wird, bedeutet dies für die Konstitution von Räumen, dass in der Sozialisation wiederholt Situationen auf ähnliche Weise erfahren werden. Anordnungen aus Elementen der Umgebung und Menschen werden immer wieder auf eine je spezifische Weise verknüpft, da nach Schatzki in der Praxis das Verständnis strukturiert und der Sinn intelligibility (= Verständlichkeit und Bedeuten) gegliedert (= articulated) werden.[784] Das einmal angeeignete Verständnis wird folglich auf unterschiedliche Anordnungen angewendet. Somit können Anordnungen, denen man zum ersten Mal begegnet, auf eine ähnliche Weise verknüpft werden wie in anderen Situationen. Daher ist anzunehmen, dass es den Gruppen gelingt, Anordnungen von Bauteilen, Materialien usw. auszuwählen und auf eine bestimmte Weise zu verknüpfen. Der Testlauf mit einer Gruppe von Innenarchitekt_innen in der *Kunsthal*, der im Vorfeld durchgeführt wurde, bestätigte diese Vermutung, sodass die Untersuchung in der geplanten Weise umgesetzt werden konnte.

Wie in Abschnitt 5.1 dargestellt unterscheidet die Forschung analytisch zwischen verschiedenen Perspektiven, die in die Raumkonstitutionen der Gruppen einfließen. Zum einen kann von Räumen gesprochen werden, die während der Begehung des Gebäudes konstituiert, jedoch nicht verbalisiert werden. Zum anderen werden Raumkonstitutionen von den Gruppenteilnehmer_innen während des Gesprächs hervorgebracht, wenn sie über ihre Erfahrungen im Gebäude sprechen. Diese verbalisierten Erfahrungen und Raumkonstitutionen bilden die Grundlage für die in folgenden Abschnitt 5.3.2 vorgestellte Interpretation nach der dokumentarischen Methode. Um für die Gruppen möglichst eine Kontinuität zwischen den beiden Situationen, während des Rundganges und der Gruppendiskussion, herzustellen, wird für die Gesprächssituation ein Bereich in den untersuchten Gebäuden gewählt. Im *Kunsthaus* Bregenz finden die Gruppengespräche im Kunstvermittlungsraum statt, der sich im Untergeschoss befindet und nicht Teil des Rundgangs ist. In der *Kunsthal* führen die Gruppen die Gespräche jeweils in einem der Besprechungsräume im nicht-öffentlichen Bereich des Gebäudes.

Obwohl der Ablauf aus Rundgang um und durch die Gebäude und anschließendem Gespräch für alle Gruppen identisch ist, kann sich die konkrete Situation vor Ort in Details unterscheiden. Die Erhebungen werden mit jeder Gruppe an einem anderen Tag durchgeführt. Das bedeutet, dass Licht- und Witterungsverhältnisse unterschiedlich sind. Im *Kunsthaus* in Bregenz gelang es, alle Gruppengespräche innerhalb einer Woche durchzuführen, sodass die Gruppen hinsichtlich der ausgestellten Kunst die gleiche Grundlage hatten. In der *Kunsthal* konnten der Rundgang und die Gruppengespräche der Schü-

784 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 12.

ler_innen der Tischler- und Kulturmanagementausbildung während derselben Ausstellungsperiode durchgeführt werden, die Gruppe ›Gymnasium‹ besuchte die *Kunsthal* aus organisatorischen Gründen[785] zu einem späteren Zeitpunkt.

Für die Durchführung der Gruppendiskussion wurden die Vorgaben des Lehrplans der jeweiligen Schulen berücksichtigt, das heißt, es musste der Gruppe möglich sein, in einer angemessenen Zeit anzureisen, und der Termin sollte den obligatorischen Unterricht nicht behindern. Es stellte sich heraus, dass dies für Lehrer_innen in den Niederlanden schwerer zu leisten ist als in Österreich oder Deutschland.

Vergleichbare organisatorische Voraussetzungen gelten auch für die untersuchten Gebäude. Die Bereiche (Kunstvermittlungsraum und Bibliothek) für die geplanten Gespräche durften nicht anderweitig belegt sein und der Besuch der Ausstellung sollte nicht mit anderen Veranstaltungen zusammenfallen. Eine inhaltliche Bedingung betraf außerdem die Ausstellung selbst. Die Exponate sollten beim Rundgang möglichst wenig die Sicht auf die Architektur beeinträchtigen. Ungeeignet sind daher Ausstellungen, die eine Verdunkelung der Räume erfordern, wie beispielsweise bei Videoarbeiten.

Die teils unterschiedlichen (klimatischen, inhaltlichen) Bedingungen beeinträchtigten die Untersuchung nicht, da mit dem gewählten Vorgehen primär danach gefragt wird, *wie* die Gruppen das Gebäude erfahren. Die Gruppen können sich je nach Situation auf eine andere Anordnung beziehen, diese jedoch auf eine ähnliche Weise verknüpfen und somit artikulieren, wenn sie das Gebäude ähnlich erfahren.[786]

Die Begehung des Gebäudes verläuft für jede Gruppe, wie oben erwähnt, nach demselben Schema. Die Gruppen treffen sich zum vereinbarten Zeitpunkt außen vor dem Eingang des jeweiligen Gebäudes. Die Forschungsleitung gibt eine kurze Einleitung zum Verlauf der Untersuchung.

Geplanter Wortlaut für die Begrüßung und das Vorstellen des Programms:

> »Ihr seid hier im *Kunsthaus*[787], um an einer Art Experiment teilzunehmen.
>
> Ich werde euch nun kurz etwas zum Ablauf des heutigen Nachmittags sagen:
>
> Ihr habt sogleich die Gelegenheit, eine Viertelstunde lang die unmittelbare Umgebung des Gebäudes zu begehen und das *Kunsthaus* von außen zu erfahren.
>
> Versucht euch dabei zu merken, wie euch das, was ihr seht, berührt, was ihr riecht und erlebt. Ihr könnt euch dazu Notizen machen. Es ist kein Test, und alles, was euch auffällt und einfällt, ist interessant.

---

785 Die Weiterleitung der Planung und Voraussetzungen für die Untersuchung verliefen zwischen der Kontaktperson (der Lehrerin) und der von ihr ausgewählten Gruppe wiederholt problematisch und führte dazu, dass die Schüler_innen nicht in dem zuvor besprochenen zeitlichen Rahmen an der Untersuchung teilnehmen konnten. Letztlich mussten eine neue Kontaktperson aus einem anderen Gymnasium und eine neue Gruppe gesucht werden.

786 Zum Beispiel erwähnte die Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal* das Stimmen eines Pianos und beschreibt das Gebäude als offen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹, die das Gebäude an einem anderen Tag besuchte, verbindet denselben Eindruck mit den Stimmen von Kindern, die in den Ausstellungsräumen gut zu hören waren (siehe Abschnitt 7.2.3).

787 Entsprechend erfolgen die Begrüßung und das Vorstellen in der *Kunsthal* in Niederländisch.

Danach treffen wir uns in etwa einer Viertelstunde wieder hier in der Eingangshalle, um die Jacken und Taschen abzugeben.«

Nachdem die Gruppen selbstständig das Gebäude aus seiner näheren Umgebung begangen haben, werden sie kurz für den Rundgang durch das Gebäude instruiert:

»Danach geht es im Gebäude weiter. Ihr könnt euch das Erdgeschoss und die Ausstellungsebenen, das heißt, alle öffentlich zugänglichen Räume, anschauen. Richtet eure Aufmerksamkeit auf das Gebäude und nicht auf die Ausstellung.

Versucht euch dabei zu merken, wie euch das, was ihr seht, berührt, was ihr riecht und erlebt. Ihr könnt euch dazu, wie gesagt, Notizen machen.

Danach treffen wir uns in ca. 50 Minuten wieder hier in der Eingangshalle.«

Der gewählte Wortlaut folgt Bohnsacks Empfehlungen, wonach die Forschenden ihrer eigenen Fremdheit gegenüber der Situation Ausdruck geben, sie die ganze Gruppe ansprechen und sich gegenüber der Gruppe über ihre konkrete Aufgabe und ihr Tun vage und offen verhalten.[788]

Die Gruppen wählen ihre Route außen um das Gebäude oder innen durch die öffentlich zugänglichen Bereiche jeweils selbst. Nach dem rund einstündigen Rundgang treffen sich die Diskussionsleitung[789] und die Gruppenteilnehmer_innen gemeinsam in dem zuvor genannten Raum, in dem die Gruppendiskussion stattfindet.

Wie in Abschnitt 5.1 erwähnt, soll mit dem gewählten Erhebungsverfahren der Prozess des Fremdverstehens kontrolliert werden. Eine Grundvoraussetzung für die Kontrolle des Prozesses ist die zurückhaltende Rolle des Forschenden.[790] Wie auch bei der Einführung der Gruppen in das *Experiment* beginnt die Diskussionsleitung das Gespräch mit einer offenen Frage und spricht alle Gruppenteilnehmer_innen an. Sie stellt die Eingangsfrage für alle Gruppe offen und beginnt:

»Ihr habt euch das *Kunsthaus* (die *Kunsthal*) von außen angeschaut und seid im Inneren durch die Räume gegangen. Könnt ihr erzählen, wie ihr das erfahren habt?«

Während der Diskussion hält sich die Gesprächsleitung möglichst zurück, um die Selbstläufigkeit des Gesprächs nicht zu beeinträchtigen oder diese zu stimulieren. Das heißt, sie greift nicht in den Prozess des Sprechens der Erforschten über deren Erfahrungen ein. Denn Gruppendiskussionen werden

»als Kommunikations- und Interaktionsprozesse [begriffen, Ergänzung d. Verf.], die in ihrem regelhaften Ablauf auf kollektiv geteilte ›existentielle Hintergründe‹ (K. Mannheim) der Gruppen verweisen, also auf gemeinsame biografische und kollektivbiografische Erfahrungen«[791].

Da in einer Gruppendiskussion die Gruppe den Kontext bildet, kann sie im selbstläufigen Diskurs ihre kollektiven Erfahrungen dokumentieren und sich in ihren Erzählungen und

788 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 208-9.

789 In allen Fällen handelt es sich dabei um die Autorin selbst.

790 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 21.

791 Bohnsack et al., *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, S. 76.

Beschreibungen ihr spezifisches Relevanzsystem manifestieren,[792] insofern sie die Sprache und Symbole, die für ihre Lebenswelt typisch ist, verwendet.

Die Gespräche wurden mit zwei Geräten aufgenommen: mit einem im Laptop (MacPro) integrierten Mikrofon und einer Audio-Software sowie mit einem Aufzeichnungsgerät des Typs Olympus DM 550.

5.3.2. Datenanalyse und dokumentarische Methode

Die aufgezeichneten Gespräche wurden anschließend transkribiert. In dieser Form bilden sie die Grundlage für die Datenanalyse. Die Transkription enthält die von der jeweiligen Gruppe in eigene Worte gefassten »Reflexionen ihrer Erfahrungen« während des Rundgangs durch das Gebäude. Im ersten Abschnitt wurde zwischen der Konstitution von Räumen der Proband_innen und der Konstruktion von Räumen aus wissenschaftlicher Perspektive unterschieden (siehe Abschnitt 5.1). Die in den Gesprächen enthaltenen Erfahrungen bilden nun jene Konstitutionen, mit denen die Wahrnehmenden ihre alltägliche Wirklichkeit gliedern. Denn die Gruppen wählen in ihren Gesprächen selbst die Themen und Aspekte, die für sie in Bezug auf das jeweilige Gebäude relevant erscheinen, und besprechen diese in ihrer eigenen Sprache.[793] So können die Erforschten in der Diskussion beispielsweise dokumentieren, wie sie die Eingangsfrage, mit der die Gesprächsleitung zu Beginn der Diskussion die Gruppe auffordert, über ihre Erfahrungen im Gebäude zu sprechen, auffassen. Sie können angeben, ob es sie überhaupt interessiert und in ihrem Relevanzbereich einen Platz hat. Wenn dem so ist, zeigt der Diskurs, unter welchem Aspekt die Frage für sie eine Bedeutung hat. Der Sinnzusammenhang wird im Gespräch auf eine Weise aktualisiert, dass über die einzelnen Gesprächsteilnehmer_innen »alle Wissbarkeiten, die für die betreffende Gruppe als Gruppenerfahrungen bereits vorhanden sind«,[794] hervorgebracht werden. Die kollektiven Bedeutungsmuster aktualisieren sich allerdings erst im Diskurs selbst und sind nicht bereits als solche vorhanden. Mit rekonstruktiven Verfahren wie der dokumentarischen Methode können über eine genaue Rekonstruktion des *Gesprächsverlaufs* und der *Dramaturgie* des Gesprächs kollektive Bedeutungsmuster – hinsichtlich ihrer Architekturerfahrungen – identifiziert werden.[795]

Die von den Gruppen verbalisierten Erfahrungen sind als »sprachlich fassbare und formulierte Sachverhalte«[796] gegenüber der bloßen Sinneserfahrung wissenschaftlich relevant.

---

792 Vgl. ebd., S. 76.

793 Hierfür schafft das Gruppendiskussionsverfahren die entsprechenden Voraussetzungen. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 21.)

794 Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S, 232.

795 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 110.

796 Vgl. ebd., S. 13.

Für die empirischen Wissenschaften liegt die Anerkennung theoretischer Aussagen darin begründet, dass sie durch die Erfahrung der Nachprüfung unterzogen werden können.[797] Bohnsack überführt, wie oben erwähnt (siehe Abschnitt 5.1), die Beziehung zwischen Theorie und Erfahrung in die »Beziehung zwischen *theoretischen Sätzen* und denjenigen Sätzen oder Aussagen, in denen Erfahrungen, Beobachtungen formuliert werden.«[798] Mit anderen Worten sollen die aus der Interpretation der Gruppendiskussion gewonnenen theoretischen Aussagen über Architekturerfahrungen und die darin zu identifizierenden sozialen Differenzen in weiteren Erfahrungen überprüft werden können. Bohnsack weist in diesem Zusammenhang auf Ute Volmergs[799] Kritik am Gruppendiskussionsverfahren hin. Sie hatte in Gruppendiskussionen festgestellt, dass eine Gruppe zu Beginn des Gesprächs gegenüber einem Thema eine andere Auffassung äußerte, als sie dies gegen Ende des Gesprächs tat. Dadurch seien die Ergebnisse prinzipiell nicht reproduzierbar. Demgegenüber argumentiert Bohnsack, dass sich Orientierungen im Diskursprozess überhaupt erst aktualisieren.[800] Anders formuliert sind nicht die faktischen Inhalte einer Diskussion reproduzierbar, sondern vielmehr die Art und Weise, *wie* Gruppen über bestimmte Inhalte sprechen. Die theoretischen Aussagen, die mit der hier vorgestellten Untersuchung zu Architekturerfahrungen aus der Analyse der Gruppendiskussionen gewonnen werden, betreffen Erfahrungsweisen, die eine je spezifische Relation zwischen der Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, und der Materialität beschreiben. Diese wird in Kapitel 6 neben der raumsoziologischen Herleitung mit dem Begriff der Figuration und dem dazugehörigen Machtdifferenzial konzipiert. Letzteres erlaubt es folglich, Erfahrungsweisen nach der Art der Machtverteilung zu unterscheiden. Darin zeigt sich, ob die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, die Materialität oder vielmehr beide gemeinsam die Erfahrung beeinflussen.

Somit lassen sich in der Untersuchung drei Perspektiven voneinander unterscheiden: Zwei Perspektiven beziehen sich auf die Erforschten, wobei die erste Perspektive die Gruppen im Moment der Begehung der Gebäude betrifft und die zweite Perspektive ihre Situation, in der die Gruppendiskussion über die Erfahrungen stattfindet. Die dritte Perspektive bezieht sich auf die Forschenden in der Analysesituation. Tabelle 5.5 zeigt, wie die Perspektiven sich zueinander verhalten. Die Erforschten reflektieren im Gespräch über ihre Erfahrungen, deren Aufzeichnung die Grundlage für die von der Forscherin vorgenommene Analyse bildet.

---

797 Vgl. ebd., S. 13.

798 Ebd., S. 13.

799 Vgl. Volmerg, Ute. 1977. Kritik und Perspektiven des Gruppendiskussionsverfahrens in der Forschungspraxis. In: *Entwurf zu einer Empirie des Alltagsbewusstseins*, Vol. 878, *Edition Suhrkamp*, Hrsg. Thomas Leithäuser, 184–217. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

800 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschun*g, S. 109-10.

Perspektive	Situation	Raumkonstitution
Proband_innen	Begehung des Gebäudes	Unmittelbare, nicht verbalisierte Erfahrung
Proband_innen	Gruppendiskussion	Im unmittelbaren gegenseitigen Verstehen verbalisierte Erfahrung
Forschende	Interpretation und komparative Analyse	Formale und reflektierende Interpretation → Erfahrungsweisen

Tabelle 5.5: Differenzierung nach Perspektive und Raumkonstitution

Die Auswertung der Daten erfolgt nach der dokumentarischen Methode[801]. Sie nimmt ihren Ausgang, wie oben (siehe Abschnitt 5.1) erwähnt, bei der prinzipiellen Fremdheit zwischen den Erforschten und den Forschenden,[802] die analytisch operationalisiert wird. Die Grundlage für die empirische Analyse bilden die »Erlebnisdarstellungen der Erforschten«[803] in den Gruppendiskussionen. Unter der Prämisse, dass ihr darin aktualisiertes Wissen von *ihrem Standort* und *ihrem Sein*[804] abhängt, gilt die Analyse dem Herauslösen von Architekturerfahrungen in Bezug auf den jeweiligen konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppen. Damit wird der Geltungsbereich der Wissensbestände auf den jeweiligen Erfahrungsraum eingegrenzt. Architekturerfahrungen sind, raumsoziologisch betrachtet, Konstitutionen von Räumen, die analytisch über die Anordnung von Dingen und hinsichtlich der Synthese nach verschiedenen Verknüpfungstypen konzipiert werden (siehe Abschnitt 3.1.3). Die Untersuchung gilt der Frage, *wie* die Erforschten eine bestimmte Anordnung verknüpfen. Die Wie-Frage impliziert außerdem, dass hinsichtlich des Geltungsbereichs nicht objektivistisch argumentiert wird, sondern mit Rücksicht auf die Teilnehmenden am Gespräch.[805] In dieser genetischen Einstellung zielt die soziologische Analyse darauf ab, für die Architekturerfahrungen »eine wissenschaftlich relevante begrifflich-theoretische Explikation«[806] zu gewinnen.

Bohnsack beabsichtigt in der Analyse, Erfahrungsräume von ihren konstitutiven Erlebnissen her zu erfassen, indem die darin enthaltenen Horizonte, Möglichkeiten oder Bedingungen herausgestellt und typenhaft unterschieden werden. Auf diese Weise gelingt es, »die *Grenzen* der (milieu-, generations-, geschlechts- und altersgebundenen) Erfahrungsräume, d. h. ihre *Aspekthaftigkeit* oder *Aspektstruktur,* sichtbar [zu machen]«.[807]

---

801 Die dokumentarische Methode der Interpretation ist nach Bohnsack ein Begriff und eine Grundidee, die Garfinkel als Begründer der Ethnomethodologie von Karl Mannheim übernommen hat. Sie bezieht sich gleichermaßen auf den Alltag des Erforschten wie des Forschers.

802 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschun*g, S. 83.

803 Vgl. ebd., S. 176.

804 Mit Mannheim spricht Bohnsack von der Standortgebundenheit oder Seinsverbundenheit des Wissens. (Vgl. ebd., S. 173.)

805 Karin Knorr-Cetina argumentiert hinsichtlich der »Konzeption des Erkenntnisobjektes als konstruiertes bzw. reproduziertes«, dass man zuerst beantworten muss, wie die Wirklichkeit konstruiert wird, um zu verstehen, was sie ausmacht. (Vgl. Knorr-Cetina, »Spielarten des Konstruktivisums«, S. 92.)

806 Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschun*g, S. 176. Nach Bohnsack bleiben Seinsgebundenheiten, die den Erforschten verborgen bleiben, unberücksichtigt.

807 Ebd., S. 177.

Im Unterschied dazu werden Grenzen nicht primär milieu-, geschlechts- oder generationsspezifisch etc. konzipiert, sondern zunächst über die zu den Architekturerfahrungen gehörende *Figuration.* Mit Latour wird die Figuration als eine mögliche Bedingung für Erfahrungen aufgefasst (siehe Abschnitt 3.2.2). Das dazugehörige *Machtdifferenzial* gibt Aufschluss darüber, inwieweit diejenigen, die die Architektur erfahren, oder die Materialität von Gebäuden die Architekturerfahrung prägen. Für die jeweilige Architekturerfahrung zeigt sich erst dadurch, in welchem Maß sich ein bestimmtes Milieu, Geschlecht oder Alter der Wahrnehmenden als konstitutiv erweist.

Die Typenbildung zielt nach Bohnsack darauf ab, Bezüge zwischen »spezifischen Orientierungen [der Gruppen, Anm. d. Verf.] einerseits und dem Erlebnishintergrund oder existentiellen Hintergrund, in dem die Genese der Orientierung zu suchen ist, andererseits«[808] herauszuarbeiten. Demgegenüber sollen mit der empirischen Analyse Erfahrungsweisen identifiziert werden, die den Machtverhältnissen nach auf die Materialität oder auf spezifische Subjektpositionen (einer Perspektive) abstellen, unter Berücksichtigung der Möglichkeit, dass jene spezifischen Subjektpositionen mehreren der untersuchten Gruppen eigen sein können. Die Subjektposition prägt die *Figuration* mit und somit auch die Erfahrung und den *Akteur*. Genauso kann die *Materialität* in einer bestimmten Erfahrungsweise mitwirken, wenn von einem bestimmten *Gefüge* oder von bestimmten *Eigenschaften* die Rede ist. Mit diesem Forschungsinteresse gilt die Aufmerksamkeit demnach weniger der dramaturgischen Dichte des Gruppengesprächs,[809] sondern primär dem gesamten selbstläufigen Abschnitt des Gesprächs. In den Fokus rückt daher die erste Phase des Gesprächs, in der sich die Gesprächsleitung weder durch etwaige immanente Nachfragen noch anderweitig in die Diskussion einbringt.

Der schöpferische und kreative Prozess der Gruppen, in dem sie ihren Architekturerfahrungen Gestalt verleihen, zeigt sich nicht nur im Verlauf der Diskursbewegung, sondern vor allem darin, wie die einzelnen Erfahrungsweisen im Gesprächsprozess aufeinanderfolgen. Die Erfahrungsweisen, die analytisch als Raumkonstitution über die von den Gruppen genannten Anordnungen und den dazugehörigen Verknüpfungstypen konzipiert werden, gewinnen ihre Präzisierung über den Vergleich der Gruppengespräche respektive in der komparativen Analyse. Mit diesem Vorgehen will die dokumentarische Methode die als Normalität erlebte Erfahrung der Forscher_innen überwinden und die Er-

808 Ebd., S. 141.

809 Nach Bohnsack verschafft man sich den Zugang zu den jeweils andersartigen Erfahrungsräumen, indem das (andersartige) Handeln – im vorliegenden Fall betrifft es die Architekturerfahrungen der Erforschten - vom jeweiligen *Fokus* her begriffen wird. Das heißt, nach Bohnsack wird der »kreative Prozess der kollektiven Wirklichkeitskonstruktion« dort nachgezeichnet, »wo dieser sowohl hinsichtlich seines Prozessverlaufs, seiner Dramaturgie (Form) als auch hinsichtlich des metaphorischen Gehaltes (Inhalts) Höhepunkte des Engagements, der Intensität und Dichte erreicht«, das heißt, in den Passagen, die er Fokussierungsmetaphern genannt hat. (Vgl. ebd., S. 86.)

fahrungshorizonte der Gruppen empirisch fundieren. Damit wird nach Bohnsack verhindert, dass die Erfahrungshorizonte der Forschenden an deren Stelle treten[810] (siehe Abschnitt 5.1).

Das methodische Vorgehen in dieser Arbeit erfolgt rekonstruktiv, da zwischen der Forschungserfahrung und der methodologischen Begrifflichkeit ebenfalls eine *reflexive* (und keine deduktive) Beziehung[811] besteht. Gegenüber den von Bohnsack vorgeschlagenen Schritten bezüglich des rekonstruktiven Verfahrens der dokumentarischen Methode wird, bedingt durch die gewählte theoretische Grundlage (Raumsoziologie und Akteur-Netzwerk-Theorie) eine Änderung vorgenommen: Die methodologischen Überlegungen, die auf der Grundlage der Raumsoziologie und der Akteur-Netzwerk-Theorie angestellt wurden (siehe Kapitel 3) führen zu Anpassungen in den einzelnen Arbeitsschritten. Dies betrifft die rekonstruktive Interpretation und die vergleichende Analyse, die weiter unten hinsichtlich der vorgenommenen Änderungen ausführlich besprochen werden.

Analyse	**nach Bohnsack**	**Modifikation**
Primärer Fokus	Dramaturgische Höhepunkte	Selbstläufiges Gespräch
Formulierende Interpretation	Thematischer Verlauf des Gesprächs	
Reflektierende Interpretation	Gesprächsanalyse gemäß dem diskursiven Dreischritt (Proposition – Explikation – Konklusion)	
	Bildung von Horizonten/ Gegenhorizonten	Differenzierung nach Anordnung, Verknüpfungstyp und Vermittlungsmodus
	Typenbildung	Identifikation von und Differenzierung nach Erfahrungsweisen

Tabelle 5.6: Modifikation der Analyseschritte aufgrund methodologischer (raumsoziologischer und akteur-netzwerk-theoretischer) Überlegungen

Der Fokus liegt in den ersten beiden Analyseschritten auf dem, *was* die Proband_innen erzählen, und auf der Art, *wie* sie ihr Gespräch *thematisch* und *diskursiv* strukturieren. Gegenstandsbezogene theoretische Kategorien aus bestehenden Untersuchungen und theoretischen Überlegungen werden somit erst am Ende mit der komparativen Analyse herangezogen.[812]

Bohnsack geht, Mannheim folgend, davon aus, dass der »Sinn sich primär sozial konstituiert und erst sekundär zu einem das individuelle Handeln orientierenden Erwartungs- bzw. Sinnmuster wird«[813]. In der dokumentarischen Methode geht es also weniger darum,

810 Die Seinsgebundenheit des Wissens bezieht sich gleichermaßen auf die Forschenden. Siehe dazu ebd., S. 86.

811 Vgl. ebd., S. 32.

812 Vgl. ebd., S, 86-7.

813 Ebd., S. 87.

ein Motiv zu verstehen, das intentional im Subjekt verankert ist, als vielmehr wissenssoziologisch davon auszugehen, dass sich die Verständigung im Alltag auf mehreren verschiedenen Ebenen vollzieht, die reflexiv aufeinander bezogen sind. Diese vielfältigen Bezugnahmen dokumentieren die Gruppen in ihren Architekturerfahrungen, über die Räume, die sie konstituieren (Anordnung und Verknüpfungstyp) und über den damit einhergehenden Modus der Vermittlung.

Die dokumentarische Methode ermöglicht es, zwischen Konstitutionen, die die Proband_innen im Alltag machen und über die sie in den Gesprächen reden, und den Konstruktionen der Forschenden, die sie in Bezug auf Erstere vornehmen, zu trennen (siehe Abschnitt 5.1). Dabei stehen die Forschenden in Bezug auf sich selbst und zu ihrem Alltag in einem reflexiven Verhältnis. Das Ziel ist es, auf diesem Weg zu methodischen Prinzipien zu gelangen, die in diesem Verfahren nicht mehr normativ gegeben sind. Es eröffnet vielmehr Möglichkeiten, neue Theorien (zu den sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen) zu generieren.[814]

Um die entsprechenden methodischen Voraussetzungen zu erläutern, werden im Folgenden die einzelnen Analyseschritte der Methode beschrieben und, wo notwendig, in Bezug zu den theoretischen Ansätzen dieser Arbeit gesetzt. Diese Erläuterung ist die Basis für die Darstellung der Analyseresultate (im Sinne einer gewonnenen Theorie) der empirischen Untersuchung.

Die Rekonstruktion der Architekturerfahrungen oder die Interpretation der Daten erfolgt in vier Schritten.[815] Zunächst gilt es, die Gespräche zu gliedern und sich einen ersten Überblick zu verschaffen. Dies geschieht zunächst anhand der formalen Interpretation[816] und anschließend mit der Gesprächsanalyse[817].

Die formulierende Interpretation unterteilt die Gespräche nach den von den Gruppen besprochenen Themen und Unterthemen. Die Themen nehmen Bezug auf die in den Gesprächen erwähnte Anordnung, zum Beispiel auf einen Bereich des Gebäudes, und auf die Relation zwischen Elementen einer Anordnung, wie das Verhältnis zwischen dem Gebäude und der Umgebung, oder sie beziehen sich auf bestimmte Aspekte, unter denen die Gruppe das Gebäude bespricht, wie beispielsweise seine räumliche Struktur.

Im zweiten Schritt erlaubt es die Rekonstruktion der formalen Organisation des Diskurses, die Gespräche kleinteiliger zu gliedern. Im dritten Analyseschritt, der Rekonstruktion

814 Bohnsack bezieht sich mit diesem Ansatz auf Glaser/Strauss: Sie vertreten den Standpunkt, dass eine Theorie ihrem Gegenstand nur angemessen ist, wenn sie aus ihm heraus entwickelt wurde. Bei Bohnsack bedeutet dies für die rekonstruktive Methodologie, diese Prinzipien der Theorie- oder Typengenerierung herauszuarbeiten.

815 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 134-44.

816 Siehe dazu ebd., S. 134: Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode,* S. 53-5.

817 Siehe dazu Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 121-26; Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode,* S. 59-76, 96-289.

des semantischen Gehalts, können die kollektiven Bedeutungsmuster (Gruppenmeinungen) herausgearbeitet und aufgezeigt werden, wie die Gruppen bestimmte Themen oder Aspekte besprechen. Die Einzelbeiträge werden in der interaktiven Bezugnahme und in Bezug auf den Diskursverlauf betrachtet, da sie im Gespräch zu jenen kollektiven Bedeutungsmustern transzendieren.[818] Dabei stehen die Diskursorganisation und der semantische Gehalt in einem wechselseitigen Bezug. Die kollektiven Orientierungen zeigen sich im Modus des Diskursverlaufes, »in der arbeitsteiligen Bezugnahme der Beteiligten aufeinander«.[819] Als Außenstehende_r gewinnt man den Eindruck, es spreche nur eine Person, wenn die Gesprächsteilnehmer_innen einander bestätigten, ergänzen oder berichtigen.

Die gegenseitigen Bezugnahmen werden analytisch über die einzelnen Diskurseinheiten gefasst, die in der Regel aus drei Diskursbewegungen respektive einem Dreischritt bestehen. Die Proposition enthält als erste Diskursbewegung die Orientierung, worin die Gruppe beispielsweise ein Thema beginnt oder es unter einem anderen Gesichtspunkt bespricht.[820] Es kann sich dabei um eine explizite Meinungsäußerung, eine Frage, eine Beschreibung oder eine Schilderung handeln.[821] Die Reaktion auf die erste Diskursbewegung kann ebenfalls unterschiedlich ausfallen. Denn die Gesprächsteilnehmer_innen können den formulierten propositionalen Gehalt ergänzen, indem sie Beispiele oder Erklärungen hinzufügen, oder sie schränken ihre Reichweite ein, mit anderen Worten: Sie elaborieren die Proposition im Sinne einer Exemplifizierung oder Differenzierung. Wird auf die Orientierung der Proposition eine Opposition formuliert, kann im Unterschied zur Formulierung einer Antithese kein gemeinsamer Orientierungsrahmen gefunden werden.[822] Die dritte und abschließende Bewegung entspricht der Konklusion. Mit dieser Aussage wird meistens ein Thema oder eine Sichtweise zum Abschluss gebracht. Auf eine Proposition kann beispielsweise mit einer Antithese reagiert werden und die Konklusion bildet folglich die Synthese zu den vorangegangenen Äußerungen.[823]

In ihrer Art, aufeinander zu reagieren, zeigen die Beteiligten einer Diskussion, ob der Abschnitt der Diskussion kollektiven Charakter hat, das heißt, *arbeitsteilig* geschieht, und ob es sich bei den Gesprächsteilnehmer_innen auch tatsächlich um eine soziale Gruppe handelt.[824] Bohnsack und Przyborski unterscheiden zwischen inkludierenden und exkludierenden Modi der Diskursorganisation. Zu Ersteren gehört die erwähnte antithetische

---

818 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 110.

819 Bohnsack/Przyborski, »Diskursorganisation, Gesprächsanalyse und die Methode der Gruppendiskussion«, S. 235. Nach Bohnsack hat Mangold als Erster das empirische Phänomen der Arbeitsteilung identifiziert. (Mangold, *Gegenstand und Methode des Gruppendiskussionsverfahrens,* Frankfurter Beiträge zur Soziologie. Bd. 9, Frankfurt am Main)

820 In den Erläuterungen zu den Begriffen der Diskursanalyse beziehe ich mich auf Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*; Bohnsack et al., *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, und Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode.*

821 Vgl. Bohnsack et al., *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, S. 78.

822 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 125.

823 Przyborski unterscheidet mehrere Formen der Konklusion. (Vgl. Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode,* S. 74-6.)

824 Vgl. Bohnsack/Przyborski, »Diskursorganisation, Gesprächsanalyse und die Methode der Gruppendiskussion«, S. 235; Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode,* S. 95.

Diskursorganisation. Darüber hinaus sprechen sie von einer parallelen Diskursorganisation, die dadurch gekennzeichnet ist, dass die einzelnen Redebeiträge für Außenstehende kaum etwas miteinander zu tun haben, sie jedoch in der Interpretation der Passage die gleiche Orientierung aufweisen.[825] Inkludierende Modi der Diskursorganisation weisen Gruppen im Gegensatz zu exkludierenden Modi diskursanalytisch betrachtet als eine Gruppe aus. Allerdings können die Teilnehmer_innen einer Gruppe Erfahrungsräumen angehören, die sich nach Klasse, Geschlecht oder Ethnie unterscheiden. In den Gesprächen macht sich dies dann in unterschiedlichen Diskursmodi bemerkbar.[826] Wie die Untersuchung mit den Gymnasiast_innen im *Kunsthaus* zeigt, sind nicht alle Gesprächsteilnehmer_innen hinsichtlich ihrer kulturellen Kompetenz gleich sozialisiert, eine Teilnehmerin wuchs beispielsweise in einem architektur- und kunstaffinen Milieu auf, andere Teilnehmer_innen dagegen nicht, dies zeigt sich je nach Thema jeweils in einem antithetischen Diskurs. Die Perspektive der Gruppe setzt sich somit aus mehreren Subjektpositionen zusammen, die sich sowohl diskursanalytisch als auch in unterschiedlichen Erfahrungen nachweisen lassen. Die Analyse der Diskursorganisation nach den diskursiven Einheiten bildet eine ordnende Struktur für die reflektierende Interpretation des Gesprächs.

Der Gehalt einer Diskurseinheit wird in einem dritten Schritt gemäß dem Forschungsinteresse danach beschrieben, welche Räume die Gruppen in den Architekturerfahrungen konstituieren. Das heißt, der jeweilige Gehalt einer Diskurseinheit wird nach der Anordnung von baulichen oder anderen Elementen, die die Gruppen besprechen, und nach dem Typ der Verknüpfung unterschieden. Jede Erfahrungsweise besitzt außerdem einen ihr entsprechenden Vermittlungsmodus. Tabelle 5.7 zeigt den schematischen Aufbau, nach dem die selbstläufigen Gespräche der Gruppen gegliedert werden.

Verknüpfungstyp	**Vermittlungsmodus**
Oberthema: Die Wirkung der *Kunsthal* außen, Zeilen 3-88	
Unterthema: Die Wirkung der Park-Fassade und das Gebäude in Bezug zur Umgebung, Zeilen 3-29	
Diskurssequenz/-einheit mit Zeilenangabe	
Zusammenfassung: des Dreischritts mit Angabe der Sprecher_innen (Proposition Aw, Exemplifizierung Aw, Differenzierung Aw etc.	
ANORDNUNG: ELEMENTE (Rückseite, große Fläche, Gebäude, Umgebung, Beton u. dgl.)	
1. Proposition (Ekstase/synästhetischer Charakter: Es war **stiller**)	Störung (r*eversibles Blackboxing*)
1.a. Exemplifizierung (materieller Aspekt: Es ist eine **große** Fläche)	Präskription
2. Differenzierung (Affekt: Die Fassade ist **imposant**)	Zuschreibung

825 Siehe zu Diskursmodi: Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 124-5 ; Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode,* S. 95-286.

826 Vgl. Przyborki, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*, S. 11.

3. Explikation (Bewegungssuggestion: … als ob sie auf einen **zukommt**)	Übertragung und Übersetzung
…	…

Tabelle 5.7: Beispielhafter Aufbau der tabellarischen Zusammenfassung eines Gesprächs[827]

Die reflektierende Interpretation nimmt ihren Ausgang anders als bei Bohnsack und Przyborski nicht bei den Fokussierungsmetaphern, sondern beim gesamten selbstläufigen Gespräch. Denn sie dient gemäß dem Forschungsinteresse primär dazu, eine Reihe von Erfahrungsweisen zu identifizieren und die Art des Erfahrungsprozesses zu beschreiben. Für die Identifikation einzelner Erfahrungsweisen bilden die in Kapitel 4 aus der Theorie (Neue Phänomenologie und Soziologie) abgeleiteten Architekturerfahrungen, wie der synästhetische Charakter, die Bewegungssuggestion oder der Affekt, eine erste Grundlage.

Die tabellarische Darstellung einer Sequenz zu Beginn des selbstläufigen Gesprächs zeigt, dass die formale Struktur der Diskursorganisation den semantischen Gehalt identifizieren kann, zumal es sich hier um den Beitrag einer einzelnen Teilnehmerin handelt. Denn durch die Diskursbewegung ist ersichtlich, dass der propositionale Gehalt als Ekstase mit synästhetischem Charakter und die Exemplifizierung im Sinne materieller Aspekte sich aufeinander beziehen und die Rednerin danach durch eine Differenzierung die Beschreibung eines Affekts äußert. Thematisch bezieht sich diese Erfahrung zwar auch auf die Fassade, sie weist jedoch auf einen weiteren Aspekt hin. Diesen exemplifiziert die Teilnehmerin ebenfalls, indem sie eine Bewegungssuggestion umschreibt.

Einzelne Äußerungen können daher erst in der Dramaturgie und der Organisation des Gesamtdiskurses adäquat interpretiert werden.[828] Obwohl die Rekonstruktion der formalen Diskursorganisation letztlich Mittel zum Zweck bleibt und dazu dient, einen thematischen Überblick zu schaffen, ist sie unerlässlich für das Verständnis von Gruppendiskussionen und im vorliegenden Fall für die Extraktion einzelner Erfahrungen.

Nachdem alle selbstläufigen Sequenzen der sechs für die Untersuchung verwendeten Gespräche auf diese Art tabellarisch erfasst sind, werden für die vergleichende Analyse jeweils dieselben Erfahrungen in allen Gesprächen in einer Liste erfasst. So werden beispielsweise alle Erfahrungen, die eine Bewegungssuggestion oder materielle Aspekte enthalten, beschrieben. Der Vergleich der in diesen Listen enthaltenen Erfahrungen ermöglicht es daher, in Bezug auf jede einzelne Erfahrungsweise verschiedene Ausprägungen zu unterscheiden. So fällt auf, dass Bewegungssuggestionen entweder eine Bewegung, die *auf die Wahrnehmenden zukommt oder von ihnen weggeht*, beschreiben

827 Die tabellarische Übersicht bezieht sich auf den Anfang des Gesprächs der Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal*.

828 Bohnsack verweist auf eine noch immer aktuelle, von Pollock formulierte Problematik. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 106.) Das Gruppendiskussionsverfahren eignet sich daher auch nicht dazu, Einzelmeinungen zu erheben.

oder sich auf eine Bewegung in einem materiellen Gefüge beziehen, wenn eine Wand *schräg verläuft* oder ein Element *hervorsticht*. Die Erfahrungsweisen, die aus dieser komparativen Analyse hervorgehen, werden in Kapitel 6 zusammen mit den jeweiligen Ausprägungen vorgestellt.

Die Bezeichnung der einzelnen Erfahrungsweisen orientiert sich am Verknüpfungstyp, mit dem die Gruppen eine Anordnung von Elementen verknüpfen. Verknüpfungstyp und Anordnung sind, wie oben ausgeführt (siehe Abschnitt 3.1.3), analytische Komponenten im Prozess der Raumkonstitution. Die Erfahrungsweisen unterscheiden sich darüber hinaus nach der Art der Machtverteilung zwischen den Raumkonstituierenden und der Materialität des Gebäudes (siehe Abschnitt 3.2.2). Es macht einen Unterschied, ob die Beobachter_innen die Architekturerfahrung mitbestimmen oder ob sie vom gebauten Gefüge auf eine Weise überwältigt werden, dass dieses vielmehr die Erfahrung vorzeichnet, wenn beispielsweise die Höhe eines gotischen Kirchenschiffs die Besucher_innen verstummen lässt. Die Art der Machtverteilung beruht zum einen auf dem Vermittlungsmodus und zum anderen auf möglichen Voraussetzungen, die die Perspektive der Wahrnehmenden hinsichtlich der Erfahrungsweise betreffen. Die Suggestion einer Bewegung des baulichen Gefüges zu empfinden, setzt ein gewisses Maß an Empfänglichkeit für die Eindrücke der Umwelt voraus. Gleichzeitig geht, phänomenologisch betrachtet, die Bewegungssuggestion vom Gefüge aus und überträgt sich in das »eigenleibliche Gefühl in diesem Raum«.[829] In diesem Beispiel scheint die Macht gleichermaßen auf die Raumkonstituierenden und die Materialität des Gebauten verteilt zu sein. Die Erläuterungen dazu und eine ausführliche Einführung in die Darstellung der Erfahrungsweisen finden sich zu Beginn des Kapitels 6.

In einem vierten Schritt ermöglichen es daher die aus der Untersuchung gewonnenen Erfahrungsweisen, die Erfahrungsprozesse der einzelnen Gruppen zu beschreiben, die ausführlich in Kapitel 7 vorgestellt werden.

829 Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 52.

6. Figurationen und Modus von Architekturerfahrungen

> »Wenn man bei den Alten von der Verbesserung des Verstandes redete, so schlug man die Logik als das allgemeine Hilfsmittel vor, das den ganzen Verstand verbessert sollte. Wir wissen jetzt, dass die sinnliche Erkenntnis der Grund der deutlichen ist: Soll also der ganze Verstand gebessert werden, so muss die Ästhetik der Logik zur Hilfe kommen.«[830]

Dieses Kapitel stellt die Architekturerfahrungen vor, wie sie mit der komparativen Analyse aus den Gruppengesprächen identifiziert und bestimmt werden konnten. Mit jeder Architekturerfahrung wird ein Raum konstituiert, daher unterscheiden sich Architekturerfahrungen analytisch in der Anordnung der Dinge, der baulichen Elemente, der Gebäude usw. und dem Verknüpfungstyp, der die Anordnung verbindet. Sie drücken damit für diejenigen, die die Architektur erfahren, aus, *wie* sie die Architektur für sie in einer bestimmten Situation zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort *empfinden*. Außerdem weist jede Erfahrungsweise wiederum einen bestimmten Modus der Vermittlung auf.

Mit jeder Art, Architektur zu erfahren, ist ein Machtdifferenzial gegeben. Wesentlich für die Bestimmung der Machtverteilung zwischen denjenigen, die die Architektur erfahren, und der Materialität der Gebäude ist der Modus der Vermittlung. Die Machtverteilung in Architekturerfahrungen kann, wie in Kapitel 3 ausgeführt, mit der Stärke von zwei Spielern in einem Spiel erläutert werden. Mit Elias werden hier im Wesentlichen zwei Modelle unterschieden: Im ersten Modell (1a)[831] bestimmen die Pläne und Absichten der Spieler jeden einzelnen Spielzug. Im zweiten Modell (1b) ist die wechselseitige Bezugnahme für das Machtverhältnis in der Spielhandlung respektive der Architekturerfahrung ausschlaggebend (siehe Abschnitt 3.2.2).

Kapitel 6 beschäftigt sich vor allem mit den einzelnen Erfahrungsweisen und stellt sie nach der Art des Machtdifferenzials innerhalb einer Figuration vor. Abschnitt 6.1 enthält die Erfahrungsweisen, in denen nach Modell 1a primär die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierende), mitwirkt. In ihren Erfahrungen aktualisieren sich die Subjektpositionen, etwa die eigene Disponiertheit für die Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umwelt oder der eigene Ausbildungshintergrund. Abschnitt 6.2 enthält die Architekturerfahrungen mit einem ausgewogenen Machtdifferenzial im Sinne des Modells 1b. Diese Architekturerfahrungen werden sowohl von denjenigen, die die Architektur erfahren, als auch von der Materialität der Gebäude bewirkt. Abschnitt 6.3 enthält die Architekturerfahrungen, die im Sinne des Modells 1a einseitig von der Materialität der Gebäude bestimmt werden und somit das Machtdifferenzial zu deren Gunsten verschieben.

---

830 Baumgarten, »Texte zur Grundlegung der Ästhetik«, zitiert nach: Böhme, *Aisthetik,* S. 13.

831 Die Bezeichnung der Modelle wurde von Elias übernommen, vgl. Elias, *Was ist Soziologie?* S. 92-4.

Die hier vorgestellten Architekturerfahrungen erhalten ihre Bezeichnung, wie erwähnt, in Anlehnung an den Verknüpfungstyp,[832] der neben der Anordnung als analytischen Komponenten die Anordnung aus Bauten, Bauteilen etc. verknüpft. Wenn ich von einer Erfahrungsweise mit der Bezeichnung Materieller Aspekt spreche, sind damit also Erfahrungen gemeint, in denen eine Anordnung über materielle Aspekte des Verständnisses verknüpft wird.

Bei der Bestimmung der einzelnen Architekturerfahrungen werden die in Kapitel 4 als Glossar in Anlehnung an philosophische und soziologische Erfahrungskonzepte vorgestellten Erfahrungen herangezogen. Diese werden in analoger Gliederung nach verschiedenen Ausprägungen weiter ausdifferenziert und anhand von Zitaten aus den Gruppengesprächen expliziert. Die hier vorgestellten Architekturerfahrungen bilden gewissermaßen das Vokabular einer Soziologie der Architekturerfahrungen und in diesem Sinne für die Darstellung der Erfahrungsprozesse der einzelnen Gruppen in Kapitel 7 auch die Referenz für das Verständnis ihrer Verläufe (siehe Abschnitt 7.1 und 7.2). Jeder Erfahrungsweise ist eine Tabelle nachgestellt, die die wesentlichen Kriterien zusammenfasst.

6.1. Figuration mit Machtdifferenzial zugunsten der Raumkonstituierenden

Das Machtdifferenzial einer Figuration aus denjenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierende), und der Materialität des Gebäudes wird in den in diesem Abschnitt vorgestellten Erfahrungsweisen von der Perspektive respektive den Subjektpositionen bewirkt. Die Architekturerfahrungen im ersten Abschnitt werden wesentlich von der Disponiertheit der Raumkonstituierenden hinsichtlich der Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umgebung beeinflusst (siehe Abschnitt 6.1.1).

Ein Verknüpfungstyp des Verständnisses führt in einer Erfahrung dann zu einer Machtverteilung zugunsten der Raumkonstituierenden, wenn das Verständnis von der Perspektive beeinflusst wird. Das gruppenspezifische Verständnis tut dies, indem die Gruppe ihr Verständnis darin ausdrückt und sie bestimmte Worte in ihren konjunktiven Erfahrungsraum hineinzieht. Wenn Raumkonstituierende ein Gebäude ihrem professionellen Verständnis nach erfahren, wird ihre Erfahrung von ihrem fachspezifischen Wissen bestimmt (siehe Abschnitt 6.1.2). Das Herausstellen einer Erkenntnis bildet eine Meta-Erfahrung. Denn sie kann im Grunde außer der Deskription alle anderen Erfahrungsweisen enthalten. Diese Erfahrungsweise hebt hervor, dass die Gruppe eine im eigenen konjunktiven Erfahrungsraum gewonnene Erkenntnis *herausstellt* (siehe Abschnitt 6.1.3).

832 In Kapitel 4 wurden die Verknüpfungstypen in Bezug auf Schatzki bestimmt, wonach sie hinsichtlich einer bestimmten Anordnung (Bauteile, Gebäude etc.) für die Gruppen ausdrücken, wie sie Architektur empfinden. Nach Schatzki bezeichnet ein Verständnis keinen mentalen Zustand, der die Ursache einer Handlung ist, sondern in Anlehnung an Wittgenstein beschreibt das Verständnis vielmehr Bedingungen menschlicher Existenz, und in diesem Sinne drückt es für jemanden aus, wie die Dinge in einer bestimmten Situation sind oder wie sie verlaufen. (Vgl. Schatzki, *»Practices and Actions«*, S. 303.)

6.1.1. Atmosphäre, Ekstase und Affekt

Die Architekturerfahrungen *Atmosphäre* und *Ekstase* werden ihrer Tönung nach wahrgenommen. Die Atmosphäre betrifft die *Ganzheit* einer Situation, also beispielsweise eine Stadt, ein Gebäude oder einen Bereich. Die Ekstase bezieht sich im Sinne einer Außenwirkung auf ein einzelnes Element oder Ding. Für das Gelingen beider Erfahrungen ist das Maß der Empfänglichkeit der Raumkonstituierenden für die Eindrücke aus der Umwelt ausschlaggebend. Schmitz bezeichnet dies als »vitale[n] Antrieb«[833], der die Fähigkeit beschreibt, sich dem Einwirken der Umwelt zuzuwenden (siehe Abschnitt 4.1).

Diese Gegebenheit beeinflusst auch die Figuration und das Machtdifferenzial zwischen den Raumkonstituierenden und der Materialität. Bei beiden Erfahrungsweisen bleibt zunächst unklar, auf welche Anordnung respektive welche Aspekte des Dinges sich die wahrgenommene Atmosphäre oder Ekstase bezieht. Zunächst besteht nur ein fühlendes Ich, das sich seiner Disposition nach gegenüber der Umwelt öffnet. Von dieser Tatsache ausgehend kann angenommen werden, dass die Macht zunächst einseitig bei denjenigen liegt, die die Architektur erfahren. Dieses Machtdifferenzial kann sich wandeln, sobald die Atmosphäre und die Ekstase über die ihnen folgenden Erfahrungen begrifflich bestimmt werden.

Im Unterschied zu allen übrigen Erfahrungsweisen beruht die Atmosphäre als Gefühl[834] nicht auf einer Raumkonstitution, das heißt, analytisch kann sie nicht über eine Anordnung von Dingen und einen Verknüpfungstyp bestimmt werden (siehe Abschnitt 3.1.3). Sie bezieht sich auf die Ganzheit einer Situation. Ihrem Modus nach entspricht die Atmosphäre als Gefühl einem subjektiven Sachverhalt und einer Dimension der Raumkonstitution.[835] Eine Atmosphäre aktualisiert sich zunächst über eine spezifische *Tönung* oder, anders ausgedrückt, Raumkonstituierende erkennen das wahrgenommene Gefühl an einem Thema und identifizieren es als solches über seine Ähnlichkeit mit anderen Gefühlen. Mit dieser Identifikation erhält die Atmosphäre für sie eine Bedeutung.

Die Ganzheit einer Situation, auf die sich die Atmosphäre als Gefühl zunächst bezieht, liegt nach Schmitz dann vor, wenn die Einzelheiten, die eine Situation konstituieren, noch nicht erkennbar sind. Hingegen handelt es sich bei den Beispielen, die in Bezug auf die Untersuchung vorgestellt werden, durchweg um deutliche Situationen. Das heißt, den Gruppen war jeweils klar, auf welche Ganzheit (ein Gebäude oder einen einzelnen Bereich) sich die beschriebene Tönung der Atmosphäre bezieht, anders als bei unklaren Situationen, bei denen man nicht weiß, womit ein bestimmtes Gefühl überhaupt zusammenhängt.[836]

---

833 Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 26.

834 Vgl. ebd., S. 43-54.

835 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 161, 204-10.

836 Ein Beispiel für eine undeutliche Situation ist in Kapitel 4 die Erzählerin, die ein trauriges Gefühl beschleicht, das, wie sich später herausstellt, auf der Ähnlichkeit des Geruchs des Taschentuches beruht, das sie in der Hand hält, und den Blumenkarten im Haus ihrer ungeliebten Tante.

Ausgehend von dieser Tönung legen Raumkonstituierende in den darauffolgenden Erfahrungen Relationen zu Dingen oder Lebewesen. Sie bilden eine Anordnung (Gebäude, Bauteile usw.) und verknüpfen diese auf eine bestimmte Weise. Mit diesem Vorgang erfährt die Atmosphäre eine begriffliche Bestimmung und der subjektive Sachverhalt geht in einen objektiven Sachverhalt über (siehe Abschnitt 4.1).

Atmosphären unterscheiden sich neben der Tönung auch darin, wie im Anschluss ihre Begriffsbildung verläuft. Erstens kann sich in den nachfolgenden Erfahrungsweisen herausstellen, dass das Gefühl (als Atmosphäre) auf einem Bruch bisher gewohnter Erfahrungen in ähnlichen Situationen beruht. Nach Latour trennt sich in solchen Fällen die »*metis* von der Episteme«[837]. Er kennzeichnet dies als auslösendes Moment für den Modus der Vermittlung, den er als *Komposition* bezeichnet. Dieser Vermittlungsmodus beschreibt eine Struktur, wie über Werkzeuge oder – wie im vorliegenden Fall – über Architektur in der Erfahrung gesprochen wird. Hat ein Agent ein Ziel oder mehrere Ziele, die er nicht verfolgen kann, da der gewohnte Weg unterbrochen wird, führt das dazu, dass das praktische vom theoretischen Wissen getrennt wird.[838] Folglich muss der Agent ein anderes Subprogramm mit entsprechenden Handlungen wählen, um dennoch an sein Ziel zu gelangen. In Bezug auf Architekturerfahrungen können Raumkonstituierende in einer für sie scheinbar gewohnten Situation einen Bruch erfahren und auf ein theoretisches Wissen zurückgeworfen werden, indem sie sich die neue Situation über weitere Erfahrungen erschließen. Mit dem Durchbrechen der Gewohnheit verlagert sich die Macht zugunsten der Materialität. Denn Raumkonstituierende können nicht wie üblich eine Anordnung über ein praktisches Verständnis (siehe Abschnitt 4.1. und 6.2.2) verknüpfen, indem ihre eigene motorische und perzeptive Kompetenz von der Materialität gestützt wird. Wie die Untersuchung zeigt, dokumentiert sich meist gerade in derartigen Situationen, dass sie gewöhnlich gemäß einem praktischen Verständnis erfahren werden.

Zweitens kann die Begriffsbildung der Atmosphäre über die nachfolgenden Erfahrungen verdeutlichen, dass ein Ereignis ein Interesse weckt und die Aufmerksamkeit auf etwas lenkt. Wie in Abschnitt 3.2.1 dargestellt, erklärt Latour diesen Sachverhalt für die Handhabung eines technischen Geräts am Modus der Vermittlung mit der Bezeichnung *Reversibles Blackboxing*[839]. Auf Architekturerfahrungen bezogen heißt dies, dass das Fühlen einer Atmosphäre weitere Erfahrungen nach sich zieht. Das Gefühl als Atmosphäre entspricht sinngemäß der *Blackbox*, die die Raumkonstituierenden über die Begriffsbildung (der Atmosphäre) entlang weiterer Erfahrungen buchstäblich öffnen. Auf diese

837 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 489-92.

838 Vgl. ebd., S. 490-1.

839 Latour spricht im Zusammenhang mit der dritten Bedeutung technischer Vermittlung von einem Projektor, der, wenn er funktioniert, aus null Teilen besteht. Erst wenn er zusammenbricht, werden die einzelnen Teile interessant, beziehungsweise dann beginnt der Projektor aus vielen Einzelteilen zu bestehen. (Siehe ebd., S. 492-4.)

Weise wird für sie deutlich, welche Dinge (bauliche Elemente oder Lebewesen) das Interesse hervorrufen, wenn sie ausgehend von der Tönung der Atmosphäre Relationen zu Dingen oder Lebewesen ziehen. Das Machdifferenzial verschiebt sich in diesem Fall ebenfalls zugunsten der Materialität, wenn diese die Aufmerksamkeit auf sich lenken kann. Wie die Macht zwischen den Raumkonstituierenden und der Materialität weiter verteilt wird, hängt von den konkreten Erfahrungsweisen ab, die auf das Fühlen der Atmosphäre folgen.

Die Gruppen charakterisieren in den Gesprächen Atmosphären nach drei verschiedenen Tönungsarten. Die Tönung kann eine Atmosphäre erstens durch eine gewisse Undeutlichkeit auszeichnen, wenn die Gruppen das *Kunsthaus* beispielsweise als »komisch«,[840] »fremdartig«, oder »mysteriös« beschreiben. In dieser Charakterisierung drückt sich der wesentliche Aspekt einer neuen Situation aus, nämlich die Tatsache, dass sie ihnen unbekannt und fremd erscheint. Zweitens kann die charakterisierte Tönung eine Atmosphäre deutlich positiv oder negativ bewerten, wenn die Gruppen eine Treppe als »toll« bezeichnen oder ein Bereich ihnen »nicht gefällt«. Drittens beschreiben die Gruppen die Tönung der Atmosphäre gemäß einem synästhetischen Charakter, wenn sie das Gebäude als »schlicht« oder »steril« und die Ausstellungsräume als »Industriehalle« bezeichnen. Der synästhetische Charakter der Tönung einer Atmosphäre unterscheidet sich von der Erfahrungsweise mit der Bezeichnung *Synästhetischer Charakter*. Als Tönung beschreibt der synästhetische Charakter die Atmosphäre einer Situation und als Erfahrungsweise bezieht er sich auf eine bestimmte Anordnung.

Zur Veranschaulichung werden zu den drei Tönungsarten Beispiele aus der Untersuchung vorgestellt. Im *Kunsthaus* beginnt die Gruppe ›Gymnasium‹ das Gespräch, indem sie das Gebäude als »komisch« beschreibt. Sie kann es nicht zuordnen. Ihr erschließt sich nicht *in gewohnter Weise*, *was* das Gebäude ist. Im weiteren Verlauf nähert sie sich dem Ziel, das Gebäude zu verstehen, indem sie verschiedene Szenarien imaginiert. Die Milchglasscheiben (Materieller Aspekt) *verhindern* die Sicht ins Innere des Gebäudes (gruppenspezifisches Verständnis), wodurch das Gebäude *nicht* zu den umliegenden älteren Gebäuden *passt* und daher *hervorsticht* (Bewegungssuggestion). In diesen Erfahrungen beeinflussen sich die Gruppe ›Gymnasium‹ und die Materialität gegenseitig. Die Materialität zeichnet die Erfahrungen über die Eigenschaften von Milchglas vor: Folglich verhindert es die Sicht ins Innere, erzeugt den Eindruck, dass das Gebäude nicht in die Umgebung passt und hervorsticht. Aus dieser Wechselwirkung zwischen den Raumkonstituierenden und der Materialität des Gebäudes geht ein dritter Agent hervor, der sich für das Gebäude interessiert.[841]

840 Die Zitate in Klammern ohne Fußnoten stammen durchgängig aus den Niederschriften der Gruppengespräche.

841 Die erwähnten Erfahrungsweisen wie Materieller Aspekt, allgemeines Verständnis, Bewegungssuggestionen werden an entsprechenden Stellen in nachfolgenden Abschnitt 6.2 besprochen. Eine ausführliche

Zu Beginn des neuen Gesprächsthemas beschreibt die Gruppe ›Gymnasium‹ das *Kunsthaus* als »mysteriös«. Diesmal folgt die Begriffsbildung einem *Reversiblen Blackboxing*. Das Milchglas der Fassade beschreibt die Gruppe als »weich« (Synästhetischer Charakter), weiter erwähnt sie die »durchschimmernde Konstruktion« (Materieller Aspekt) und dass die Fassade als »nie endend« erscheint (Bewegungssuggestion). Die mysteriöse Atmosphäre deutet, der Elaboration nach zu schließen, darauf hin, dass die Fassade nicht funktioniert. Das Fassadenmaterial wird folglich unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, um zu verstehen, worauf dieser erste Eindruck begründet ist. Entscheidend für die Unterscheidung der Bedeutung der Vermittlung *Komposition* und *Reversibles Blackboxing* ist der Bruch mit der Gewohnheit. Im ersten Fall wird das Gefühl als Atmosphäre durch den Bruch hervorgerufen, während im zweiten Fall die Materialität die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt die *Kunsthal* als »mysteriös«. Im Unterschied zu der Gruppe ›Gymnasium‹ in Bregenz hängt dieses Gefühl mit einem Bruch mit der Gewohnheit zusammen, der sich in einem Widerspruch äußert. Denn die *Kunsthal* ist außen mit viel Glas versehen, im Inneren nimmt die Gruppe davon jedoch kaum etwas wahr. Obwohl beide Gruppen in Bezug auf die betrachteten Gebäude von einer »mysteriösen« Atmosphäre sprechen, entfaltet sich in der Begriffsbildung die Atmosphäre nach zwei verschiedenen Modi der Vermittlung.

Die Charakterisierung der Tönung einer Atmosphäre kann eine positive oder negative Wertung enthalten. Die nachfolgenden Erfahrungsweisen geben darüber Aufschluss, womit die Wertung zusammenhängt. Die Gruppe ›Tischler‹ empfindet den Eingangsbereich der *Kunsthal* als »anziehend«. Die Situation fällt ihnen positiv auf. Gemäß einem *Reversiblen Blackboxing* erschließen sie sich den dazugehörigen Bedeutungszusammenhang. Ihr erster Eindruck beruht auf dem *Pfeil* (Symbolischer Aspekt), der auf den Eingang hinweist, und hängt weiter mit der *schrägen* Ebene zusammen (Materieller Aspekt), an der er liegt. Dies und die *neugierige* Haltung (Affekt) der Gruppe führt in der gegenseitigen Beeinflussung dazu, dass ein dritter Agent daraus hervorgeht, der sich *eingeladen* (Affekt) fühlt.[842]

Weitere positive Wertungen äußern sich häufig in Bezeichnungen von Bereichen als »schön«, »geil«, oder »cool«. Die Gruppen ›Tischler‹ und ›Kulturmanagement‹ finden die Treppe im *Kunsthaus* »geil« oder »cool«, weil der Raum hoch ist, die Treppe lang und die Decke mit Glas ausgestattet (Materieller Aspekt). Hingegen gefällt der Gruppe ›Tischler‹ das *Kunsthaus* nicht, da es ihnen im Vergleich zu den älteren Gebäuden der Umgebung »zu modern« erscheint (Gruppenspezifisches Verständnis, Symbolischer Aspekt) und es ihrer Ansicht nach nicht dazu passt (Gruppenspezifisches Verständnis).

Darstellung dieser Sequenz findet sich bei Leuenberger, »The Emergence of Architecture-Transformations«, S. 80-1.

842 Zur Interferenz als Bedeutung technischer Vermittlung siehe: Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 486-87.

Die Gruppen kennzeichnen die Tönung einer Atmosphäre, wie die Untersuchung zeigt, außerdem nach einem synästhetischen Charakter. Von diesem, der in der Tönung einer Atmosphäre aufgeht, ist zunächst unklar, worauf er sich im Einzelnen bezieht, denn er beschreibt der Definition nach die Ganzheit einer Situation.

Die synästhetische Charakterisierung von Atmosphären bezieht sich im Sinne einer leiblichen Kommunikation auf das Zwischenleibliche, das ebenfalls die Materialität miteinschließt (siehe Abschnitt 4.2). Dabei unterscheiden sich synästhetische Charakterisierungen danach, was in der Erfahrung nachgeahmt wird. Ein synästhetischer Charakter im engeren Sinne drückt Gegebenheiten eines Sinnesgebietes, beispielsweise des Hörens, mit Bezeichnungen aus einem anderen Sinnesgebiet aus.[843] Der Gruppe ›Kulturmanagement‹ erscheint der erste Stock des *Kunsthauses* »wärmer«. Diese synästhetische Charakterisierung der Atmosphäre elaborieren sie folglich in Bezug auf materielle Aspekte, indem diese Wirkung ihrer Ansicht nach durch das *Licht* und das *Holz* (aterieller Aspekt) in der Installation erzeugt wird. Die Gruppe ›Gymnasium‹ charakterisiert die *Kunsthal* als *ruw* (»roh«). Ihren Eindruck machen sie an den verwendeten *Gipsplatten* fest (Materieller Aspekt).

Werden synästhetische Charakterisierungen weiter gefasst, so zeichnen sie Phänomene, Gegenstände und dergleichen nach (siehe Abschnitt 4.2). Die Ausstellungsräume im *Kunsthaus* Bregenz erinnern die Gruppe ›Gymnasium‹ an eine »Industrie- oder Lagerhalle«. Sie elaboriert ihren Eindruck in einem Szenario als gegenseitige Beeinflussung zwischen ihnen und der Materialität. Die Wände aus Sichtbeton (Materieller Aspekt) erzeugen folglich den Eindruck, dass es *unfertig* ist (Gruppenspezifisches Verständnis). Daraus geht ein weiterer dritter Agent hervor, der etwas *in den Raum stellen* kann (Zweck). Tabelle 6.1 enthält die bezeichnenden Kriterien für die Erfahrungsweise *Atmosphäre*.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung/ Tönung**	**Vermittlungsmodus**
Keine spezifische Anordnung Bezugnahme auf ein Ganzes (Gebäude, Bereich)	Leibliche Disposition (Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt)	Neu, fremd, unbekannt	Komposition
			Reversibles Blackboxing
		Positiv/negativ	Komposition
			Reversibles Blackboxing
		Synästhetischer Charakter	*Reversibles Blackboxing*

Tabelle 6.1: Architekturerfahrung Atmosphäre (als Gefühl)

Ähnlich unterschiedliche Ausprägungen werden in den Gesprächen auch in Bezug auf die Erfahrungsweise *Ekstase genannt.* Ekstasen beschreiben Erfahrungen, die sich wie Atmosphären auf etwas Ganzes beziehen. Während Atmosphären die Ganzheit einer Situation beschreiben, charakterisiert eine Ekstase, wie oben erwähnt, ein einzelnes Ding (Bauteil,

843 Vgl. Böhme, *Aisthetik,* S. 91-100.

Detail). Wenn die Atmosphäre als Gefühl eine Dimension der Raumkonstitution ausmacht, dann bilden die Ekstasen analog dazu die Dimension eines einzelnen Elements (Bauteil, Detail), das als Teil der Anordnung den Raum mit konstituiert. Eine Ekstase beschreibt nach Gernot Böhme »dieses, wodurch Dinge in ihrer Anwesenheit spürbar werden«.[844] Dieses Spürbare der Dinge bildet die Wirklichkeit, die Böhme von der Realität der Dinge abgrenzt. Den Unterschied erläutert er in Bezug auf den Maler Josef Albers, der die auf die Leinwand aufgetragene Farbe als *factual fact* bezeichnet und die Art, wie die Farbe gespürt wird, als *actual fact*.[845] Ein architektonisches Element wie die Treppe zum Dach in der *Kunsthal* beschreibt die Gruppe ›Tischler‹ aufgrund ihrer Wirkung als »unangenehm«. Wenn sie ihren Eindruck über weitere Erfahrungen begrifflich fasst und Relationen zu einzelnen Aspekten der Treppe legt, zeigt sich, dass sie die Treppe für »lang« und »groß« (Materieller Aspekt) hält. Zudem müsse man jeweils »zwei Schritte pro Stufe gehen« (Gruppenspezifisches Verständnis). Die Treppe ist ein Teil der Anordnung, mit der im Erfahrungsprozess ein Raum konstituiert wird. Zunächst geschieht dies über die Charakterisierung der Tönung einer Ekstase und danach über die ihr folgenden Erfahrungsweisen, in denen dasselbe Bauteil der Anordnung (Treppe) auf weitere Arten verknüpft wird.

Ekstasen unterscheiden sich wie die Atmosphäre über ihre Tönung nach drei Arten. Sie drücken in Bezug auf ein einzelnes architektonisches Element aus, dass man nicht genau weiß, weshalb es dort eingebaut wurde oder worum es sich überhaupt handelt. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ hält das »geriffelte Glas«[846] im Untergeschoss des *Kunsthauses* für »komisch«. Wie sich herausstellt, liegt das daran, dass es ihr »altmodisch« erscheint und ihrer Ansicht nach *nicht* zum Gebäude *passt* (Gruppenspezifisches Verständnis).

Die Tönung einer Ekstase kann, ebenso wie Atmosphären, eine positive oder negative Bewertung enthalten. Das zeigt sich beispielsweise darin, wenn die Gruppe ›Kulturmanagement‹ das Holz in der *Kunsthal* als »störend« empfindet, weil es *nicht* zum Gebäude zu *gehören* scheint und von der Ausstellung *ablenkt* (Gruppenspezifisches Verständnis).

Die dritte Ausprägung der Tönung von Ekstasen äußert sich in einer Bewegungssuggestion. Die Gruppe ›Tischler‹ empfindet den Fassadenbereich der *Kunsthal* am Deich als »räumlich«. Sie suggeriert in dieser Ausprägung eine Bewegung in die Tiefe.

Die Erfahrungsweise *Ekstase* wird wie die Atmosphäre als Gefühl über weitere Erfahrungen begrifflich bestimmt. Die Begriffsbildung kann ebenfalls dem Modus der Vermittlung einer *Komposition* oder einem *reversiblen Blackboxing* folgen. Im ersten Fall werden aufgrund einer Irritation der gewohnten Sichtweise andere Wege gesucht, um das Ding

844 Der Ausdruck Ekstase bezeichnet somit das *Aus-sich-Heraustreten* des Dinges. Ebd., S. 131.
845 Vgl. ebd., S. 161.
846 Die Gruppe meint die raumhohen Trennwände aus Glasbausteinen.

zu erkennen. Im zweiten Fall geben einzelne Aspekte des Dings Aufschluss darüber, wie es für die Raumkonstituierenden ist (siehe Tabelle 6.2).

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung/ Tönung**	**Vermittlungsmodus**
Einzelnes Ding (Bauteil, Detail)	Leibliche Disposition (Empfänglichkeit für die Einwirkungen aus der Umwelt)	Neu, fremd, unbekannt	Komposition
			Reversibles Blackboxing
		Positiv/negativ	*Reversibles Blackboxing*
		Bewegungssuggestion	*Reversibles Blackboxing*

Tabelle 6.2: Architekturerfahrung Ekstase

Die Erfahrungsweisen *Atmosphäre* und *Ekstasen* bilden im Gespräch nahezu ausschließlich, zu Beginn einer Diskurseinheit, die Proposition. In seltenen Fällen richten sie als Differenzierung den Fokus innerhalb eines Themas auf einen anderen Aspekt.

In den Erfahrungsweisen *Atmosphäre* und *Ekstase* wird das Machtdifferenzial der Figuration aus den Raumkonstituierenden und der Materialität (des Gebäudes) primär von der leiblichen Disponiertheit der Wahrnehmenden bestimmt. Dies gilt auch für Affekte, denn diese Erfahrungsweise setzt ebenfalls voraus, dass man sich von der Umgebung affizieren lässt.

Affekte drücken aus, wie Raumkonstituierende eine Umwelt empfinden. Wie in Abschnitt 4.1 ausgeführt unterscheiden sich Affekte von Atmosphären danach, worauf sie sich beziehen. Raumkonstituierende verknüpfen mit Affekten eine bestimmte Anordnung von Dingen und Lebewesen. Nach Spinoza können von Körpern Affekte ausgehen oder sie können von etwas affiziert werden (siehe Abschnitt 4.1). Diese vordergründige Unbestimmtheit wird mit dem Modus der Vermittlung (Askription) berücksichtigt. Für das Machtdifferenzial folgt aus der vorausgesetzten Disponiertheit der Raumkonstituierenden, etwas zu empfinden, zunächst eine einseitige Verteilung der Macht zu ihren Gunsten. Mit der Askription respektive Zuschreibung berücksichtigen Akrich und Latour, dass die Bedeutung im Setting, in der Konstellation von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, selbst entschieden wird.[847] Damit kann sich das Machtdifferenzial verschieben, wenn die vorausgegangenen Erfahrungsweisen berücksichtigt werden.

Der mit Affekten einhergehende Vermittlungsmodus *Askription* findet sich hinsichtlich der Position dieser Erfahrungsweise im Diskurs wieder. Meistens ergänzen oder erläutern Affekte als Explikation eine Proposition oder Differenzierung. Als Konklusion fassen sie die in der Diskurssequenz formulierten Erfahrungen in einer Orientierung zusammen.

847 Als Beispiel führen Akrich/Latour an, dass »die Bewegung des Settings der autonomen Druckkraft einer Maschine zugeschrieben werden kann, dem (…) Mut der Arbeiter, den klugen Berechnungen der Ingenieure, der Physik, der Kunst (…) usw. (Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen«, S. 403.)

Wie die Untersuchung zeigt, werden Affekte zunächst entweder nur nach ihrer positiven oder negativen Wertung[848] bestimmt oder sie weisen einen *kommunikativen Charakter* auf.

Für den Bedeutungsgehalt der Erfahrungsweise Affekt besagt dies, dass für die Aussagen, dass etwas als »cool«, »schön« oder »nicht gemütlich« empfunden wird, erst aus dem Verlauf des jeweiligen Gesprächs deutlich wird, ob das »Schöne« primär der jeweiligen Gruppenperspektive oder dem Material geschuldet ist.

Die Gruppen werden in allen Fällen vom Gefüge oder der Oberfläche der Materialität affiziert. Die positive oder negative Wertung äußert die Gruppe ›Tischler‹ beispielsweise damit, dass ihr die Häuser in der Umgebung des *Kunsthauses* »besser gefallen« oder sie die Ausstellungsräume »nicht gemütlich« findet. Werden in der Analyse die vorausgehenden Erfahrungsweisen berücksichtigt, zeigt sich, dass ihre negative Wertung im ersten Fall mit dem *Sichtbeton* des *Kunsthauses* zusammenhängt und ihr implizit das Material der Häuser der Umgebung mehr zusagt. Die Ausstellungsräume erscheinen ungemütlich, weil sie *kühl* (synästhetischer Charakter) wirken.

Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ erfährt die *Kunsthal* als »ermüdend«, da man nie genau wisse, wo man hingehen muss (Gruppenspezifisches Verständnis). Bezogen auf einzelne Bauteile findet die Gruppe ›Tischler‹ die in die Wand integrierte Tür im *Kunsthaus* »cool« und den Sichtbeton »schön«. Es fällt auf, dass das Material Sichtbeton je nach Betrachtungsweise einmal positiv und einmal negativ bewertet wird. Unter dem Gesichtspunkt der Herstellung wertet die Gruppe ›Tischler‹ den Sichtbeton positiv, während im Vergleich zu den umliegenden Gebäuden dieses Material der Grund war, die anderen Häuser positiver zu bewerten.

In der *Kunsthal* findet die Treppe, die durch die Glasfassade hindurch auf das Dach führt, den Zuspruch der Gruppe ›Tischler‹, sie findet diese »schön«. Die positive Wertung hängt ähnlich wie bei der Gruppe ›Tischler‹ im *Kunsthaus* mit der Machart der Treppe zusammen. Die Gruppe ›Gymnasium‹ wertet die seitliche Fassade [für die Zulieferung] als »hässlich«, da sie aus Beton ist. Ähnlich der Gruppe ›Tischler‹ im *Kunsthaus* verbindet sie mit dem Material Beton eine negative Wertung.

Affekte können neben einer positiven oder negativen Wertung einen kommunikativen Charakter enthalten. Nach Gernot Böhme hängt der kommunikative Charakter mit der Auffassung einer neuen Physiognomik zusammen. Nach dieser Auffassung drückt die Physiognomik bestimmter (Gesichts-)Züge nicht mehr einen verborgenen Charakter aus, sondern stellt ein »Eindruckspotential für Eindrücke« dar, wodurch andere affiziert werden.[849] Ein bestimmtes materielles Gefüge kann auf diese Weise diejenigen, die die Architektur erfahren, affizieren. Das heißt, sie fühlen sich in einer bestimmten Weise durch

848 Delitz weist ebenfalls auf die wertende Unterscheidung in Bezug auf Affekte bei Spinoza hin. (Vgl. Delitz, *Gebaute Gesellschaft,* S. 145.)

849 Vgl. Böhme, *Aisthetik,* S. 110-12.

den Eindruck, den das materielle Gefüge von Gebäuden oder einzelner Bauteile auf sie macht, affiziert.

Die Gruppe ›Tischler‹ erfährt die Fassade des *Kunsthauses* beispielsweise als »brutal«, wenn sie von unten nach oben schaut und die Gläser so *versetzt* angeordnet sind (Materieller Aspekt). Die Gruppe ›Gymnasium‹ empfindet den Ausstellungsraum im zweiten Stock des *Kunsthauses* als »schaurig«, da er mit dem spärlichen Licht *einengend* (Bewegungssuggestion) wirkt. Die Treppen wirken auf sie »strikt«; diese Erfahrung knüpft an materielle Aspekte an, indem die Gruppe feststellt, dass alle Treppen gleich aussehen.

In der *Kunsthal* erscheint der Gruppe ›Tischler‹ die Fassade zum Park »imposant«. Diese Erfahrung hängt mit zwei weiteren Erfahrungen zusammen. Die Gruppe stellt zunächst fest, dass diese Fassade eine große Fläche umfasst (Materieller Aspekt), die im Anschluss den Eindruck erweckt, als ob sie auf sie zukommt (Bewegungssuggestion). Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt den kommunikativen Charakter der Fassade zum Park wegen des Cafés als »geselliger«, die Fassade zum Deich hingegen als »sachlicher«, was mit den Materialien – dem Luxaflex und dem glänzenden Glas – (Materieller Aspekt) zusammenhängt. Die Zusammenstellung der Kriterien für diese Erfahrungsweise findet sich in Tabelle 6.3.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude, Bereich (Ausstellungsraum etc.) Bauteile (Fassade) Material (Beton) Detail (Fuge)	Leibliche Disposition (Empfänglichkeit für die Einwirkungen aus der Umwelt) Die weitere Machtverteilung wird im Setting entschieden.	Positiv/negativ Kommunikativer Charakter	Askription/Zuschreibung

Tabelle 6.3: Architekturerfahrung Affekt

6.1.2. Gruppenspezifisches und Professionelles Verständnis

In der Figuration der bisher besprochenen Erfahrungsweisen liegt das Machtdifferenzial einseitig bei denjenigen, die die Architektur erfahren, da sie wegen ihrer Disponiertheit empfänglicher für Eindrücke aus der Umwelt sind und leichter von etwas affiziert werden. Diese Machtverteilung kann ebenso mit einer Erfahrungsweise einhergehen, in der Raumkonstituierende eine bestimmte Anordnung von Dingen oder Lebewesen statt mit einem Affekt mit einem bestimmten *Verständnis* verknüpfen. In Kapitel 4 wurden mit Bezug auf Schatzki und Mannheim die Architekturerfahrungen *Gruppenspezifisches Verständnis* und *Professionelles Verständnis* unterschieden (siehe Abschnitt 4.1). In diesem Abschnitt werden die Ausprägungen jener Architekturerfahrungen vorgestellt, die aus der vergleichenden Analyse der Gespräche destilliert werden konnten. Das gruppenspezifische Verständnis ist im Wesentlichen im Sinne Mannheims dadurch bestimmt, dass eine Gruppe

Worte in ihren konjunktiven Erfahrungszusammenhang hineinzieht und das Gesagte damit in einen funktionalen Zusammenhang stellt. In der Architekturerfahrung *Professionelles Verständnis* aktualisieren sich hingegen wesentliche Aspekte des Ausbildungshintergrunds der Gruppen. Das Machtdifferenzial liegt bei diesen Architekturerfahrungen bei den Raumkonstituierenden, da sich darin Subjektpositionen ihrer Perspektive aktualisieren.

In der vorliegenden Untersuchung finden sich in den Gruppengesprächen Gesprächspraktiken, die nach Schatzki als verteilte Praxis zu verstehen sind. Indem die Gruppe eine Anordnung mit einem gruppenspezifischen Verständnis verknüpft, erhält die Praxis eine gruppenspezifische Färbung. In den Gruppengesprächen finden sich zwei Ausprägungen dieser Praxis, die sich beide auf den formalen Verlauf der Gespräche beziehen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beginnt das Gespräch über ihre Architekturerfahrungen im *Kunsthaus* Bregenz mit einer Abstimmung beziehungsweise einem Einigungsverfahren darüber, was zuerst besprochen werden soll und wer mit dem Erzählen beginnt. Damit verleiht sie ihrem Gespräch vorab eine Struktur. Diese Art der Einigung wiederholt die Gruppe jeweils, nachdem sie einen Bereich des Gebäudes besprochen hat und ein neues Thema wählen muss.

Die zweite Art zeigt sich bei mehreren Gruppen und besteht darin, eine konkrete Frage zu stellen. Die Frage als Sprechakt zielt dahin, das Gespräch aufrechtzuerhalten, und in manchen Fällen, ihm eine inhaltliche Wendung zu geben. Die Gruppe ›Gymnasium‹ spricht über die Kunst im *Kunsthaus* und wie diese Besucher_innen schockieren kann. Als die Schüler_innen bemerken, dass sie vom Thema abgekommen sind, stellt eine Gesprächsteilnehmerin die Frage »Wie findest du den Keller?«, um die Gruppe wieder zum Thema des Gesprächs – ihre Erfahrungen im *Kunsthaus* – zurückzuführen. Die Gruppe ›Tischler‹ stellt, nachdem sie die äußere Erscheinung der *Kunsthal* besprochen hat, die konkrete Frage »Wie findest du das Innere?«. Auch in diesem Fall dient die Frage dazu, das Gespräch in Gang zu halten. Die Gruppe ›Gymnasium‹ versucht am Ende des selbstläufigen Gesprächs, nachdem sie festgestellt hat, dass sie bereits alles zur *Kunsthal* gesagt hatte, ebenfalls, mit einer Frage das Gespräch fortzusetzen. Ein Gesprächsteilnehmer greift ein Thema auf, das die Schüler_innen im Unterricht behandeln, und fragt, welche Gebäude der Moderne zuzuordnen sind.

Da diese Ausprägung des gruppenspezifischen Verständnisses dazu dient, ein Gespräch zu strukturieren, ein Thema abzustimmen oder das Gespräch in Gang zu halten, findet sich diese Art der Verknüpfung ausschließlich zu Beginn einer Sequenz mit einem neuen Thema. Diese Gesprächspraxis bildet die Proposition am Anfang einer Diskurseinheit. Mit dem Akt, eine Frage zu stellen, findet ein Modus der Vermittlung statt, den Akrich und Latour als *auktoriale Verschiebung* bezeichnen. Eine auktoriale Verschiebung beschreibt in einer Erzählung die Bewegung von einem Ich zu einem anderen Akteur oder

umgekehrt zum Ich zurück.[850] Die Sprechenden können sowohl Macht ausüben, wenn sie mit der Frage andere dazu bewegen, sich am Gespräch zu beteiligen, als auch Macht abgeben, wenn andere den Fortgang des Gesprächs bestimmen (siehe Tabelle 6.4).

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gesprächsthemen, Bereiche im Gebäude	Erfahrungsraum einer Gruppe	Frage nach der Organisation des Gesprächs	Auktoriale Verschiebung zu Dritten
		Frage als Sprechakt	

Tabelle 6.4: Gruppenspezifisches Verständnis in Bezug auf die Gesprächspraxis

Die erwähnte Praxis entspricht keiner Erfahrungsweise; die Gruppe drückt damit vielmehr ihr gegenwärtiges Verhältnis zur Aufgabe – über die eigenen Architekturerfahrungen zu sprechen – aus. Die Erfahrungsweise, die auf einem gruppenspezifischen Verständnis basiert, zeichnet sich, mit Schatzki gesprochen, jedoch auch dadurch aus, dass ein bestimmtes Verständnis als Teil einer Erfahrungspraxis im Verständnis der Gruppe eine Färbung erhält. Mit Mannheim kann dieser Sachverhalt so beschrieben werden, dass *Worte in den konjunktiven Erfahrungszusammenhang der Gruppe hineingezogen werden* und auf diese Weise die Gruppe ausdrückt, wie sie ein Gebäude empfindet.[851] Nach Mannheim schafft die Gruppe eine für sie spezifische »Verbegrifflichung«[852], mit der Konsequenz, dass »die scheinbar sich gleichbleibenden Worte ganz verschiedene Funktionen haben«,[853] indem sie je nach Situation *Unterschiedliches* benennen. Dieser Funktionswandel beeinflusst, wie Mannheim weiter betont, den »objektiven inhaltlichen Bestand dieser Bedeutung«.[854] Will man Worte verstehen, die in den konjunktiven Erfahrungszusammenhang einer Gruppe hineingezogen werden, müssen sie in ihrem funktionalen Zusammenhang betrachtet werden. Bezogen auf die vorliegende Untersuchung bedeutet dies, die vorausgehenden und die nachfolgenden Erfahrungen der Gruppe in den Blick zu nehmen. In der Diskurssequenz bilden diese Erfahrungen, die auf einem derartigen gruppenspezifischen Verständnis beruhen, häufig eine Differenzierung oder eine Exemplifikation. Sie setzen der ersten Orientierung in der Proposition etwas entgegen oder erklären die darin gesetzte Orientierung.

Mannheim weist zudem darauf hin, dass Begriffe eine lebendige Existenz kennen. Im Unterschied zum Begriffsverständnis der naturwissenschaftlichen Disziplinen, denen eine vom Leben unabhängige Bedeutung zugeschrieben wird, dienen diese Begriffe, die funktional in einen Erlebniszusammenhang eingebunden sind, dazu, »*in ihnen und mit ihnen*

850 Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400.

851 Nach Mannheim können scheinbar sich gleichbleibende Worte in benennender Funktion eine ganz andere Bedeutung aufweisen. (Vgl. Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S. 219-20.)

852 Ebd., S. 219.

853 Ebd.

854 Ebd., S. 220.

weiterzuleben [Hervorhebung im Original]«.[855] Wie diese Untersuchung zu den Architekturerfahrungen zeigt, können sich dieselben Worte auf unterschiedliche Anordnungen beziehen.

Die Erfahrungsweise, in der Raumkonstituierende eine Anordnung von Dingen über ein gruppenspezifisches Verständnis verknüpfen, unterscheidet sich danach, was die Gruppe mit den in den konjunktiven Erfahrungsraum hineingezogenen Worten benennt. Wie die Untersuchung zeigt, beschreiben sie mit den Worten entweder die Relation von nicht-menschlichen Entitäten zu anderen nicht-menschlichen Entitäten (1) oder sie beschreiben nicht-menschliche Entitäten unter der Verwendung von Adjektiven (2). Mit den in den konjunktiven Erfahrungsraum hineingezogenen Worten beschreiben die Gruppen auf sich selbst bezogene vorgestellte oder vollzogene Handlungen (3) oder jene anderer Akteure (4).

Die Relation zwischen nicht-menschlichen Entitäten beschreiben die Gruppe ›Tischler‹ und die Gruppe ›Gymnasium‹ zum Beispiel, indem sie sagen, dass das *Kunsthaus* in Bregenz »nicht in die Umgebung passt«. Somit ziehen sie die Worte *nicht passen* in ihren Erfahrungszusammenhang hinein, um die Relation zwischen dem *Kunsthaus* und der unmittelbaren Umgebung zu bezeichnen. Beide Gruppen ziehen demnach dieselben Worte in ihren Erfahrungszusammenhang hinein. Der funktionale Zusammenhang der Worte zeigt sich, wenn, wie oben beschrieben, die vorausgehenden oder nachfolgenden Erfahrungen betrachtet werden. Im Fall der Gruppe ›Tischler‹ hängt die Einschätzung damit zusammen, dass ihnen das Gebäude nicht gefällt (Affekt) und sie das *Kunsthaus* im Vergleich zur Umgebung für zu modern halten (Symbolischer Aspekt, und Gruppenspezifisches Verständnis). In den Erfahrungen der Gruppe ›Gymnasium‹ werden die Worte anders eingebunden. Diese Gruppe spricht zuvor über das Material der Fassade, das Milchglas und dass man nicht sehe, was sich dahinter verbirgt. Ihrer Meinung nach passt das Gebäude nicht in die Umgebung, weil es hervorsticht. Im Vergleich zur Gruppe ›Tischler‹ findet die Gruppe ›Gymnasium‹ jedoch, dass es dadurch »ziemlich interessant« erscheint. Die unterschiedliche Einbindung derselben Worte verleiht ihnen eine entsprechend erweiterte und andersartige Bedeutung. Am Beispiel der Gruppe ›Gymnasium‹ lässt sich außerdem die von Mannheim angesprochene *lebendige* Existenz dieser Worte zeigen. In derselben Diskurssequenz formuliert die Gruppe ›Gymnasium‹ eine Antithese, indem sie sagt, dass das *Kunsthaus* »gut reinpasst«. Dieselbe Anordnung – so scheint es zumindest – wird nun gegenteilig bewertet. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass sich das »g*ut Hineinpassen«* auf das *Kunsthaus* und das Bregenzer Festspielhaus bezieht. Die Gruppe argumentiert dabei marketingstrategisch und betont, dass eine Landeshauptstadt, die Kultur zeigen will, moderne Gebäude benötigt.

855 Vgl. ebd., S. 217, 220.

Das »Hineinpassen« bezieht die Gruppe demnach nicht mehr auf das *Kunsthaus* und dessen unmittelbare Umgebung; vielmehr setzt sie das *Kunsthaus* in Bezug zu den sich im weiteren Umkreis befindlichen modernen Gebäuden der Stadt.

Die Worte respektive die Verben, die die Gruppen in dieser Ausprägung verwendet, sind indikativ und umschreiben, wie die Gruppen eine bestimmte Anordnung von Gebäuden einschätzen. Eine derartige Bewertung kann sich auch auf Bauteile beziehen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ sagt beispielsweise über die Wand aus Glasbausteinen im Untergeschoss des *Kunsthauses*, dass sie nicht zum *modernen* (Symbolischer Aspekt) Gebäudes passe, da das Material *altmodisch* sei (Gruppenspezifisches Verständnis, Adjektiv).

In einer zweiten Ausprägung dieser Erfahrungsweise wird das Subjekt des Satzes maßgebend. Es bezieht sich auf eine nicht-menschliche Entität, also ein Gebäude oder seine Details und Materialien. Im Vergleich zu der vorhergehenden Ausprägung wird es nicht durch die Relation zu anderen Entitäten beschrieben, sondern durch ein *Adjektiv*, das meist prädikativ verwendet wird. Die Gruppe ›Tischler‹ im *Kunsthaus* sagt, dass »die Stufen *gut* waren« oder dass »es mal wieder etwas *anderes* ist [neben dem Rustikalen]«. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ hält fest, dass das Glas »*stylish* ist«.

In der dritten Ausprägung stellen sich die Gruppen Handlungen vor, die sie im Gebäude ausführen könnten, oder sie beschreiben solche, die sie selbst im Gebäude tatsächlich ausgeführt haben. Die Gruppe ›Tischler‹ sagt über die Treppe im *Kunsthaus*, dass sie diese nicht den ganzen Tag »hoch und runter gehen« möchten. Bezogen auf den dunklen Raum im zweiten Obergeschoss[856] teilt die Gruppe ›Kulturmanagement‹ mit, dass dort »keiner geredet hat«.

Eine weitere Ausprägung zeigt sich darin, dass sich die Gruppen Handlungen vorstellen, die von einem dritten Akteur ausgeführt werden können, oder solche, die er ausgeführt hat. Die Gruppen erzählen beispielsweise von einem neutralen dritten Akteur *man* oder von einem Planenden und nehmen damit eine auktoriale Verschiebung vor. Häufig wird auch die eigene Erfahrung in der neutralen Form wiedergegeben. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sagt beispielsweise bezogen auf das Milchglas, dass »man nicht sieht, was dahinter ist«, und im *Kunsthaus* stellt die Gruppe ›Gymnasium‹ fest, dass »man [die Planenden] viele Materialien verwendet haben«.

Diese Beispiele zeigen, dass die Gruppen sich die Macht zunächst aneignen, indem sie die Worte in ihren eigenen konjunktiven Erfahrungsraum hineinziehen. Wird hingegen der funktionale Zusammenhang der Worte berücksichtigt, das heißt, mit welchen weiteren menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren sie verknüpft sind, kann sich das Machtdifferenzial verschieben, wenn in den Erzählungen eine auktoriale Verschiebung zu dritten Akteuren vorgenommen wird. In Tabelle 6.5 sind die Kriterien für diese Erfahrungsweise zusammengestellt.

856 In diesem Bereich befand sich eine Installation von Haegue Yang (siehe Fußnote 905 in Abschnitt 7.1.1).

Anordnung	Einfluss auf das Machtdifferenzial	Ausprägung	Vermittlungsmodus
Umgebung, Gebäude, Bereiche, Bauteile, Details, Materialien	Erfahrungsraum einer Gruppe	Beschreibung der Relation zwischen nicht-menschlichen Entitäten	Übersetzung
		Adjektive (prädikativ und attributiv)	Übersetzung
		Beschreibung/ Vorstellung von eigenen Handlungen	Übersetzung, auktoriale Verschiebung zum Ich
		Beschreibung/ Vorstellung von Handlungen Dritter	Übersetzung, auktoriale Verschiebung zu einem dritten Akteur

Tabelle 6.5: Architekturerfahrung Gruppenspezifisches Verständnis

In einer weiteren Architekturerfahrung verknüpfen diejenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierende), eine Anordnung von Dingen (und Lebewesen) mit dem Verständnis, das sie sich in der Ausbildung angeeignet haben, also ein professionelles Verständnis. Dieses äußert sich beispielsweise darin, dass es ausdrücklich im Lehrplan beschrieben wird.

Im Vergleich der Gruppengespräche fällt auf, dass vor allem die beiden Gruppen ›Tischler‹ eine Anordnung von Bauteilen durch ein professionelles Verständnis verknüpfen. Beide Gruppen weisen auf Details hin, die ihrer Ansicht nach nicht fachgerecht verarbeitet wurden. Im *Kunsthaus* hebt die Gruppe ›Tischler‹ hervor, dass man bei einer Überwachungskamera »wohl vergessen habe, die Kabel wegzuarbeiten« und die Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal* hat den Eindruck, dass man im obersten Ausstellungsraum »vergessen hat, die Decke zu streichen«. Das ausbildungsspezifische Verständnis wird auf das materielle Gefüge übertragen. Dies geschieht über *eine materielle Verschiebung vom Zeichen*, der im Lehrplan umschriebenen Fachkompetenz, *hin zum Ding*, dem vorgefundenen Gefüge.[857]

Ihr professionelles Verständnis zeigt sich auch darin, dass sie ein in der Architektur typisches Detail mit dem Fachausdruck »Schattenfuge«[858] oder »*kimnaad*« bezeichnen, während die Gruppe ›Kulturmanagement‹ von einem »Spalt« spricht oder die Gruppe ›Gymnasium‹ die Fuge als eine »Vertiefung« beschreibt. Mit der Übertragung des Verständnisses auf die Materialität findet in diesem Fall *eine Verschiebung vom Ding zum*

857 Akrich/Latour unterscheiden vier Typen der Verschiebung der Referenzrahmen der Aktanten. Der vierte Typ beschreibt eine materielle Verschiebung, »durch die das Ausdrucksmittel modifiziert wird (von einem Zeichen ›Schließen Sie Ihre Sicherheitsgurte‹ z. B. zu einem Alarm)«. Entsprechend wird in der Erfahrung die Anleitung im Lehrplan zu einem gebauten Detail verschoben. (Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen«, S. 400-01.)

858 Eine Schattenfuge ist eine Fuge zwischen zwei Bauteilen, beispielsweise einer Treppe und den diese umgebenden Wänden. Funktional dient eine Fuge dazu, Bauteilen mit ungleichem Dehnungsverhalten den entsprechenden Raum zu geben. Aus ästhetischen Gründen wird sie dann umgesetzt, um die einzelnen Bauteile zu akzentuieren. Die niederländische Bezeichnung heißt *kimnaad.*

Zeichen statt, indem das materielle Gefüge des Details mit dem Fachausdruck bezeichnet wird.

Die dritte Ausprägung der Architekturerfahrung *Professionelles Verständnis* äußert sich in einer *Zweck-Rationalität*, die einer handwerklichen Berufsgruppe eigen ist. Die Höhe der Räume im *Kunsthaus* begründet die Gruppe ›Tischler‹ damit, dass »es wohl zu teuer gewesen wäre, um eine weitere Ebene zu bauen«. In den Gesprächen der beiden Gruppen ›Tischler‹ drückt sich somit ein für ihr Fachgebiet typisches Verständnis aus. Nach dem Landeslehrplan für Berufsschulen in Österreich soll Wissen anwendungsorientiert vermittelt werden, die Schule legt zudem großen Wert auf Genauigkeit und Präzision in der praktischen Ausführung. Auch die Berufsschule in Rotterdam fordert ein planvolles Vorgehen mit hoher Fachkompetenz.[859]

Gemäß der Ausprägung der Architekturerfahrung *Professionelles Verständnis* setzt sich die Anordnung meist aus einem Gefüge von Bauteilen respektive der Detailverarbeitung von Treppe, Wand, Decke und dergleichen zusammen (siehe Tabelle 6.5).

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gefüge von Bauteilen (Treppe/Wand/Decke) Detail	Fachspezifische Kompetenz	Fachgerechte Verarbeitung	Übertragung, materielle Verschiebung vom Zeichen zum Ding
		Anwendung der Fachsprache	Übertragung, materielle Verschiebung vom Ding zum Zeichen
		Zweckrationalität	Übertragung, materielle Verschiebung vom Ding zum Zeichen

Tabelle 6.6: Architekturerfahrung Professionelles Verständnis

6.1.3. Herausstellen

Diese Architekturerfahrung erhält ihre Bezeichnung, weil die Gruppen über das Verknüpfen einer Anordnung aus Gebäuden, Bauteilen etc. eine in ihrem konjunktiven Erfahrungsraum gewonnene Erkenntnis herausstellen. Die Gruppenperspektive aktualisiert sich in der Erfahrung und das gewonnene Verständnis wird auf die Materialität übertragen; insofern liegt die Macht einseitig bei denjenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierende).

Die Gruppen können im Erfahrungsprozess, das heißt aus einer Folge von Erfahrungen, eine Erkenntnis gewinnen. Diese Art der Erfahrung enthält sinngemäß mit Bezug auf

859 Vgl. Landesschulrat für Vorarlberg, *Landeslehrplan für Berufsschulen. Lehrberuf: TISCHLEREI*. Webpräsentation der Schule.

Hannah Arendt ein *Verstehen* als eine Tätigkeit, die sie im Kontext der politischen Theorie bestimmt.[860] Das Verstehen bezeichnet für Arendt

> »die spezifisch menschliche Weise, lebendig zu sein, denn jede einzelne Person muss sich mit jener Welt versöhnen, in die sie als Fremder hineingeboren wurde und wo sie im Maße ihrer klar bestimmbaren Einmaligkeit immer ein Fremder bleiben wird«.[861]

Arendt betont in der Weiterführung dessen, dass das Verstehen *nicht-endend* ist und *keine Endergebnisse hervorbringt*. Dies gilt auf vergleichbare Weise auch für den Prozess von Architekturerfahrungen. Im Grunde bleibt auch dieser unabgeschlossen, so wie analog zu Wittgensteins Spieltheorie nicht abschließend bestimmt werden kann, welche Erfahrungen zu einem Gebäude gehören und welche nicht (siehe Abschnitt 3.1.2). Für die Charakterisierung der Architekturerfahrungen, in denen das Herausstellen einer Erkenntnis oder die Deskription eines Skripts (siehe Abschnitt 6.2.3) ausschlaggebend sind, wird somit betont, dass es sich nicht um ein Ziel oder Ergebnis handelt, sondern sie vielmehr als Momente des Erkennens aus dem Prozess der Erfahrung und der kontinuierlichen Konstitution von Raum hervorgehen. In der vorliegenden Untersuchung zeigt sich dies darin, dass die Proband_innen ein Gebäude oder dessen Details im Erfahrungsprozess auf eine spezifische Weise verstehen.

Arendt bestimmt *Verstehen* in Bezug auf Wissen und Sinn.[862] Wissen und Verstehen sind ihrem Verständnis nach zu unterscheiden, stehen jedoch in einem wechselseitigen Bezug. Sie differenziert zwischen einem *vorausgehenden* Verstehen, das dem Wissen vorausgeht, und einem *wahren* Verstehen, das dem Wissen folgt und von ihm *transzendiert* wird. Ihre Gemeinsamkeit liegt nach Arendt darin, dass sie dem Wissen Sinn verleihen. Das vorausgehende Verstehen bestimme die Terminologie und den Wortschatz einer bestimmten Gruppe. Dieses Verstehen beschreibt sie als etwas Selbstverständliches.[863] Als Architekturerfahrung gilt dies für das Gruppenspezifische und für das Professionelle Verständnis. Das wahre Verstehen geht dagegen aus vorangegangenen Erfahrungen hervor und transzendiert die daraus gewonnenen Erkenntnisse. Nach Arendt löst sich dieses Verstehen von Vorurteilen und vorgefassten Meinungen. Ob es sich in den Gesprächen der Gruppen jeweils um ein Verstehen in diesem Sinne handelt, hängt vom Verlauf des

860 Hannah Arendt behandelt »Verstehen und Politik« in Bezug auf den Totalitarismus. Es gehe nicht darum, den Totalitarismus zu verstehen, um ihn zu bekämpfen, da Verstehen im Unterschied zum Wissen eine unabgeschlossene Tätigkeit darstellt. Vielmehr sind die Bedingungen für Verstehen überhaupt bereitzustellen und das Bedürfnis danach zu bewahren. Denn fehle jenes Bedürfnis nach Verstehen, neige man dazu, auf bloße logische Schlussfolgerungen zurückzugreifen, nach Arendt ein Charakteristikum des totalitären Denkens. Ihr zufolge ist es letztlich die Einbildungskraft, die jemanden befähigt, »Dinge in ihrer richtigen Perspektive (…) ohne vorgefasste Meinung und Vorurteil sehen und verstehen zu können.« Dies gehe als »Teil des Verstehensdialogs« mit einem »Distanzieren« einher, wenn »die direkte Erfahrung einen zu nahen Kontakt herstellt und das bloße Wissen künstliche Barrieren errichtet«. (Vgl. Arendt, »Verstehen und Politik«, S. 110-127.)

861 Arendt, »Verstehen und Politik«, S. 110.

862 Die nachfolgende Bestimmung zu Verstehen, Wissen und Sinn sind dem Essay von Arendt, »Verstehen und Politik«, S. 110, entnommen.

863 Vgl. ebd., S. 114.

Erfahrungsprozesses respektive von den Architekturerfahrungen ab, die dem Herausstellen vorausgehen. In der Regel setzt ein Herausstellen als Verstehen im Arendt'schen Sinne einen offenen Erfahrungsprozess voraus (siehe Kapitel 7).

Für die Bestimmung der Architekturerfahrung als ein Herausstellen einer Erkenntnis bezieht sich die vorliegende Arbeit auf Mannheim. Er beschreibt mit dem »Herausstellen aus der Existenz«[864] einen Vorgang, den die Gruppe »mit Hilfe der Benennung im Laufe eines konjunktiven Erkennens (…) vollzieht«[865]. Mannheim betont in diesem Zusammenhang, dass das Herausgestellte auf die Perspektive und »den besonderen Erfahrungsraum, in dem es entstanden ist (…), für diese Art der Erkenntnis konstitutiv [bleibt]«[866]. Diese Gegebenheit ist von wesentlichem Einfluss auf das Machtdifferenzial, denn in dieser Meta-Erfahrung liegt die Macht bei den Raumkonstituierenden, da ihre Perspektive die herausgestellte Erkenntnis maßgebend bestimmt.

Die herausgestellte Erkenntnis enthält – als Meta-Erfahrung – andere Erfahrungsweisen, wie beispielsweise einen Mythos, eine Metapher oder eine Handlungsweise (Gruppenspezifisches Verständnis).

Das Herausstellen eines im Erfahrungsraum der Gruppe gewonnenen Verständnisses zeigt sich in den Gesprächen der Gruppen auf drei Arten: erstens in einer metaphorischen oder mythischen Beschreibung dessen, wie sie das Gebäude oder einzelne Bereiche empfinden (1), zweitens, indem sie Herstellungspraktiken herausstellen (2), und drittens, wenn sie über ihre Position als Rezipienten_innen reflektieren und ihre Erkenntnisse daraus herausstellen (3). Das herausgestellte Verständnis kann demnach wie die Erfahrungsweise, die auf einem professionellen Verständnis beruht, Handlungen beschreiben, die die Gruppe selbst ausführt, oder Handlungen von Planenden, wenn deren Praktiken metaphorisch dargestellt werden. Zur ersten Ausprägung zählt das Beispiel der Gruppe ›Kulturmanagement‹. Sie bezeichnet das *Kunsthaus* als einen »Eye-Catcher« (Metapher) und an anderer Stelle als ein »saures Bonbon« (Mythos). Die Gruppe ›Gymnasium‹ bezeichnet das *Kunsthaus* als »Insider-Gesellschaft«. Bezogen auf die *Kunsthal* drückt die Gruppe ›Gymnasium‹ das Verhältnis des ganzen Gebäudes zu seinen einzelnen Bereichen mit der Metapher »Pizza Quattro Formaggio« aus. Die Gruppe ›Tischler‹ charakterisiert das Auditorium in der *Kunsthal* wegen der Schrägen als »Achterbahn«. Über die Metaphern oder die Erzählung eines Mythos zeigen die Gruppen, wie sie das Gebäude, einzelne Bereiche oder Bauteile verstehen, oder mit anderen Worten, wie sie die Architektur an einem Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt empfinden.

Als zweite Ausprägung stellen die Gruppen heraus, wie sie die Herstellungspraktiken verstehen. Die Gruppe ›Tischler‹ fasst die Machart des *Kunsthauses* mit den Worten zusammen, ein »Würfel, Glas drumherum, schnell etwas Modernes machen«. Während die

---

864 Mannheim, *Strukturen des Denkens*, S. 222.

865 Ebd.

866 Ebd.

Gruppe ‚›Tischler‹ den Akzent auf die Geschwindigkeit der Handlung legt, betont die Gruppe ›Kulturmanagement‹ den Charakter der Verarbeitung, indem sie sagt, »es ist alles sehr schlicht gestaltet, aber sehr kunstvoll verpackt«.

Die Gruppen reflektieren außerdem über ihre Situation als Rezipienten_innen der Gebäude und stellen die Erkenntnisse ihrer Reflexion heraus. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sagt zum Beispiel über das *Kunsthaus*, »wenn man nicht darüber nachdenkt, meint man, es sei ein Glaskasten«. Demnach verändert sich die Erfahrung des Gebäudes mit der Art und Weise, wie man sich damit beschäftigt. Später im Gespräch konstatiert die Gruppe ›Gymnasium‹: »[E]s ist wichtig, dass man ein bisschen offen ist und sich darauf einlässt«. Diese Art der Reflexion findet sich auch im Gespräch der Gruppe ›Kulturmanagement‹ in Bezug auf die *Kunsthal*, wenn sie darüber nachdenkt, wie sie die asymmetrische Anordnung von Bauteilen und Details erfährt. Die Fensterprofile verlaufen auf der einen Seite der öffentlichen Passage senkrecht zum schrägen Boden, auf der gegenüberliegenden Seite sind sie vertikal dazu angeordnet. Auch die Treppengeländer verlaufen auf der einen Seite gerade und auf der anderen schräg zu den Stufen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ wird dadurch *verwirrt*, sie gelangt jedoch zu dem Schluss, dass »es ihnen auffällt, weil man darauf achtet, ansonsten würde es vielleicht nicht auffallen«. Damit denkt die Gruppe über ihre Erfahrungen in der Untersuchungssituation nach, in der sie aufgefordert wurde, darauf zu achten, wie sie die Architektur erfährt, und den Blick nicht wie sonst auf die Ausstellung zu richten.

Die Erfahrungsweise *Herausstellen* bezieht sich in den Gesprächen auf Anordnungen unterschiedlichen Maßstabs, sowohl auf die Umgebung der untersuchten Gebäude, das Gebäude selbst als auch auf seine Bereiche, Bauteile oder Details. In Bezug auf die Diskurseinheit ist die herausgestellte Erkenntnis am häufigsten in der Konklusion. Im späteren Verlauf des Gesprächs können sie auch eine Differenzierung, Exemplifikation oder Proposition bilden, indem die Gruppen Erkenntnisse aus dem vorhergehenden Gespräch herausstellt oder in die Metaebene transzendiert.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Umgebung (Park) Gebäude Bereich (Ausstellungsräume etc.) Bauteile (Dach) Details (Tür)	Erfahrungsraum einer Gruppe	Metapher	Übertragung
		Mythos	Übertragung
		Herstellungspraktiken	Übertragung (aktoriale Verschiebung zu einem dritten Akteur)
		Rezeptionsperspektive	Übertragung (aktoriale Verschiebung zum Ich)

Tabelle 6.7: Architekturerfahrung Herausstellen (einer Erkenntnis)

6.2. Figuration mit geringem Machtdifferenzial

Neben den Erfahrungsweisen, die in der Figuration zwischen denjenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierenden), und der Materialität eine eindeutig einseitige Machtverteilung aufweisen, gibt es Erfahrungen, die gleichermaßen von der Perspektive der Raumkonstituierenden und der Materialität geprägt werden. Ausschlaggebend für das ausgewogene Machtdifferenzial sind wiederum die theoretischen Bestimmungen der jeweiligen Erfahrungsweisen, in denen Perspektiven (Subjektpositionen) *und* die Materialität der Gebäude (Eigenschaften) konstitutiv mitwirken. In Abschnitt 6.2.1 werden Erfahrungsweisen vorgestellt, die zum einen auf eine leibliche Disponiertheit im Sinne einer Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umgebung und zum anderen auf charakteristische oder unterstützende materielle Gefüge, Dimensionen oder Gestalten angewiesen sind. In der Erfahrungsweise mit der Bezeichnung Zweck sind die Raumkonstituierenden und die Materialität der Gebäude per Definition aufeinander angewiesen, da die Ausübung einer zweckvollen Handlung sich an der Materialität orientiert (siehe Abschnitt 6.2.2). Die Erfahrungsweisen, die ordnenden Charakter haben, wie das cartesianische und das relativistische Raumverständnis, beziehen sich ihrer Bestimmung nach ebenfalls auf die Perspektive der Raumkonstituierenden und die Materialität (siehe Abschnitt 6.2.3).

6.2.1. Bewegungssuggestion, Synästhetischer Charakter und Praktisches Verständnis

Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere gehören als Brückenqualitäten zur leiblichen Kommunikation, wie sie Hermann Schmitz in der Neuen Phänomenologie definiert. Eine leibliche Kommunikation setzt, entsprechend ihrer Kernidee,[867] bei den Raumkonstituierenden eine leibliche Disposition voraus, die es dem vitalen Antrieb ermöglicht, über den eigenen Leib hinaus eine Bindung zur Umwelt herzustellen, und bedarf einer Eindruckssuggestion der materiellen Struktur von Gebäuden (siehe Abschnitt 4.2). Daran anschließend wird die Ausprägung in Bezug auf die Architekturerfahrung *Praktisches Verständnis* betrachtet.

In Abschnitt 4.2 wurden zwei Ausprägungen der Architekturerfahrung *Bewegungssuggestion* unterschieden, die auch die Gruppen in ihren Gesprächen zu den Architekturerfahrungen beschreiben. Im ersten Fall richtet sich die Bewegung des materiellen Gefüges auf diejenigen, die die Architektur erfahren, und im zweiten enthält das Gefüge der Materialien eine Bewegung.

867 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 34-43.

Die ersten Ausprägungen finden sich in Empfindungen, die als *Enge* oder *Weite* auf die Größe oder Ausdehnung des Gebauten hindeuten und gleichzeitig – je nach leiblicher Disponiertheit – auf das leibliche Spüren dieser räumlichen Gegebenheit. Die Bewegung liegt zwar im materiellen Gefüge, sie ist jedoch auf die Raumkonstituierenden gerichtet. Hohe Räume empfinden die Gruppen als ausgedehnt. In den Gesprächen der Gruppen finden sich Beschreibungen, wie »Es ist offen.« oder »Der Raum wirkt höher.« gegenüber »Es ist drückend.« oder »Der Raum wirkt einengend.«. Die Gruppe ›Tischler‹ sagt über die parkseitige Fassade der *Kunsthal*, dass sie »auf einen zu kommt«, als ob man »überspült« wird. Dabei werden, wie in Abschnitt 4.2 mit Bezug auf Hasse festgehalten, die tatsächlichen Eigenschaften, das materielle Gefüge in das leibliche Spüren *übertragen*.[868] Wenn Raumkonstituierende einen Bereich als offen beschreiben, zeichnet das Gefüge diese Bewegungssuggestion vor und die leiblich gespürte Bewegung *übersetzt* sich umgekehrt in die Materialität.[869] Bei dieser wechselseitigen Einflussnahme liegt die Machtverteilung in der Figuration dieser Erfahrungsweise begründet. Die Empfänglichkeit der Raumkonstituierenden für Eindrücke aus der Umwelt ermöglicht ein leibliches Spüren der Bewegung, die das materielle Gefüge suggeriert, umgekehrt wird dieses Gefühl nach der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie in die Materialität übersetzt.[870]

Eine weitere Ausprägung der Bewegungssuggestion liegt im materiellen Gefüge eingeschrieben. In den Gruppengesprächen aktualisiert sich diese Erfahrungsweise in Bezug auf eine Anordnung aus Gebäuden oder auf einzelne Bauteile. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sagt über das *Kunsthaus*, dass es gegenüber der Umgebung »hervorsticht«, und die Gruppe ›Kulturmanagement‹, dass die Fassade »schräg verläuft«. Die Gruppe ›Tischler‹ beschreibt die *Kunsthal* als »starr«.

Im Diskurs ergänzt die Erfahrungsweise Bewegungssuggestion meistens eine Orientierung, die als Proposition formuliert wird. Die Gruppe ›Tischler‹ stellt beispielsweise in der *Kunsthal* fest, dass alle Wände weiß sind (Proposition), wodurch ihnen der Ausstellungsraum »größer« erscheint, als er ist. Beide Ausprägungen sind im Sinne des Vermittlungsmodus *Übersetzungen*. Tabelle 6.8 enthält die zur Erfahrungsweise Bewegungssuggestion gehörenden Kriterien.

868 Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 52.

869 Vgl. Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 250.

870 Vgl. ebd.

Anordnung	Einfluss auf das Machtdifferenzial	Ausprägung	Vermittlungsmodus
Gebäude Bereiche (Ausstellungs-raum etc.) Bauteile (Fassade, Treppe, Decke, Boden)	Raumkonstituierende (leibliche Disposition; Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt) Materialität (Eindrucks-suggestion)	Nach dem Grundgegen-satz von Enge und Weite	Übersetzung
		Nach Richtungen im materiellen Gefüge	Übersetzung

Tabelle 6.8: Architekturerfahrung Bewegungssuggestion

Die synästhetischen Charaktere gehören neben den Bewegungssuggestionen zu den Brückenqualitäten leiblicher Kommunikation. Synästhetische Charaktere beschreiben Nachbildungen. Wie in Abschnitt 4.2 ausgeführt spricht Böhme von Synästhesien im engeren Sinne, wenn Tatsachen eines Sinnesgebietes, beispielsweise der visuellen Wahrnehmung, mit Ausdrücken aus dem Temperaturempfinden bezeichnet werden, wie bei der Charakterisierung von Bereichen als warm und kühl.[871] Sinneseindrücke werden demnach in einem anderen Kontext nachgebildet und ins Materielle übersetzt.

In Erfahrungsweisen mit der Bezeichnung *Synästhetischer Charakter* im weiteren Sinne bilden Raumkonstituierende nach Hasse keine Sinneseindrücke nach, sondern – wie die Untersuchung zeigt – andere Orte, Lebewesen, Gegenstände oder Phänomene.

Die Architekturerfahrung *Synästhetischer Charakter* der ersten Ausprägung im engeren Sinne bezieht sich auf ein ganzes Gebäude, einzelne Bereiche wie den Ausstellungsraum oder auf Bauteile und einzelne Materialien. Die Gruppe ›Gymnasium‹ beschreibt das Glas der Fassade am *Kunsthaus* als »weich«. Die Gruppe ›Tischler‹ empfindet das Gebäude als »kalt« und die Gruppe ›Kulturmanagement‹ bezieht »kalt« auf das Material Beton.

Auch die *Kunsthal* wird von der Gruppe ›Kulturmanagement‹ und der Gruppe ›Gymnasium‹ als »kühl« beschrieben. Die Gruppe ›Tischler‹ charakterisiert die Fassade zum Park im synästhetischen Sinne als »still«.

Die zweite Ausprägung der Architekturerfahrung *Synästhetischer Charakter* zeigt sich, wie erwähnt, in der Nachbildung anderer Orte, Lebewesen, Gegenstände oder Phänomene. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sieht in der Fassade des *Kunsthauses* einen »Panzer«. Die Wirkung eines Panzers wird in Bezug auf die Fassade aus sich überlappenden Glasplatten nachgebildet und auf das Materielle übertragen. Wenn dieselbe Gruppe im Auto am *Kunsthaus* entlangfährt, erweckt es bei ihnen den Eindruck »von New York«. In diesem Fall wird den Eindruck, den sie in einer anderen Stadt hatte, in Bezug auf das *Kunsthaus* nachgebildet und auf die Konstellation aus *Kunsthaus* und nahegelegener Straße, auf der sie entlanggehen, übertragen. Die Gruppe ›Tischler‹ sieht in dem metallenen Gerüst, das aus dem Dach der *Kunsthal* herausragt und als Werbeträger fungiert, eine »Kohlemine«. In der Erfahrung wird der Eindruck eines anderen Gegenstandes nachgebildet und auf das materielle Gefüge übertragen.

871 Vgl. Böhme, *Aisthetik,* S. 91-6.

Erfahrungen, bei denen Raumkonstituierende eine Anordnung von Dingen über synästhetische Charaktere verknüpfen, unterscheiden sich folglich nach dem, *was* nachgebildet wird, nämlich entweder Sinneseindrücke eines anderen Sinnesgebietes oder andere Orte, Gegenstände oder Phänomene.[872] Bei Letzterem steht das damit einhergehende leibliche Erleben im Zentrum der Nachbildung. Es wird also nicht der konkrete Ort oder der konkrete Gegenstand in der Erfahrung nachgebildet, sondern die Art und Weise, wie er erlebt wurde und wie er nun die gegenwärtige Erfahrung prägt, indem dieser die Raumkonstituierenden dazu bewegt, diese Empfindung auf das Materielle zu übertragen. Das momentane Gefühl wird in die Materialität übersetzt und kann auf diese Weise in etwas Dauerhaftes überführt werden,[873] wenn mit derselben Anordnung stets derselbe Eindruck verbunden wird.

Zum einen setzt diese Erfahrung eine Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt voraus. Zum anderen beruht der Eindruck, der in Bezug auf die Materialität nachgebildet wird, auf den Wahrnehmungen aus anderen Sinnesgebieten oder anderen Orten, mit anderen Gegenständen oder Phänomenen. Raumkonstituierende und die Materialität teilen sich somit die Einflussnahme auf die Erfahrung und das Machtdifferenzial dieser Architekturerfahrung ist ausgeglichen. Eine Übersicht über die Kriterien für die Erfahrungsweise *Synästhetischer Charakter* findet sich in Tabelle 6.9.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude Bereiche (Ausstellungsraum etc.) Bauteile (Fassade, Treppe, Decke, Boden) Materialien	Raumkonstituierende (leibliche Disposition; Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt) Materialität (Eindruckssuggestion)	Nachbildung von Sinneseindrücken	Übersetzung
		Nachbildung von Gegenständen, Orten, Phänomenen	Übersetzung

Tabelle 6.9: Architekturerfahrung Synästhetischer Charakter

Der Vergleich zwischen den Gruppen zeigt, je ausgeprägter und eindeutiger materielle Gefüge oder auch Materialien im Gebäude gegenwärtig sind, desto häufiger und gleichartig werden diese als Bewegungssuggestionen oder im Sinne synästhetischer Charaktere erfahren. So beschreiben alle Gruppen das Material oder die Innenräume des *Kunsthauses* als kalt, das heißt nach einem synästhetischen Charakter im engeren Sinne. Und in

872 Hasse differenziert dagegen zwischen »intermodalen« - auf die Sinnesgebiete bezogenen - und »metaphorischen« Synästhesien, wobei er darauf hinweist, dass es sich bei Synästhesien nicht um Metaphern handelt, sondern sie lediglich der Verständlichkeit dienen. (Vgl. Hasse, *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen*, S. 55.)

873 Beim Verständnis von Übersetzungen bezieht sich die vorliegende Arbeit auf Johnson. Er spricht neben einer linguistischen Übersetzung auch von einer religiösen im Sinne der »Überreste von St. Christel« oder von künstlerischen Übersetzungen als »die Übersetzung der Gefühle Calders in Bronze«. (Vgl. Johnson, »Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen«, S. 250.)

Bezug auf die Bewegungssuggestion verwenden sie Formulierungen, wie die Räume wirken offen, nicht drückend oder hoch. Darin zeigt sich, dass die Bedeutung, die Bereiche der Umwelt über das gefühlsmäßige Erleben erhalten, keineswegs als bloße subjektive Empfindungen aufgefasst werden können. Darauf richtet sich Angelika Jäkels Kritik an der traditionellen architektonischen Entwurfslehre.[874]

Eine weitere Erfahrungsweise, in der Raumkonstituierende auf die Materialität angewiesen sind, wird hier als Praktisches Verständnis bezeichnet. Der gleichnamige Verknüpfungstyp basiert auf einem körperlichen Wissen. Raumkonstituierende verknüpfen eine Anordnung von Dingen und Lebewesen gemäß ihrer motorisch-perzeptiven Kompetenz. Diese Kompetenz eignen sich Menschen, wie in Abschnitt 4.2 erwähnt, durch das Wiederholen von Bewegungsabläufen wie beispielsweise beim Treppensteigen, Fahrradfahren oder bei der Benutzung technischer Geräte in Lernprozessen an. Zuerst werden die Haltungen, Positionen oder Vorgänge bewusst in Abstimmung mit dem jeweiligen Gegenstand eingenommen oder durchgeführt, bis sich der Ablauf wie von selbst ereignet. Dies bringt es außerdem mit sich, dass ein Handlungsablauf in ähnlichen Situationen sozusagen von der Anordnung der Dinge oder auch der Menschen gestützt wird.[875]

Diese wechselseitige Bezugnahme von Anteilen der Raumkonstituierenden (motorische Kompetenz) und der Materialität der Gebäude (Gefüge) wird mit dem Modus der Vermittlung Interferenz beschrieben. Daraus geht ein dritter Agent hervor, dessen Handlung oder Aktion nicht eindeutig auf die Technik oder den Menschen zurückgeführt werden kann.[876]

In den Gesprächen aktualisiert sich diese Erfahrungsweise, die auf einem praktischen Verständnis beruht, auf zwei Arten (siehe Tabelle 6.10). Einmal charakterisieren die Gruppen eine Handlung implizit als gewohnheitsmäßig, das heißt, in einer bestimmten Situation erwarten sie gegenüber dem materiellen Gefüge eine bestimmte Erfahrung. Darin aktualisiert sich das praktische Verständnis als Erfahrungswissen, das sich wiederholt über gleichartige Erfahrungen in einer Situation als motorische und perzeptive Kompetenz in den Körper eingeschrieben hat. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ nimmt an, dass die »Leute vom Park her kommen«, wenn sie die *Kunsthal* besuchen.

Zweitens machen die Gruppen ihr praktisches Verständnis explizit, wenn sie beschreiben, dass ihr gewohnheitsmäßiger Handlungsablauf, der auf dem Erfahrungswissen beruht, eine Störung erfährt und sie dadurch eine Situation als ungewöhnlich empfinden. Die Gruppe ›Gymnasium‹ erwartet, dass sich der Eingang des *Kunsthauses* auf der Straßenseite befindet. Da dies nicht der Fall ist, fühlt sich die Gruppe »nicht eingeladen«.

---

874 Sie kritisiert, dass in der traditionellen Entwurfslehre die Tatsache, dass immer auch ein empfindsamer Leib Gebäude begeht, vielfach als Banalität und von geringfügiger Relevanz erachtet oder als eine zu »subjektiv gefasste planerische Absicht abgetan« wird. (Vgl. Jäkel, *Gestik des Raumes*, S. 114.)

875 Vgl. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?* S. 33.

876 Siehe die Ausführungen zur Interferenz mit Bezug auf Latour in Abschnitt 3.2.1 und Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 484-8.

Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ erfährt diese Störung ihrer Gewohnheit auf das ganze Gebäude bezogen. Sie beschreibt, dass sie nicht verstehe, wie die Bereiche der *Kunsthal* zusammenhängen, und man nicht wisse, was für ein Gebäude es ist. Diesen Eindruck erhält sie, weil sie das Gebäude mit dem vielen Glas von außen als offen erfährt und ihr der innere Bereich im Gegensatz dazu geschlossen erscheint. Sie hat dieselbe Offenheit auch innen erwartet.

Nach den Beispielen zu schließen wandelt sich die Machtverteilung innerhalb der Figuration, sobald eine Störung im gewohnten Ablauf auftritt. Stützt ein materielles Gefüge, wie die Anordnung von Gebäudeeingang und Straße, nicht die gewohnten Abläufe beim Betreten eines öffentlichen Gebäudes, verschiebt sich das Machtdifferenzial zugunsten der Materialität, wenn sie die Raumkonstituierenden dazu anhält, neue Wege zu gehen, um den Eingang zu finden.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Umgebung (Straße) Gebäude Bereiche (Eingang etc.) Bauteile (Dach) Raumkonstituierende Nutzer_innen	Raumkonstituierende (motorisch-perzeptive Kompetenz) – Materialität (z. B. Gefüge)	Handlungen werden als gewohnheitsmäßig beschrieben	Interferenz
		Störung von Gewohnheiten	(Störung der) Interferenz

Tabelle 6.10: Architekturerfahrung Praktisches Verständnis

6.2.2. Zweck

In einer weiteren Architekturerfahrung verknüpfen diejenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierende), eine Anordnung von Bauteilen oder Details über einen Zweck. Das Machtdifferenzial ist ausgeglichen, wenn sich die Relation zwischen ihnen im Handlungsvorgang aktualisiert. Nach Schatzkis Konzeption der sozialen Praxis gehört der Verknüpfungstyp *Zweck* zu den teleo-affektiven Strukturen. In der klassischen Sozialtheorie wird Handeln primär rational über einen bestimmten Zweck konzipiert. Reckwitz betont, dass Handlungstheorien als wissenschaftliches Vokabular nur in Bezug auf ihren jeweiligen kulturellen Zusammenhang verständlich sind, und stellt mit Max Weber fest, dass

> »das offenbar erst auf dem Boden der kulturellen Codes der westlichen Moderne ein Verständnis von Menschen als zweckvoll Agierende (…) durchsetzen konnte«[877].

877 Reckwitz meint mit kulturellem Code den »Rationalismus«, der in der bürgerlichen Ökonomie und im entsprechenden Rechtssystem ab dem 18. Jahrhundert institutionalisiert wurde und folglich als »Voraussetzung für ein theoretisches Verständnis der menschlichen Welt als ›Handlungswelt‹ fungiert«. (Vgl. Reckwitz, »Die Entwicklung des Vokabulars der Handlungstheorien: Von den zweck- und normorientierten Modellen zu den Kultur- und Praxistheorien«, S, 303.)

Erfahrungen, in denen eine Anordnung architektonischer Elemente über einen Zweck verknüpft wird, sind mitunter nicht nur ausschließlich einer bestimmten Gruppenperspektive geschuldet, sondern der westlichen Gesellschaft, der alle Gruppen in der Untersuchung angehören.[878]

Die Architekturtheorie ist vom Diskurs über den Zweck der Architektur durchdrungen. Bereits für den römischen Architekten Vitruv bildet der *Zweck* eine Dimension des Gebauten. Einmal sieht Vitruv in den Bauten des Kaisers Augustus den Zweck, die Aufmerksamkeit auf öffentliche Bauten zu lenken, die den Zweck erfüllen, die Größe der Machthaber auszuzeichnen. Selbst Vitruvs Motivation für das Schreiben der *Zehn Bücher der Architektur* erfüllt für ihn einen Zweck, nämlich, eine Grundlage für die angemessene Erstellung jener öffentlichen Bauten zu schaffen.[879]

In der Architektur erfuhr die Konzeption eines zweckrationalen Nutzers in der *Bauentwurfslehre* von Ernst Neufert eine einseitige zweckmäßige Ausprägung.[880] Das Gebäude wird für die in ihm verrichteten Handlungen zu einem maßgerechten Gefüge architektonischer Elemente modelliert.

Biella[881] spricht hingegen einem lediglich auf den Zweck ausgerichteten Bau den Status einer Architektur ab. Er schreibt, wenn der Zweck »gänzlich außerhalb des architektonischen Entwurfs« liege, wie etwa in den »politischen (Schaffung von Wohnraum) oder ökonomischen Sphären« (Profitorientierung), das heißt, ihr also eine »reine Zweckrationalität« zugrunde liege, solle nicht von einer Praxis der Architektur gesprochen werden. Nach den in dieser Arbeit vorgenommenen Bestimmungen wird hier in jedem Fall von Architektur gesprochen, wenn die Anordnung über einen Zweck verknüpft wird. In solchen Erfahrungsweisen zeigt sich für die Raumkonstituierenden, dass die Architektur für sie in dieser Situation zweckvoll ist.

Wie das Beispiel von Vitruv zeigt, verknüpft er eine spezifische Folge von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten über einen Zweck. Die öffentlichen Bauten, die der Kaiser (Augustus) in Vitruvs Bericht errichten lässt, dienen beispielsweise als Markthalle, gleichzeitig richten sie sich als Ausdruck der Macht des Kaisers an die Bürger Roms. Vitruv als Autor und Akteur koppelt sich an diese Folge von Akteuren (Kaiser, Markthalle, Bürger), die mit einem spezifischen Zweck verbunden sind, wenn er die theoretischen Grundlagen für das Erstellen solcher Bauten schaffen will. Der jeweilige Zweck erschließt

878 In der Darstellung der einzelnen Gruppen (siehe Abschnitt 7.1) kann allerdings gezeigt werden, dass sich in der Erfahrungsweise, in der eine Anordnung über einen Zweck verknüpft wird, die berufsspezifische Perspektive der beiden Gruppen ›Tischler‹ aktualisiert.

879 Vgl. Vorwort von Vitruv zum ersten Buch. Vitruv, *The Ten Books on Architecture*, S. 3.

880 Neufert, Kister et al., *Bauentwurfslehre: Grundlagen, Normen, Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Masse für Gebäude, Räume, Einrichtungen, Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel: Handbuch für den Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden* (2012 erschien die 40., überarb. und aktual. Auflage).

881 Vgl. Biella, »Entwerfen im Entwurf«.

sich in Bezug auf die in der Kette verbundenen Akteure. Vergleichbares zeigt sich in den Gesprächen der untersuchten Gruppen.

Darin lassen sich im Wesentlichen drei Assoziationsketten zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren unterscheiden und damit drei Ausprägungen, wie der Zweck zwischen den Raumkonstituierenden und dem Materiellen vermittelt wird und wie sich auf diese Weise ein materielles Gefüge für die Gruppen als zweckmäßig erweist.

Einmal findet sich die Verkettung zwischen einem menschlichen (M) und einem nicht-menschlichen (NM) Akteur, wenn in der Erzählung der Referenzrahmen – auktorial – zum Ich-Erzähler verschoben wird.[882] Die Gruppe ›Tischler‹ konstatiert beispielsweise am Ende des selbstläufigen Gesprächs, dass man »im *Kunsthaus* keine Tischler benötigt«. Die Tischler erfüllten in dem Gebäude keine Aufgabe, keinen Zweck. Eine weitere Verkettung zeigt sich in der Kombination aus zwei nicht-menschlichen Akteuren und einem menschlichen Akteur (NM-NM-M), die über einen Zweck verknüpft sind. Der menschliche Akteur bezieht sich nicht auf die Perspektive der Raumkonstituierenden, sondern wird auf einen dritten menschlichen Akteur verschoben. Der Gruppe ›Tischler‹ fallen im *Kunsthaus* die großen Türen auf, deren Größe sie mit »sonst bringst du ja nichts Großes rein« kommentieren. Sie assoziieren die großen Türen mit etwas Großem (einem Kunstwerk) und einem menschlichen Akteur, der das Große durch die Tür ins Gebäude transportiert. Ähnlich argumentiert auch die Gruppe ›Gymnasium‹ in der *Kunsthal*, dort erachtet sie die hohen Räume als »praktisch« für eine Ausstellung, die ein dritter menschlicher Akteur erstellen kann. Eine dritte Art der Verkettung geschieht ausschließlich zwischen nicht-menschlichen Akteuren (NM-NM). In diesem Fall findet somit eine aktoriale Verschiebung zu einem nicht-menschlichen Akteur statt.[883] Dies aktualisiert sich in den Gesprächen beispielsweise, indem die Gruppe ›Gymnasium‹ im *Kunsthaus* erzählt, »es gibt Nischen für den Fahrstuhl«. Die Nische und der Fahrstuhl werden über einen Zweck verbunden.

Für alle Ausprägungen der Erfahrungsweise, die auf einem Zweck beruht, lässt sich für die Machtverteilung in der Figuration festhalten, dass Raumkonstituierende auf die Materialität angewiesen sind, um Anordnungen über einen Zweck zu verknüpfen. Außerdem kann sich in dieser Erfahrungsweise eine Subjektposition der Perspektive von Raumkonstituierenden aktualisieren, der ein auf Zweck ausgerichtetes Handeln eigen ist. Diese Teleologie kann im Übrigen auch das Skript der Architektur enthalten (s. Tabelle 6.11).

882 Akrich/Latour bezeichnen mit aktorialer Verschiebung die Bewegung in Erzählungen, wenn sich der Referenzrahmen von einem »Ich« zu einem anderen Akteur verschiebt. (Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400-1.)

883 Vgl. ebd.

Anordnung	Einfluss auf das Machtdifferenzial	Ausprägung	Vermittlungsmodus
Bereich (Ausstellungs-raum etc.) Bauteile (Fassade)	Raumkonstituierende (Zweck als kultureller Code, professionelle Praxis) – Materialität (Skript)	Relation zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten	Aktoriale Verschiebung zum Ich (M)
			Aktoriale Verschiebung zu einem dritten menschlichen Akteur (M)
			Verschiebung nach unten zu den Dingen (N-N)

Tabelle 6.11: Architekturerfahrung Zweck

6.2.3. Mythos, Cartesianisches und Relativistisches Raumverständnis

In diesem Abschnitt werden die Architekturerfahrungen besprochen, die die Bauten, Bauteile oder das Gefüge von Details und diejenigen, die Architektur erfahren oder nutzen, auf eine spezifische Weise ordnen. Sowohl in der Architekturerfahrung Mythos als auch im cartesianischen und relativistischen Raumverständnis wird die Macht ausgeglichen über die gegenseitige Bezugnahme in der Ordnung verteilt.

Die Wirkung von Gebäuden, Bereichen oder Bauteilen kann auch für ihre Ordnung ausschlaggebend sein. Die Erfahrungsweise, die auf dem Raumverständnis Mythos beruht, zeigt auch, dass derartige leibbezogene Erfahrungen eine Basis für die Orientierung in der Umwelt bilden können. Ein Mythos zählt zu den Raumverständnissen, insofern mit Lévi-Strauss[884] von einer *intellektuellen* Leistung gesprochen werden kann, wenn in einer Erzählung zwischen unterschiedlichen Dingen, Orten oder Phänomenen Relationen gelegt werden, die auf der Ähnlichkeit ihrer Wirkung beruhen. Wie in Abschnitt 4.4 dargestellt lässt sich ein Mythos erstens in Bezug auf die darin verbundene Anordnung menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten und zweitens nach dem Typ der Verknüpfung unterscheiden. Werden die Elemente einer Anordnung nach diesem Prinzip geordnet, also aufgrund einer ähnlichen Wirkung zueinander in Bezug gesetzt, so *übertragen* Raumkonstituierende jenes mythische Raumverständnis auf das Materielle. Für die Verteilung der Macht in der Figuration aus Raumkonstituierenden und der Materialität des Gebäudes ist hingegen die Verknüpfung zwischen den Elementen maßgebend.

In den Gesprächen der Gruppen finden sich drei unterschiedliche mythische Erzählformen. Sie variieren sowohl nach den Elementen, die sie verbinden, als auch in Bezug auf den Typ der Verknüpfung. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt das *Kunsthaus* in Bregenz, wie in Abschnitt 6.1. erwähnt, als »saures Bonbon«. In der Erzählung verbindet sie die moderne Hülle, die sie im Sinne eines synästhetischen Charakters als das »Süße« empfindet, mit dem Sichtbeton im Inneren des Gebäudes, den sie ebenfalls gemäß einem synästhetischen Charakter als den »sauren Kern« beschreibt. Das Süße beziehungsweise

884 Vgl. Lévi-Strauss, »The Structural Study of Myth«.

Saure des Bonbons verbindet die Gruppe ›Kulturmanagement‹ nach dem Ordnungsprinzip des Mythos mit der Gebäudehülle und dem Kern, insofern übertragen sie jenes damit auf das Materielle. Die Gruppe konstituiert dadurch die Bedeutung des Mythos und drückt zugleich aus, wie sie die Architektur des *Kunsthauses* empfindet.

In einer weiteren Ausprägung mythischer Erzählung ziehen die Gruppen über die Basisqualitäten leiblicher Kommunikation Relationen zwischen einzelnen Bereichen der Gebäude, im Sinne von *Weite* und *Enge*. So schließt die Gruppe ›Kulturmanagement‹ aus der unterschiedlichen Lichtsituation in den Ausstellungsräumen im *Kunsthaus*, dass »ein heller Raum groß wirkt und ein dunkler Raum kleiner«. Ähnlich hält auch die Gruppe ›Gymnasium‹ in der *Kunsthal* den Ausstellungsraum »für kleiner, wenn es dunkler ist«, und sagt weiter, »wenn das Licht an war, wirkte der Raum offen und riesig«, bei «gedämpfte[m] Licht« hingegen »enger und kleiner«. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ knüpft den unterschiedlichen Helligkeitsgrad der Räume auch an ein Verhalten, das als Ausdruck der leiblichen Empfindung verstanden werden kann. Sie erzählt, dass man »im dunklen Raum schweigt (…), im hellen Raum spricht«. Durch den kleiner wirkenden dunklen Raum in die Enge getrieben, wird die Gruppe eher schweigsam, und umgekehrt empfindet sie eine Weite, wenn der Bereich ihnen durch die Helligkeit offener erscheint, und neigt eher zum Sprechen. In diese mythischen Erzählungen werden einzelne Bereiche der Gebäude über das leiblich Gespürte oder ein Verhalten verknüpft. Die Empfindung der Helligkeit respektive der Dunkelheit wird gegenüber dem leiblichen Spüren einer Weite beziehungsweise einer Enge ähnlich erfahren.

Die dritte Ausprägung einer mythischen Erzählung bezieht sich ebenfalls auf menschliche und nicht-menschliche Entitäten, auf die Raumkonstituierenden, die sich an einem bestimmten Standort befinden, und auf Zeichen, die von dort aus sichtbar sind. Die Öffnung zum Durchgang im unteren Bereich des Auditoriums in der *Kunsthal* ist mit dem Aufdruck eines Emotikons versehen, einem *frowning face*, während die gegenüberliegende Fassade, hinter der sich die Verwaltungsräume befinden, ein *smiling face* zeigt. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ erzählt, »dass man traurig ist, wenn man sich im Auditorium befindet«, während man »fröhlich« sei, wenn man »hier sei«.[885] Die Gruppe verknüpft ihre jeweiligen Standorte mit dem von dort aus sichtbaren Zeichen über eine Empfindung. Mit dieser Lesung nimmt die Gruppe gleichzeitig eine Verschiebung nach unten, das heißt vom Zeichen hin zu den Dingen, vor.[886] Nicht mehr das Zeichen drückt das Fröhliche oder Traurige aus, sondern der Ort, an dem man sich befindet.

885 Mit »hier« bezeichnet die Gruppe den Gebäudeteil, in dem die Gruppendiskussion stattfand. Dieser liegt dem Auditorium gegenüber.

886 Mit der Verschiebung von unten respektive nach oben bezeichnen Akrich/Latour die Modifikation von Ausdrucksmitteln. Im ersten Fall verschiebt sich das Ausdrucksmittel vom Zeichen zu den Dingen, wie die Aufforderung »Schließen Sie Ihre Sicherheitsgurte« zu einem Alarm. (Vgl. Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400-1.)

Eine mythische Erzählung referiert also auf einzelne Erfahrungen und ordnet diese entsprechend der mythischen Logik. Im Diskurs bilden derartige Erfahrungsweisen entweder die Elaboration[887] einer Orientierung oder die Konklusion einer Diskurseinheit.

Die Verteilung der Macht innerhalb der Figuration aus Raumkonstituierenden und der Materialität erklärt sich aus den einzelnen Erfahrungen, die den Mythos gliedern, wie dem Synästhetischen Charakter, der Bewegungssuggestion oder dem Affekt (siehe Tabelle 6.12).

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude Bereich (Ausstellungsraum etc.) Bauteile (Fassade) Material (Beton) Details, Zeichen	Raumkonstituierende (leibliche Disposition; Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt) Materialität (Eindrucks-suggestion)	Synästhetische Charaktere, Relation zwischen Materialien	Übertragung (Mythos)
		Bewegungssuggestion (Weite-Enge), Relation zwischen Bereichen	Übertragung (Mythos)
		Affekt, Relation zwischen Orten	Übertragung (Mythos)

Tabelle 6.12: Architekturerfahrung Mythos

Die Architekturerfahrung *Cartesianisches Raumverständnis* ist im Unterschied zum relativistischen Raumverständnis weniger eindeutig diesem Abschnitt mit der Figuration einer ausgewogenen Machtverteilung zuzuordnen. Denn wie oben dargestellt (siehe Abschnitt 4.4), kennzeichnet ein cartesianisches Raumverständnis eine Einbildungskraft, die auf die Materialität angewendet wird. Im erwähnten Beispiel zur Stadtplanung in Manhattan (siehe Abschnitt 4.4) legen die Planer ihre Vorstellung als ein im Straßenraster materialisiertes Koordinatensystem über eine bestehende Landschaft, um folglich Körper (Gebäude) neu in Bezug auf diese Koordinaten anzulegen. In diesem Fall läge die Macht einseitig bei den Planenden respektive bei den Raumkonstituierenden. Die Untersuchung zeigt allerdings, dass in der Rezeption eine bestimmte Anordnung baulicher Elemente die Verknüpfung gemäß einem cartesianischen Raumverständnis nahelegt. Die Einbildungskraft einerseits und die Materialität der Gebäude, die andererseits eine Projektion von Achsen vorzeichnet, führen zu einem ausgewogenen Machtdifferenzial.

Die Erfahrungsweise, die sich als ordnendes Element in der Vorstellung des Koordinatensystems manifestiert, auf dessen Achsen sich die Lage der Körper bezieht, zeigt sich in den Gesprächen der Gruppen auf zwei Arten. Erstens besprechen die Gruppen die Lage der Elemente (der Anordnung) in Bezug auf vorgestellte Achsen. Das zeigt sich darin, wenn die Gruppe ›Gymnasium‹ feststellt, dass sich der Eingang [des *Kunsthauses*] nicht mittig, sondern »an der Seite« befindet. Der Eingang wird so in Bezug zu einer vorgestellten Mittelachse positioniert. Die Gruppe ›Gymnasium‹ betrachtet die *Kunsthal gemäß*

887 Eine Elaboration im Modus der Exemplifizierung, in der eine Orientierung durch eine Erzählung oder eine Beschreibung plastischer wird. (Vgl. Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*, S. 68.)

dem cartesianischen Raumverständnis, wenn ihr »die Fassade« wie auch »die Details asymmetrisch« erscheinen. Sie beurteilt die Bauteile hinsichtlich einer gedachten Achse. Das cartesianische Raumverständnis wird demnach auf das Materielle übertragen, um auf diese Weise Bereiche des Gebäudes oder Bauteile zu ordnen. In diesen Beispielen legt das Gefüge der baulichen Elemente die Verknüpfung nach einem cartesianischen Raumverständnis nahe, zugleich setzt die Anwendung dieses Raumverständnisses seine Kenntnis voraus. In der Figuration dieser Erfahrungsweisen wird daher die Macht ausgewogen verteilt.

Anders verhält es sich im folgenden Beispiel: Die Gruppe ›Gymnasium‹ versucht, ihre eigene Lage im *Kunsthaus* während des Gesprächs im Kunstvermittlungsraum im Untergeschoss über Achsen zu bestimmen, indem sie darüber spricht, »wo gerade Süden oder der See« sei, und dass sie sich »unter der Straße«, quasi »unter null« befinde. So versucht die Gruppe, sich an den vorgestellten Achsen der Himmelsrichtungen und an den vertikalen Achsen in Bezug auf die Gebäudeebenen zu verorten, und *überträgt* eine cartesianische Raumvorstellung auf die Anordnung aus Geschossebenen, den See und sich selbst. Wenn man die Erfahrungen der Gruppe berücksichtigt, die der Architekturerfahrung *Cartesianisches Raumverständnis* vorausgehen, kann man davon ausgehen, dass die Verknüpfung der Anordnung aus See, Kunstvermittlungsraum, Erdgeschoss, Straßenebene etc. über ein cartesianisches Raumverständnis dazu dient, die eigene Position zu bestimmen, und um Aufschluss über das räumliche Gefüge zu erhalten. Ihre eigene Lagebestimmung dient ihnen zur Einschätzung, ob es sich bei dem Licht, das das Erdgeschoss beleuchtet, um künstliches oder natürliches Licht handelt. In diesem Beispiel liegt folglich die Macht eher bei den Raumkonstituierenden, da die Gruppe sich ein Koordinatensystem vorstellt und es auf die Anordnung projiziert, die dies nicht offensichtlich nahelegt.

Die Ausprägung der Architekturerfahrung *Cartesianisches Raumverständnis* lässt sich danach unterscheiden, welche menschlichen (Raumkonstituierende) und nicht-menschlichen Entitäten (Gebäude, Bereiche, Bauteile, Details) in Bezug auf vorgestellte Achsen geordnet werden (siehe Tabelle 6.13).

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Umgebung (Straße) Gebäude Bereiche (Eingang etc.) Bauteile (Fassade) Details Wahrnehmende	Raumkonstituierende (Einbildungskraft) Materialität (Gefüge, Skript)	Nicht-menschliche Entitäten werden über Achsen verortet	Übertragung
		Menschen werden über vorgestellte Achsen verortet	Übertragung

Tabelle 6.13: Architekturerfahrung Cartesianisches Raumverständnis

Die relativistische Raumvorstellung entspricht einer Vorstellung, die nach Leibniz auf den Beziehungen zwischen Körpern beruht und sich in der Ordnung, das heißt, im Nebeneinander der Dinge, aktualisiert (siehe Abschnitt 4.4). Nach dieser Auffassung können verschiedene Subjekte dieses Nebeneinanders der Dinge von unterschiedlichen Orten aus oder nacheinander von demselben Ort aus betrachtet und andersartig affiziert werden. Wesentlich für dieses Raumverständnis sind demnach der Standort respektive die Perspektive der Raumkonstituierenden und die Tatsache, dass zwischen Körpern Relationen gezogen werden. Die Bestimmung der Architekturerfahrung *Relativistisches Raumverständnis* legt nahe, in der dazugehörigen Figuration von einer ausgeglichenen Machtverteilung auszugehen, da diese Erfahrungsweise wesentlich von der Perspektive der Raumkonstituierenden und der Anordnung der Materialität und den Relationen dazwischen bestimmt wird.

In den Schilderungen der Schüler_innen drückt sich die Architekturerfahrung *Relativistisches Raumverständnis* auf drei Arten aus. Erstens stellen sie in der Erfahrung sozusagen *materiell* die Relation zwischen zwei Bereichen durch ein Bauteil her. Die Gruppe ›Gymnasium‹ in der *Kunsthal* fragt beispielsweise explizit danach, wie die »Beziehung zwischen den Räumen war«, und stellt folglich fest, dass »die schrägen Stützen von einem Raum zum nächsten verlaufen«. Zweitens legen die Gruppen als Beobachtende die Relation visuell selbst. Die Gruppe ›Gymnasium‹ erzählt, wie man im Ausstellungsraum »durch den Boden aus Gitterrost hindurch [in den darunterliegenden Bereich] schauen kann«, und erwähnt den »Balkon« [auf der obersten Ebenen], der es einem erlaubt, »in den nächsten Raum zu sehen«. In einer dritten Ausprägung wird die Perspektive der Wahrnehmenden betont und die sich dadurch ändernde Anordnung und Verknüpfung explizit gemacht. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ argumentiert hinsichtlich der unterschiedlichen Größen der Logos im Sinne eines relativen Raumverständnisses. Die Größe der Logos erklärt sie sich damit, dass einmal die Besucher_innen, denen die *Kunsthal* bekannt ist, vom Museumspark herkommen, dort befindet sich ein kleineres Logo. Auf der Straßenseite hingegen fahren ortsunkundige Besucher_innen entlang, an jene richtet sich das große Logo. In der Perspektive der Besucher_innen liegt demnach die Anordnung und Größe der Logos begründet. Im *Kunsthaus* Bregenz diskutiert vor allem die Gruppe ›Gymnasium‹ die sich ändernde Verknüpfung und Anordnung nach einem relativistischen Raumverständnis. Sie unterscheidet die verschiedenen Beobachterstandpunkte hinsichtlich des Zugangs zum Gebäude. Nähert man sich dem Gebäude straßenseitig, so bietet ihrer Ansicht nach die Lage des *Kunsthauses* an der Seestraße die Möglichkeit, einfach entlangzugehen, wenn man sich nicht dafür interessiert. Blickt man jedoch auf die Fassade, so erweckt deren Gefüge aus Milchglas und der dahinterliegenden Konstruktion ein Interesse.

Raumverständnisse dieser Art können diskursanalytisch betrachtet eine ganze Diskurssequenz umfassen, wenn sie sich aus mehreren Erfahrungsweisen zusammensetzen.

Die Machtverteilung innerhalb der Figuration dieser Erfahrungsweise gründet auf der Perspektive der Raumkonstituierenden, denn sie ziehen die Relationen zwischen sich und der materiellen Umgebung. Zugleich ermöglicht die Anordnung von Bauteilen (durchlaufende Stützen) oder das verwendete Material (Gitterrost), ein relativistisches Raumverständnis auf die Materialität zu übertragen.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Umgebung Gebäude Bauteile	Raumkonstituierende (Perspektive) Materialität (Gefüge, Skript)	Bauteile bilden die Relation zwischen Bereichen	Übertragung
		Sichtbeziehungen bilden die Relation zwischen Bereichen	Übertragung
		Perspektive bestimmt die Relation und die Anordnung	Übertragung

Tabelle 6.14: Architekturerfahrung Relativistisches Raumverständnis

6.3. Figuration mit Machtdifferenzial zugunsten der Materialität

In diesem Abschnitt finden sich Erfahrungsweisen, die in der Figuration zwischen Raumkonstituierenden und der Materialität eine eindeutig einseitige Machtverteilung aufweisen. Im Unterschied zu den Architekturerfahrungen des Abschnitts 6.1 liegt die Macht in diesen Erfahrungen bei der Materialität, da zunächst die Materialität der Gebäude (Eigenschaften) konstitutiv darin mitwirkt. Alle Erfahrungen beruhen auf einem Verständnis, mit dem diejenigen, die die Architektur erfahren, eine Anordnung aus Bauten, Bauteilen oder Details verknüpfen. In Abschnitt 6.3.1 sind es die materiellen oder symbolischen Aspekte des Verständnisses, die gewissermaßen die Architekturerfahrung vorzeichnen. In Abschnitt 6.3.2 beruht das Vorgezeichnete auf der Lage der Dinge oder überhaupt auf deren Anwesenheit, auf dem atomistischen Raumverständnis. Im Abschnitt 6.3.3 wird eine weitere Meta-Architekturerfahrung, die Deskription, vorgestellt. Im Wesentlichen liegt die Verschiebung des Machtdifferenzials in dieser Erfahrung darin begründet, dass diejenigen, die die Architektur erfahren, ausdrücklich das Skript der Architekten deskribieren.

6.3.1. Materieller und Symbolischer Aspekt

In Architekturerfahrungen mit der Bezeichnung *Materieller* und *Symbolischer Aspekt* konstituieren diejenigen, die Architektur erfahren, einen Raum, indem sie eine Anordnung aus Bauten, Bauteilen usw. über materielle und symbolische Aspekte des Verständnisses verknüpfen (siehe Abschnitt 3.1.3 und 4.3).

Materielle Aspekte des Verständnisses bezeichnen die Materialität von Gebäuden über Eigenschaften. Die verschiedenen Eigenschaften bilden zugleich die Ausprägungen der Architekturerfahrung *Materieller Aspekt*, wie die Größe von Körpern, ihre Gestalt oder ihr Gefüge. Dazu zählen weiter die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften und allgemein der Vergleich der Körper hinsichtlich ihrer Eigenschaften (siehe Tabelle 6.15). Im Wesentlichen zeichnen diese Eigenschaften die Erfahrung vor und es handelt sich nach der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie um Präskriptionen (siehe Abschnitt 4.3).

In der Erfahrungsweise der ersten Ausprägung werden ein Gebäude oder seine Teile ihrer Dimension nach als *groß*, *klein* oder *schmal* beschrieben. Die Gruppe ›Tischler‹ spricht im *Kunsthaus* von »saugroßen Türen« und in der *Kunsthal* die entsprechende Gruppe von einem »großen Gebäude«. Erfolgt die Erfahrungsweise nach der zweiten Ausprägung, charakterisieren die Gruppen die Gestalt von Körpern, so wie die Gruppe ›Gymnasium‹ das *Kunsthaus* als »ein bisschen würfelartig« bezeichnet oder die entsprechende Gruppe in der *Kunsthal* von den »schrägen Böden« im Auditorium spricht.

Eine Anordnung aus Materialien, Gebäuden oder Bauten in der Umgebung kann neben der Dimension oder der Gestalt als dritte Ausprägung der Erfahrung *Materieller Aspekt* nach ihrem Gefüge beschrieben werden. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ sagt über das Gefüge der Glasplatten der Fassade des *Kunsthauses*, dass sie »überlappend im Uhrzeigersinn angeordnet« sind. Die Gruppe ›Gymnasium‹ spricht davon, dass »die Straße direkt dran [am *Kunsthaus*] vorbeigeht«, und verweist damit auf das Gefüge, das das Gebäude und die Straße bilden. Entsprechend finden sich auch im Inneren von Gebäuden Beschreibungen von Gefügen aus Bauteilen. Über das Auditorium der *Kunsthal* sagt die Gruppe ›Tischler‹: »[D]er Boden war (…) schräg, die Stützen gekippt, rechtwinklig zum Boden«.

Gebäude, einzelne Bereiche oder Bauteile werden außerdem gemäß den nach Demokrit sogenannten sekundären Eigenschaften (siehe Abschnitt 4.4), die sich auf das sinnlich Wahrgenommene beziehen, charakterisiert. Sie bilden die vierte Ausprägung und drücken sich in der Farbe, der Wärme, dem Geruch, dem Geschmack oder den Tönen von Materiellem aus. In den Gesprächen finden sich entsprechende Umschreibungen wie »weiße Wände«, das »Glas erscheint grünlich«. Die Eigenschaftsbezeichnung bezieht sich jeweils auf ein bauliches Element, auf einen Bereich oder auf das ganze Gebäude. Eine weitere häufig vorkommende visuelle Eigenschaft findet sich in Ausdrücken wie »hell« beziehungsweise »dunkel«. Neben den visuellen Beschreibungen werden akustische Phänomene erwähnt, beispielsweise: Man »hört den Verkehr« oder die »Vögel«.

Die Gruppen referieren auch auf die Eigenschaften von Körpern, wenn sie zwei Bereiche miteinander vergleichen und den einen als »heller« oder »dunkler« als den anderen beschreiben. Wenn Elemente oder Bereiche über ihre Eigenschaften verglichen werden, kann mit Hegel von einer *Abstraktion* gesprochen werden. Als »abstrakt« bezeichnete

Hegel eine Folgerung aufgrund einfacher Qualitäten, ohne »alles übrige (…) Wesen«[888] von jemandem oder etwas zu berücksichtigen. Auf Architekturerfahrungen bezogen bedeutet dies, dass zwar die Helligkeit eines Bereichs mit der eines anderen verglichen wird, jedoch nicht den Überlegungen nachgegangen wird, die angestellt wurden, um eine andere Lichtsituation zu erzeugen. Anders formuliert müssen die vor- oder nachfolgenden Erfahrungsweisen berücksichtigt werden, um darüber Aufschluss zu erhalten, inwieweit die Gruppe den Vergleich von Eigenschaften in einen weiteren Zusammenhang stellt.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude Bereich (Ausstellungsraum etc.) Bauteile (Fassade etc.)	Materialität (siehe Ausprägung)	Größe	Präskription
		Gestalt (schief, würfelförmig etc.)	Präskription
		Gefüge von Gebäuden, Bauteilen etc.	Präskription
		Sinnlich Wahrgenommenes (visuell, akustisch, haptisch, olfaktorisch)	Präskription
		Vergleich gemäß Eigenschaften	Präskription

Tabelle 6.15: Architekturerfahrung Materieller Aspekt

Löw bezieht, wie in Abschnitt 3.1.3 erwähnt, symbolische Aspekte auf ein an Werte, Normen, Rollen oder an Institutionen gebundenes Verhalten. Institutionelles Handeln wird hier mit Schatzki beim Verknüpfungstyp Allgemeines Verständnis berücksichtigt. Dagegen wird die Bezeichnung *Symbolischer Aspekt* ausschließlich für ein *gesellschaftsspezifisches* Verständnis reserviert und ihre Bedeutung im Sinne von Latours Bestimmung von Gesellschaft begrenzt (siehe Abschnitt 4.3).

In den Gesprächen aktualisiert sich die Architekturerfahrung *Symbolischer Aspekt* auf zwei Arten. Durchweg alle Gruppen bezeichnen die jeweiligen Gebäude als »modern«. Weiter werden einzelne Materialien im *Kunsthaus* von der Gruppe ›Kulturmanagement‹ als »naturbelassen« beschrieben, die Gruppe ›Tischler‹ bezeichnet die Baumstämme in der *Kunsthal* als »echt«. Diese Adjektive sind ihrer Bedeutung nach nicht auf das Hineinziehen in den Erfahrungsraum einer Gruppe angewiesen, sondern erhalten diese aus der übergemeinschaftlich in der Gesellschaft verankerten Auffassung. Für die Bestimmung des Machtdifferenzials in Bezug auf die Bedeutung, die sich in der Vermittlung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten aktualisiert, spricht Latour von einem Muster, nach dem Menschen das von nicht-menschlichen Entitäten Gelernte wieder so einführen, dass es Menschen rekonfiguriert.[889] Mit anderen Worten: Haben Menschen ein-

888 Vgl. Hegel, »Wer denkt Abstrakt?«. Eine Online-Version dieser Schrift findet sich unter: http://www.com-link.de/cl-hh/m.blumentritt/agr91.htm (Zugegriffen Dezember 20, 2017)

889 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 520.

mal vom Materiellen respektive einem bestimmten Umgang mit Materialien die Bedeutung von Bezeichnungen wie *modern, echt* und dergleichen gelernt, so behält dieser Bedeutungsgehalt durch das wiederholte Rückübertragen auf das Materielle seine Dauerhaftigkeit. Hierin liegt das Machtdifferenzial der Figuration dieser Erfahrungsweise begründet. Die Erfahrung nimmt ihren Ausgang bei der im Material auf Dauer eingestellten Bedeutung und somit liegt die Macht bei der Materialität.

Vergleichbares gilt für die zweite Ausprägung der Architekturerfahrung *Symbolischer Aspekt*, wenn Begriffe wie »Kontrast« den Helligkeitsunterschied zwischen Bereichen beschreiben oder wenn dem *Kunsthaus* in Bregenz ein »Wert« zuerkannt wird sowie der »Preis«, den der Architekt für das Gebäude erhalten hat. In allen Fällen findet eine Verschiebung vom Materiellen zu ideellen oder materiellen Symbolen (Kontrast, Wert, Preis) statt, in der sich der symbolische Gehalt der Materialität aktualisiert.

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude Bauteile (Wand etc.) Materialien	Materialität (Verdinglichung von in der Gesellschaft verankerten Auffassungen)	Adjektive bezeichnen das Materielle	Materielle Verschiebung vom Ding zum Zeichen
		Ideelle/materielle Symbole (Werte, Preise)	Materielle Verschiebung vom Ding zum Zeichen

Tabelle 6.16: Architekturerfahrung Symbolischer Aspekt

6.3.2. Atomistisches Raumverständnis

In Erfahrungsweisen, die auf einer Raumvorstellung beruhen, verknüpfen diejenigen, die eine Architektur erfahren (Raumkonstituierende), eine Anordnung von Bauten, Bauteilen oder Dingen nach einem bestimmten *Raumverständnis* und schaffen – in der Erfahrung – gemäß diesem Verständnis eine Ordnung. In Abschnitt 4.4 wurden die Raumvorstellungen in Bezug auf philosophische und naturwissenschaftliche Konzepte ausführlich besprochen und als Erfahrungsweisen konzipiert. In diesem Abschnitt wird ein Raumverständnis behandelt, in dem die Ordnung gewissermaßen in der Materialität des Gebauten gegeben ist. Diese Gegebenheit wird für die Bestimmung des Machtdifferenzials in der Figuration zwischen Raumkonstituierenden und der Materialität maßgebend, obwohl es sich auch um eine Übertragung einer bestimmten Vorstellung auf die Materialität des Gebäudeshandelt.

Die atomistische Raumvorstellung, die der Erfahrungsweise mit der Bezeichnung *Atomistisches Raumverständnis* zugrunde liegt, geht auf die Vorsokratiker zurück (siehe Abschnitt 4.4). Für die Konzeption von Architekturerfahrungen mit der Bezeichnung *Atomistisches Raumverständnis* werden die Kriterien auf die Lagebestimmung und die Äußerungen darüber, ob es Dinge wie Bauteile gibt oder nicht, eingeschränkt. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sagt beispielsweise: »[E]s gibt Nischen [im *Kunsthaus*]« oder »[I]n

anderen Museen gibt es häufig keine Fenster«. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ spricht beispielsweise vom »Spalt am Rand« im *Kunsthaus* und in der *Kunsthal* erwähnt die Gruppe das »Wellblech«,[890] das sich beim »Eingang« und auch »innen« befindet. Damit verorten die beiden Gruppen über die Lagebezeichnung ein Detail beziehungsweise ein Material im jeweiligen Gebäude.

Lagebeschreibungen können sich neben Details oder Materialien auch auf sinnlich erfahrbare Eigenschaften von Materialien beziehen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ stellt beispielsweise fest, dass es »unten [im *Kunsthaus*] dunkel« war und »oben hell«.

Die Gruppe ›Gymnasium‹ konstatiert, dass in der *Kunsthal* »alles hell« sei. Die Adverbien *unten* und *oben* bezeichnen die Lage wie auch das Indefinitpronomen *alles*, indem sie sich auf einzelne oder alle Elemente beziehen.

Das Aufzählen einzelner Bauteile wird in allen Fällen als eine Ordnung verstanden, in der eine Diskurseinheit wie beispielsweise die Proposition ausschließlich aus der Aufzählung einzelner Materialien oder Bauteile besteht und sich nicht direkt auf die vor- oder nachgeordneten Erfahrungsweisen bezieht. Eine derartige Erfahrungsweise findet sich am Beginn der Schilderung der Gruppe ›Tischler‹ im *Kunsthaus*. Sie zählt die Materialien der Fassade wie »Glaskonstruktion«, »Stahl- und Glaskonstruktion« auf und fasst ihre Erfahrung nicht in vollständige Sätze, sondern reiht einzelne Worte aneinander. In dieser Art der Beschreibung aktualisieren sich zwei Formen des Verständnisses, einmal *materielle Aspekte*, indem die Gruppe die Materialien ihrem Gefüge nach einzeln benennt. Zweitens verknüpft sie durch die Nennung einzelner Fassadenelemente die Anordnung gemäß einem atomistischen Raumverständnis. Jenes Raumverständnis zeichnet Situationen wie oben dargestellt aus (siehe Abschnitt 4.4), in denen Raumkonstituierenden der Kontext des Gegenstandes fehlt oder nicht bekannt ist und sie außerdem nicht über Ressourcen verfügen, um in differenzierter Weise darüber zu sprechen.

Betrachtet man die Verknüpfungstypen materieller Aspekt und atomistisches Raumverständnis hinsichtlich der dazugehörigen technischen Vermittlung, handelt es sich beim ersten Typ um eine *Präskription* und beim zweiten um eine *Übertragung*. Das Gefüge zeichnet die Erfahrungen vor, wie die von der Gruppe ›Tischler‹ genannten Bauteile, die sie im Sinne materieller Aspekte (des Verständnisses) verknüpfen. Jedes einzelne Element, die Glasplatte oder die Halterung aus Metall, sind deutlich einzeln im Gefüge wahrnehmbar, sodass sie als einzelne Teile benannt werden können. Indem die Gruppe weiterhin dieselbe Anordnung über ein atomistisches Raumverständnis verknüpft, überträgt sie jenes auf das materielle Gefüge des Gebäudes. Das Gebäude und die Gruppe beeinflussen sich über die beiden Erfahrungsweisen *Materielle Aspekte* und *Atomistisches*

890 Die Gruppe bezeichnet das Material als »golfplaat«. In der deutschen Übersetzung entspricht dies dem Wellblech: Das Material, das tatsächlich verwendet wurde, ist als Scobalit bekannt, eine Lichtwellplatte.

Raumverständnis gegenseitig. Latour nennt diesen Modus technischer Vermittlung Interferenz.[891] Mit Latour kann außerdem, wie erwähnt (siehe Abschnitt 3.2.1), von einer Übersetzung[892] gesprochen werden, da aus der gegenseitigen Beeinflussung ein neuer Agent hervorgeht, in diesem Fall ein Laie, der sowohl der Architektur als auch der Gruppe ›Tischler‹ vermittelt wird.

Lagebezeichnungen können sich außer auf die Aufzählung von Bauteilen oder Materialien auch auf das Auflisten sinnlich wahrnehmbarer Eigenschaften beziehen. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sagt, dass *es* in der *Kunsthal* »verschiedene Grautöne« und »unterschiedliche Farben« gibt.

Die Ordnung, die die Raumkonstituierenden gemäß einem atomistischen Raumverständnis auf die Materialität übertragen, wird wesentlich von ihr bestimmt, wenn dafür die Lage oder ihre An- respektive Abwesenheit ausschlaggebend ist (siehe Tabelle 6.17).

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude Bereich (Ausstellungsraum etc.) Bauteile (Wand etc.) Materialien	Materialität (Lage, das Vorhanden- respektive Nicht-vorhanden-Sein)	Existenz (es gibt oder es hat keine …)	Übertragung
		Lage von Bauteilen, Materialien etc.	Übertragung
		Lage (Verortung) sinnlicher Eindrücke	Übertragung
		Aufzählen einzelnen Dinge (Bauteile, Gebäude etc.) im Sinne einer Ordnung	Übertragung

Tabelle 6.17: Architekturerfahrung Atomistisches Raumverständnis

6.3.3. Deskription

Die Erfahrungsweise, die auf einer Deskription beruht, entspricht wie das Herausstellen einer Erkenntnis einem Verstehen, das die vorangehenden Erfahrungen transzendiert. Die Bezeichnung *Deskription* meint in der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie die gegenteilige Bewegung zur In-Skription, die Ingenieur_innen, Erfinder_innen sowie Hersteller_innen vornehmen, wenn sie beispielsweise bestimmte Handlungsanweisungen in das materielle Gefüge von Geräten, Häusern oder anderen Artefakten übertragen. Ak-

891 Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 486-7.

892 Latour meint mit Übersetzung nicht »eine bloße Verschiebung von einem Vokabular in ein anderes z. B. von einem französischen in ein englisches Wort«. Vielmehr definiert er Übersetzung in Anlehnung an Michel Serre, mit »Verschiebung«, »Driften, Erfinden, Vermittlung, die Erschaffung eines Bindeglieds, das zuvor nicht existiert hatte« und »in einem gewissen Grad zwei Elemente oder Agenten modifiziert«. Vgl. Latour, »Über technische Vermittlung«, S. 487.

rich/Latour illustrieren dies am Beispiel eines schweren Hotelschlüssels, dessen Deskription sie mit »Vergessen Sie nicht, die Schlüssel zurück zum Empfang zu bringen«[893] wiedergeben.

Die dazugehörige In-Skription lautet:

> »[Ü]bersetze die obige Nachricht mit ›die Schlüssel sind mit schweren Gewichten versehen, um die Hotelgäste zu zwingen, sich daran zu erinnern, die Schlüssel an den Empfang zurückzubringen‹.«[894]

In den Architekturerfahrungen der Gruppen aktualisieren sich Deskriptionen in Aussagen, die das Skript, das die Architekt_innen dem Entwurf des Gebäudes zugrunde gelegt haben, entschlüsseln. Den Raumkonstituierenden ist in der Regel nicht bekannt, dass sie mit dieser Erfahrung ein Skript deskribieren. Um aus der Forschungsperspektive die Erfahrungsweise als eine *Deskription* zu identifizieren, erfordert es die Kenntnis des Skripts, das die Planenden den Gebäuden zugrunde gelegt haben. Auskünfte dazu finden sich häufig in den entsprechenden Projektbeschreibungen, die in einschlägigen Architekturzeitschriften oder in Publikationen zum Projekt veröffentlicht werden (siehe Abschnitt 5.2).

Das Machtdifferenzial in der Figuration dieser Erfahrungsweise verschiebt sich zugunsten der Materialität, insofern das im Material enthaltene Skript den Ausgang für die Erfahrung bildet.

Die Gesprächssequenzen, die ich als Deskriptionen identifizieren konnte, unterscheiden sich bezogen auf die Erfahrungen der Gruppen in beiden Gebäuden nach drei Themenschwerpunkten: 1. der räumlichen Struktur der Gebäude, 2. der Relationen zwischen Bereichen, 3. der Ausführung von baulichen Details (siehe Tabelle 6.18).

Im *Kunsthaus* Bregenz beziehen sich die Deskriptionen entsprechend auf die Beziehung der Ausstellungsräume zur ausgestellten Kunst (1), auf den Übergang vom Treppenhaus zu den Ausstellungsräumen (2) und auf Details sowie auf die Fassade oder die Kombination der Materialien im Erdgeschoss (3).

In Varianten charakterisieren die Gruppen im *Kunsthaus* den Bezug zwischen Gebäude und Ausstellung so, dass ihrer Ansicht nach der Ausstellungsraum den *Hintergrund* für die ausgestellte Kunst bildet. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ sagt beispielsweise: »Beton lenkt nicht von der Ausstellung ab« oder die Gruppe ›Gymnasium‹ sagt: »[D]er Raum bildet den Hintergrund für die Ausstellung« und »[D]er Raum ist schlicht und man kann ihn für alles verwenden«. Peter Zumthor, der Architekt des *Kunsthauses*, schreibt über denselben Zusammenhang in der Projektdokumentation, dass

> »das Gebäude (…) hier genau das [ist], was man sieht und berühren kann, und (…) wir sind der Meinung, dass die Kunstwerke von der sinnlichen Präsenz der raumbildenden Materialien profitieren werden«.[895]

---

893 Akrich/Latour, »Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie«, S. 400.

894 Ebd.

895 Zumthor, *Kunsthaus Bregenz*, S. 7-8.

Die Gruppe ›Gymnasium‹ diskutiert auch die Bedeutung der Treppe in Bezug auf die Ausstellungsräume. Ihrer Ansicht nach bildet sie »eine Konstante, und wenn man hochläuft, erhält man einen total anderen Eindruck«. Sie erfährt in der Wirkung des Übergangs zwischen Treppenbereich und Ausstellungsraum eine ähnliche Neugierde, wie sie außen beim Betrachten der Fassade geweckt wird, da man »reingucken« kann und »durch das Glas etwas rausschimmert«. Zumthor betont in der Darstellung des Projekts ebenfalls die »Stapelung der Geschosse« und die »Neugierde«, die durch die »räumliche Situation« insbesondere im Erdgeschoss durch die freistehenden Betonwände, die die Treppe zu den Ausstellungsräumen abschirmen, geweckt wird.[896]

Neben der Wirkung des Fassadenaufbaus bespricht die Gruppe ›Gymnasium‹ im Detail die im Erdgeschoss verwendeten Materialien: »[D]er dunkle Boden sorgt dafür, dass das gedämpfte Licht durch die Fenster zur Geltung gelangt«. Diese Besprechung ist durchaus im Sinne Zumthors, denn er betont in seinen Schriften zur Architektur unter anderen den Belang vom »Zusammenklang der Materialien«[897] oder vom »Licht auf den Dingen«[898] für die Erzeugung einer bestimmten Wirkung.

Die Deskriptionen der Gruppen in der *Kunsthal* lassen sich ebenfalls nach den erwähnten Themenschwerpunkten unterscheiden. Sie besprechen das Verhältnis des ganzen Gebäudes zu den einzelnen Bereichen (1), die Beziehung zwischen innen und außen (2) sowie einzelne typische Detaillösungen (3). Die Gruppe ›Tischler‹ drückt die räumliche Struktur so aus: »Man hat unterschiedliche Räume gemacht« oder »Es ist ein großer Raum mit verschiedenen Räumen.« Die Gruppe ›Gymnasium‹ beschreibt je einen Aspekt dieser Struktur, indem sie einmal festhält, dass »jede Seite einzigartig war und ein anderes Thema hatte« und »das Gebäude ein Ganzes bildet«.

Den Bezug zwischen innen und außen macht die Gruppe ›Tischler‹ an der Art fest, wie die Treppe zum Dach durch die Glasfassade weiter läuft; sie konstatiert, dass »innen und außen zusammengehören«. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt dies noch allgemeiner, wenn sie feststellt, dass »alles von außen nach innen geführt wurde«. In diesem Zusammenhang erwähnt sie die Wand gegenüber dem Eingang, die durch die Glasfassade hindurch sichtbar ist.

Der Aufbau des Gebäudes und die Relation zwischen den Bereichen erwähnt Rem Koolhaas, der Architekt der *Kunsthal*, in der Projektdokumentation. Er sagt über den Aufbau des Gebäudes, dass es auf einem Quadrat beruht, das von zwei Wegen durchquert wird, einer Straße, die unten parallel zum Deich verläuft, und einem Durchgang quer dazu, der den Deich mit der Parkebene verbindet. Dies bildet nach Koolhaas den Aus-

896 Vgl. ebd., S. 9.

897 Zumthor, *Atmosphären*, S. 23.

898 Ebd., S. 57.

gangspunkt für die Aufgabenstellung, nämlich Ausstellungsräume als vier autonome Projekte zu entwerfen, das heißt, als eine Aneinanderreihung gegensätzlicher Erfahrungen, die gleichzeitig eine kontinuierliche Spirale bilden.[899]

Die Gruppe ›Gymnasium‹ spricht weiter von »typischen« Details, die die *Kunsthal* auszeichnen. Das niederländische Wort *typisch* hat verschiedene Bedeutungen: Wie im Deutschen meint man damit auch, dass etwas bezeichnend und charakteristisch für etwas ist, darüber hinaus bedeutet es im Niederländischen, dass etwas »merkwürdig« oder »eigentümlich« erscheint. Wenn die Gruppe einzelne Stellen in der *Kunsthal* als »typisch« bezeichnet, betont sie ebenso das Eigentümliche daran. So hält sie die Lage des Eingangs für *typisch*, weil er sich in diesem großen Gebäude in der Mitte der Passage, die vom Deich zum Park verläuft, befindet. Ähnlich verhält es sich mit den Durchgängen, die der Gruppe im Vergleich zu den großen Räumen wie kleine Löcher erscheinen. Ebenso sind die Pflanzen auf dem Dach in ihren Augen typisch für das Gebäude.

Diese Details als typisch zu bezeichnen, kann wie die Struktur als Ausdruck eines wesentlichen Aspekts von Koolhaas' Architekturauffassung verstanden werden. Denn nach Koolhaas' Ansatz soll auf unterschiedlichen Maßstabsebenen, von städtebaulichen Projekten über die Gebäudestruktur bis hin zum Gefüge von Materialien, ein gleichberechtigtes Nebeneinander unterschiedlicher Funktionen, Atmosphären oder Materialien geschaffen werden und mitunter sollen auch alltägliche Dinge, wie Materialien und Situationen, neu interpretiert werden.[900]

Deskriptionen beruhen auf Erkenntnissen, die die Gruppen aus den vorangegangenen Erfahrungen und den entsprechenden Erfahrungsweisen gewonnen haben, sie fassen diese Erkenntnisse zusammen. Im Diskurs befindet sich die Erfahrungsweise Deskription daher häufig in der Konklusion. In seltenen Fällen und eher gegen Ende des selbstläufigen Gesprächs bilden sie auch eine Differenzierung oder Exemplifizierung.

Scheinbar eine Ausnahme bilden die Deskriptionen der Gruppe ›Gymnasium‹ in Bezug auf die *Kunsthal*, die sich am Beginn ihres Gesprächs befinden. Allerdings stellt sich heraus, dass die Gruppendiskussion, die aufgezeichnet wurde, für die Gruppe gewissermaßen eine Fortsetzung ihrer Gespräche während des Rundgangs ist (siehe Abschnitt 7.2.3).

899 Vgl. Koolhaas, *Kunsthal Rotterdam*, S. 7.

900 Das ideelle Projekt »The City of the Captive Globe (1972)« gibt dieser Auffassung auf städtebaulicher Ebene Ausdruck. In Koolhaas, Delirious New York, S. 295; In derselben Publikation illustriert er diese Auffassung anhand des Maßstabs eines Gebäudes am »Downtown Athletic Club«, S. 154-59; In der Projektbeschreibung zur *Kunsthal* findet sich eine Erläuterung zur Ecklösung an der Fassade, nach der Travertin und der schwarz gefärbte Beton aufeinander treffen, ohne dass die jeweilige Materialdicke zu erkennen ist; dies diene dazu, dass kein Material das andere dominiert und sie somit denselben Wert haben. (Vgl. Koolhaas, *Kunsthal Rotterdam*, S. 10.)

Anordnung	**Einfluss auf das Machtdifferenzial**	**Ausprägung**	**Vermittlungsmodus**
Gebäude Bereiche Details	Materialität (In-Skription)	Räumliche Struktur (*Kunsthaus*: Treppe – Ausstellungsraum; *Kunsthal:* Ganzes – einzelne Bereiche)	Deskription
		Räumliche Relation (*Kunsthaus*: Gebäude – Ausstellung; *Kunsthal*: Innen – außen)	Deskription
		Details (*Kunsthaus*: Fassade, Gefüge-Material/Licht; *Kunsthal*: Typische Situationen wie die Eingangssituation, Türen, Pflanzen)	Deskription

Tabelle 6.18: Architekturerfahrung Deskription (eines Skripts)

Die in diesem Kapitel vorgestellten Architekturerfahrungen mit ihren Ausprägungen bilden die Grundlage für die Darstellung der Erfahrungsprozesse der einzelnen Gruppen im *Kunsthaus* und in der *Kunsthal* in Kapitel 7.

7. Eine Soziologie der Architekturerfahrung

> »Unser alltäglicher Erfahrungsraum ist (…), historisch gesehen, Bewahrer der tiefsten und ursprünglichsten Möglichkeiten der menschlichen Erfahrung und, wenn auch im Einzelnen stark verändert, beharrt der Struktur nach in der konjunktiven perspektivischen Eigenart. Aus ihr entstand jenes andere Erfahrungs- und Denkwollen, das auf die Abstraktion und ›Entanthropomorphisierung‹ hinzielt, in der sich die Zivilisation abspielt. Aber auch noch heute spielt sich nicht nur unser alltägliches Leben im konjunktiven Erfahrungsraum ab, sondern dieser ist auch die Stätte unserer ganzen Kulturschöpfung. Der Künstler malt die Dinge in ihrer kollektiven Bedeutsamkeit und Sinnperspektivität, der Dichter die Gefühle in unsren Beziehungen zu ihnen«.[901]

Das Soziale aktualisiert sich in den einzelnen Erfahrungsweisen, indem sie konzeptionell als Raumkonstitutionen aufgefasst werden. Architekturerfahrungen sind analytisch demnach in Bezug auf eine bestimmte Perspektive über eine Anordnung von Gebäuden, Bauteilen etc. und einen Verknüpfungstyp bestimmt. Die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren (Raumkonstituierende), setzt sich aus mehreren Subjektpositionen zusammen. Raumkonstituierende haben eine bestimmte Rolle in der Familie, gehören einer Profession an usw. In den einzelnen Architekturerfahrungen aktualisieren sich ihre Subjektpositionen. In Bezug auf die Erfahrung eines Gebäudes macht eine für Raumkonstituierende spezifische Folge von Architekturerfahrungen ihre Architekturerfahrungspraxis aus. Da jede einzelne Architekturerfahrung ein bestimmtes Machtdifferenzial kennzeichnet, weist der Erfahrungsprozess entsprechend eine bestimmte Machtverteilung in seinem Verlauf auf. Für die Darstellung der Untersuchungsergebnisse im *Kunsthaus* (siehe Abschnitt 7.1) und in der *Kunsthal* (siehe Abschnitt 7.2) bedeutet dies zweierlei: Jeder Abschnitt behandelt in seinen ersten drei Teilen (Abschnitte 7.1.1 bis 7.1.3 und 7.2.1 bis 7.2.3) die Architekturerfahrungen (Praxis) der einzelnen Gruppen Jugendlicher im jeweiligen Gebäude. Im vierten Teil (Abschnitte 7.1.4 und 7.2.4) werden die Erfahrungen der Gruppen mit denjenigen, die die Architekten beschreiben, verglichen. Dieser Vergleich zeigt, inwieweit sich die Erfahrungen aus der Perspektive der Gruppen und aus derjenigen der Architekten gleichen oder unterscheiden. Es wird deutlich, inwieweit das jeweilige Gebäude die von den Architekten beabsichtigte respektive beschriebene Wirkung entfaltet und damit eine Macht ausübt. In Abschnitt 7.3 werden die Ergebnisse zusammengefasst und wird aufgezeigt, wie sich das Soziale in Bezug auf Architekturerfahrungen manifestiert. Im Wesentlichen geschieht dies auf zwei Arten. Zum einen aktualisiert sich das Soziale in den für die Perspektive der einzelnen Gruppen bezeichnenden Folgen von Architekturerfahrungen als Raumkonstitutionen und der dazugehörigen Machtverteilung. Zum anderen zeigt sich das Soziale in der Bildung neuer Kollektive, da mehrere Gruppen und mitunter auch der Architekt einen bestimmten Bereich, ein bestimmtes Bauteil oder ein Material gleichartig erfahren. Die Architektur erweist sich

901 Mannheim, *Strukturen des Denkens,* S. 230-1.

für dieses Kollektiv als gleich und die Wirkungsmacht der Gebäude entfaltet sich allen gegenüber auf dieselbe Weise.

Die Darstellung der Architekturerfahrungen der Gruppen wird jeweils mit einer Vorstellung ihrer »Perspektive« eingeleitet, um einen Eindruck von ihren Subjektpositionen zu erhalten, die möglicherweise in ihren Erfahrungen konstitutiv mitwirken. Diese Erläuterungen basieren auf den Diskussionen der Gruppen im Anschluss an die Nachfragen der Gesprächsleitung gegen Ende der Gruppendiskussionen. Die Gruppen wurden darin gebeten, über ihren Bezug zu Museen im Allgemeinen und insbesondere zum *Kunsthaus* respektive zur *Kunsthal* zu berichten. Darüber hinaus wurden sie gebeten, die Wahl ihrer Ausbildung zu erläutern.[902]

Die Gruppen unterscheiden sich nach der Region, in der sie zur Schule gehen, und der Art ihrer Ausbildung. Das Alter der Teilnehmer_innen ist ähnlich. Für alle gilt, dass sie als Architekturlaien an der Untersuchung teilnehmen. Darüber hinaus bringt die Teilnahme an einer derartigen Untersuchung alle Gruppen in zweifacher Hinsicht in eine ungewohnte Situation (siehe Abschnitt 5.3.1). Denn Forscher_innen wenden häufig ein Gruppendiskussionsverfahren an, um die Orientierungen von Gruppen hinsichtlich ihrer Lebenssituation zu ergründen, das heißt, die Gruppen sprechen darin über ihren Alltag in der Schule, in der Freizeit oder auch im Beruf, also über etwas Vertrautes. Hingegen unterhalten sich die Teilnehmer_innen dieser Untersuchung über Erfahrungen, die Menschen im Alltag normalerweise nicht bewusst reflektieren, da sie nicht ständig darüber nachdenken, wie die gebaute Umwelt auf sie wirkt. Zudem befassen sich Besucher_innen des *Kunsthauses* oder der *Kunsthal* üblicherweise mit der Ausstellung und nicht, wie in dieser Untersuchung, mit dem Gebäude selbst.

Der Erfahrungsprozess wird analog zu Elias (siehe Abschnitt 3.2.2) als ein Spiel mit zwei »Spielern« aufgefasst, denjenigen, die die Architektur erfahren, als dem einen Spieler und die Materialität der Gebäude als dem zweiten Spieler. Im Spielverlauf respektive im Erfahrungsprozess ist je nach Erfahrungsweise die Macht unterschiedlich verteilt. Die Erfahrungsprozesse werden danach beschrieben, ob in ihnen eindeutig die Perspektive der Gruppen oder die Materialität primär die Erfahrung bestimmt oder ob der Erfahrungsprozess eher offen verläuft, das heißt, aus der gegenseitigen Bezugnahme (Raumkonstituierende/Materialität) selbst hervorgeht. Eine schematische Darstellung der für jede Gruppe bezeichnenden Sequenzen des Erfahrungsprozesses findet sich in Anhang 4.

Der Vergleich der Erfahrungen der Gruppen mit den Erfahrungen, die die Architekten in ihren Publikationen beschreiben, entspricht demgemäß einer Spielsituation mit vier »Spielern« (siehe Abschnitt 7.1.4 und 7.2.4). Bezogen auf eine bestimmte Anordnung von Bereichen, Bauteilen oder auf das Gefüge eines Details wird der Vergleich ihrer Erfahrungen folglich als einzelne Spielmomente betrachtet. Die jeweilige Figuration aus den

902 Siehe dazu Im Anhang den Ablauf zu den Untersuchungen.

vier Spielern – den Gruppen und dem Architekten – weist eine bestimmte Machtverteilung auf. Das heißt, die Macht liegt entweder nur beim Architekten, wenn das Gebäude, dem sein Verständnis zugrunde liegt, vorwiegend die Erfahrungen vorzeichnet, oder sie liegt bei einer oder mehreren Gruppen, wenn sie in der Erfahrung beispielsweise ihr gruppenspezifisches Verständnis anwenden. Alle Fälle weisen somit ein jeweils spezifisches Figurationsmuster auf, das den Erfahrungsprozess der Gruppen oder im Vergleich die Machtverteilung zwischen den Gruppen und den Architekten kennzeichnet.

7.1. Das *Kunsthaus* als Akteur

In den nachfolgenden drei Abschnitten werden die Architekturerfahrungspraktiken der drei Gruppen von Jugendlichen im *Kunsthaus* Bregenz vorgestellt.

7.1.1. Das *Kunsthaus* – schnell gemacht

Die Gruppe ›Tischler‹ absolviert ihre Ausbildung innerhalb von drei Jahren vor allem in einem Betrieb; diese praktische Lehre wird jährlich durch einen zehnwöchigen Kurs in der Berufsschule ergänzt. Dort belegen die Auszubildenden neben allgemeinbildenden Fächern fachspezifisches Englisch, Betriebswirtschaft, Fachunterricht zur Tischlereitechnik, Angewandte Mathematik und Computergestütztes Zeichnen. Die Schule legt den Fokus auf eine anwendungsorientierte Wissensvermittlung sowie auf Genauigkeit und Präzision in der praktischen Ausführung.[903]

Die Beweggründe der Gruppe, diese Ausbildung zu wählen, schließen im Wesentlichen daran an. So zieht sie handwerkliches Arbeiten der Büroarbeit vor. Zudem erfüllt das Tischlerhandwerk einen Zweck, indem man Dinge selber machen kann und einen Beruf erlernt, obwohl sich alle dafür aussprechen, diesen nicht ausüben, sondern sich weiterbilden zu wollen. Neben diesem praktischen Weltbezug gefällt der Gruppe das Material Holz, das sich im Vergleich zu Beton und Metall durch seinen natürlichen Charakter auszeichnet.

Der Gruppe ist eine Reihe von Museen bekannt, wie beispielsweise das »Haus des Meeres« und die »Albertina« in Wien und der »Hangar 7« in Salzburg. Museumsbesuche bieten ihnen die Möglichkeit, etwas Neues zu lernen, insbesondere, wenn man in der Ausstellung etwas selber machen kann. Ihrer Ansicht nach gelingt selbständiges Lernen, wenn bereits Bekanntes in einer Ausstellung weiter vertieft wird, wie beispielsweise ein

903 Vgl. Landesschulrat für Vorarlberg. 2007. »Landeslehrplan für Berufsschulen. Lehrberuf: TISCHLEREI.«

historisches Ereignis, an das sie, wie in der KZ-Gedenkstätte Mauthausen,[904] anknüpfen können.

Der Besuch im *Kunsthaus* mit den Ausstellungen zur Kunst ist für die Gruppe hingegen neu und ermöglicht es ihr nicht, sich, wie die »schrägen Stehlampen«[905] im *Kunsthaus*, neue Lehrinhalte anzueignen. Anhand dieser Stehlampen und der Bilder aus einem Video von Paul McCarthy[906] entsteht in der Gruppe eine Diskussion darüber, was Kunst sei und ob etwas als Kunst bezeichnet werden könne. Ihre Schlussfolgerung mündet in ein Unverständnis darüber, dass diese Arbeiten als Kunst bezeichnet werden.

Die Gruppe begründet ihren problematischen Zugang zur Kunst mit ihrem Alter. Neben der eher belustigt vorgebrachten Vermutung »So alt wirst du gar nicht«, mit der die Gruppe impliziert, man werde diese Arbeiten wohl nie verstehen, räumt die Gruppe jedoch auch die Möglichkeit ein, dass sie diese Kunstwerke wohl nachvollziehen würde, wenn man sie ihr erkläre. Dem zunächst geäußerten Unverständnis gegenüber der Kunst folgt eine Geste der Öffnung gegenüber dem wenig Vertrauten, die sich dem Duktus nach auch in ihren Architekturerfahrungen erkennen lässt.

Architektur beurteilt die Gruppe primär unter dem Gesichtspunkt positiver oder negativer Affekte. Sie gefällt ihr, wenn sie sich zum Beispiel durch eine verspielte Form auszeichnet, dagegen scheint ihr das *Kunsthaus* »nichts Besonderes« zu sein. Außerdem gefallen ihr ältere Häuser besser.

Die Kompetenzen der Gruppen äußern sich primär in einem aufgrund ihres fachlichen Hintergrunds professionellen Verständnis, das mit einer Zweckorientierung erweitert wird. Ihre Erfahrungen mit Museen oder Kunst werden ebenfalls durch ein bestimmtes Verständnis geprägt, hingegen beurteilen sie Architektur vielmehr affektiv danach, ob sie ihnen gefällt (siehe Tabelle 7.1).

904 Die Rundgänge sind laut Webseite so angelegt, dass sie »basierend auf historischen Informationen, zur Reflexion von Bezügen zum Ich und zur eigenen Lebenswelt anregen.« Vgl. http://www.mauthausen-memorial.at/ (Zugegriffen Dezember 20, 2017)

905 Die Stehlampen waren Teil des Werkes *Warrior Believer Lover* in der Ausstellung *Arrivals* der Künstlerin Haegue Yang, die im Kunsthaus vom 22. Januar bis zum 3. April 2011 zu sehen war, siehe http://kulturhaeuserat.srv56.adino.at/web/kunsthaus-bregenz.at/html/welcome00.htm?archiv2015.htm (Zugegriffen Dezember 20, 2017).

906 In der Ausstellung *Living Archives,* die ebenfalls vom 22. Januar bis zum 3. April 2011 gezeigt wurde, befand sich ein Video des Künstlers Paul McCarthy.

Aspekt	Erfahrungsweise	Ausprägung
Fachkompetenz	Professionelles Verständnis	Genaues und präzises Arbeiten Affinität zu dem Material Holz Praktischer Bezug zu den Dingen
	Zweck	Mit der Tischlerausbildung kann man Dinge selber machen und hat einen Beruf
Museumskompetenz	Gruppenspezifisches Verständnis	Etwas Neues lernen, indem bereits Bekanntes vertieft wird Etwas selber machen Keine Vorkenntnisse in Kunst
Architekturkompetenz	Affekt	Gefallen versus Nicht-Gefallen
	Materielle Aspekte	Form (rund, verspielt)
Alter[907]	Gruppenspezifisches Verständnis	Unverständnis gegenüber der ausgestellten Kunst

Tabelle 7.1: Perspektive der Gruppe ›Tischler‹ nach Erfahrungsweisen

Die sieben Schüler und eine Schülerin der Gruppe ›Tischler‹ sind zur Zeit der Untersuchung siebzehn bzw. achtzehn Jahre alt und durchlaufen den letzten der drei Kurse in der Landesberufsschule.

Die Erfahrungen der Gruppe ›Tischler‹ im *Kunsthaus* werden vor dem erwähnten Hintergrund von zwei Vorgehensweisen bestimmt: der *Distanzierung* gegenüber dem *Kunsthaus* und dem Versuch einer *Identifikation* über den Herstellungsprozess des Gebäudes. Der folgende Gesprächsausschnitt[908] zeigt eine Ausprägung der Distanzierung:

3 Em: Nette Konversation mit dem Polizisten oder weiß ich was. @ (.) @
4 ?: @ (.) @
5 Gm: Das ist jetzt glaube ich nicht gefragt.
6 Bm: Glaskonstruktion.
7 Am: Stahl und Glaskonstruktion.

Die Distanzierung gegenüber dem Gebäude äußert sich zu Beginn der Diskussion, als die Gruppe auf die Aufforderung, über ihre Architekturerfahrungen zu sprechen, lachend mit der Erzählung von einem netten Gespräch mit einem Polizisten reagiert (3)[909]. Diese Episode wird allerdings nicht weiter ausgeführt, da sie sich darauf besinnt, dass dieses Thema nicht zum gefragten Gesprächsinhalt gehört (5). Die Gruppe begegnet also der für sie ungewohnten und neuen Situation, über ihre Erfahrungen in einem für sie unbekannten Gebäude zu sprechen, zunächst mit einer Orientierungsverschiebung, weg von der Architekturerfahrung hin zu einer Interaktion mit Dritten. Die distanzierte Haltung

907 Das Alter kann wie das Geschlecht als eine Dimension der Individualität aufgefasst werden, die sich über die Perspektive der Raumkonstituierenden in der Architekturerfahrung aktualisiert.

908 Die Gespräche wurden nach den Richtlinien der Transkription TiQ (*Talk in Qualitative Social Research*) transkribiert. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 235). Eine Übersicht über diese Richtlinien findet sich in Anhang 3.

909 Die in Klammer gesetzten Zahlen verweisen durchgängig auf die entsprechenden Zeilen im jeweils besprochenen Gesprächsausschnitt.

setzt sich auch gegenüber dem Gebäude fort, wenn sie die Anordnung der Fassadenelemente nach einem atomistischen Raumverständnis und nach materiellen Aspekten verknüpft. Bm[910] und Am fassen ihre Erfahrung nicht in vollständige Sätze, sondern reihen einzelne Worte wie »Glaskonstruktion« oder »Stahl und Glaskonstruktion«[911] aneinander (7). Das Gefüge der Materialien zeichnet die Erfahrung vor und die fehlende Architekturkenntnis der Raumkonstituierenden begünstigt eine Interferenz, wonach sich die Raumkonstituierenden und die Materialität gegenseitig beeinflussen und ein neuer Agent als Laie hervorgeht (siehe Abschnitt 6.3.2). Der Gesprächsausschnitt zeigt außerdem, dass es sich bei dem Gespräch der Gruppe im Allgemeinen um einen parallelen Diskursmodus handelt, da die Redebeiträge für Außenstehende zusammenhangslos erscheinen, für die Gruppe jedoch einen Sinn ergeben.[912]

Ihre abweisende Haltung gegenüber dem Gebäude drückt sich auch in *negativen* Affekten aus. Das Gefüge der Glasplatten erzeugt bei der Gruppe, wenn man von unten nach oben schaue, eine »brutale« Wirkung und die älteren Gebäude in der Nachbarschaft gefallen ihnen »besser«, was ihrer Ansicht nach mit dem Sichtbeton im *Kunsthaus* zusammenhänge. Auch die »gerade« Gestalt des Gebäudes und das Fehlen jeglicher »Kurven« lässt die Gruppe das *Kunsthaus* im Sinne eines synästhetischen Charakters als einen »Klotz« erfahren.

Im folgenden Ausschnitt zeigt sich jedoch, dass es der Gruppe gelingt, aus diesen negativen Affekten heraus ein Skript zu entschlüsseln:

46 Gm: Es ist alles in der gleichen Farbe, es ist halt so grau.
47 Am: Mhm. ((fallend-steigend))
48 Gm: Es ist nichts Fröhliches dabei. @ (.) @
49 Cw: Doch, es ist offen ist es, es drückt nicht.
50 Bm: Ja stimmt.
51 Cw: Es ist offen, du hast so richtig den Schwarz-Hell-Kontrast (da ist so ein brutalen-) der Boden ist dunkel-
52 Am: Es fühlt sich eher an-
53 Cw: Das ist ein brutaler Kontrast.
54 Am: L Aber es fühlt sich eher an-
55 Cw: L Es ist halt, offen schaut es aus.
56 ?: Schon ja.
57 Bm: Und das Bunte soll dann die Kunst sein, oder
58 Cw: @ (.) @
59 Bm: würde ich sagen. (2) Macht Kunst aus.

910 Den Gesprächsteilnehmer_innen wird durchgängig ein Buchstabe zugewiesen und nach ihrem Geschlecht zusätzlich ein m (für männlich) und w (für weiblich) hinzugefügt. (Siehe: Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 236.) Die Ortsangaben sind an den Stellen maskiert, an denen zu eindeutig auf die Teilnehmer_innen geschlossen werden könnte.

911 Alle Zitate ohne Fußnotenangabe stammen durchgängig aus der Transkription zum jeweiligen Gespräch der Gruppe.

912 In Abschnitt 7.1.2 findet sich die ausführliche Besprechung einer Passage im parallelen Diskursmodus.

Zunächst entdeckt die Gruppe im Inneren des *Kunsthauses* »nichts Fröhliches« (Affekt, 48), weil »alles die gleiche Farbe« hat. Dagegen erscheint es Cw »offen« (51) und der »Schwarz-Hell-Kontrast« (51) erlaubt es, Bm zu deskribieren, dass »das Bunte dann die Kunst sein soll« (57).

In einer weiteren Diskurssequenz drückt sich die Distanzierung darin aus, dass die Gruppe das *Kunsthaus* als »Irrenhaus« bezeichnet. Zu diesem Eindruck gelangt sie, nachdem sie die Innenräume affektiv als »nicht sehr wohnlich« erfährt. Der Versuch einer Gesprächsteilnehmerin, die Orientierung der Gruppe zu verschieben und das Gebäude vor dem Hintergrund zu beurteilen, dass es »wieder etwas anderes [ist], wenn alles andere so rustikal ist«, geht in einem unverständlichen Gespräch unter. Ihren zweiten Versuch, der dahin zielt, die Wirkung des Raumes in Bezug auf seine Einrichtung zu betrachten, greifen die anderen mit der Annahme auf, sich nicht vorstellen zu können, dass jemand hier wohnen möchte. Doch gleichzeitig imaginieren sie eine Ecke zum Fernsehen. Letzteres wird als »fein« validiert und scheinbar zynisch mit der Aussage »Du hast gute Ideen« kritisch bewertet. Der Diskurs der Gruppe mündet anschließend in der Charakterisierung des *Kunsthauses* als »Irrenhaus«. Allerdings fügt die Gruppe hinzu, dass auch ihre Berufsschule ein Irrenhaus sei. Das heißt, ihre abwehrende Haltung bezieht sich mitunter nicht nur auf das *Kunsthaus*.

Wird diese synästhetische Charakterisierung des *Kunsthauses* als Irrenhaus, indem ein anderer Gebäudetyp in Bezug auf das untersuchte Gebäude nachgezeichnet wird, ernst, so lässt sich diese Wirkung auch im Sinne Foucaults als eine Heterotopie deuten, wonach an Orten »wirkliche Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind«[913]. Das *Kunsthaus* repräsentiert für die Gruppe nach dieser Lesart etwas, wovon sie sich distanziert und das sie mit einer neuen Bezeichnung umwertet.

Die zweite Vorgehensweise, der Architektur in der Erfahrung zu begegnen, geschieht durch den Versuch der *Identifikation*. Damit sind Versuche der Gruppe gemeint, im Gebäude das ihrem Ausbildungshintergrund entsprechende Verständnis zu identifizieren. Im Verlauf des Gesprächs zeichnet sich auch diesbezüglich eine Entwicklung ab, nämlich von einer eher negativen Bewertung wahrgenommener Herstellungspraktiken hin zu ihrer Wertschätzung. Diese Sequenz beginnt mit dem atmosphärischen Eindruck, wonach der Gruppe das Gebäude nicht gefällt. Ihre Elaboration zeigt einmal, dass es am Sichtbeton liegt und daran, dass das Gebäude aufgrund seiner modernen Ausstrahlung nicht in die Umgebung passe. Sie mündet, wie der folgende Ausschnitt illustriert, als Versuch der Identifikation in einer figürlichen Umschreibung der Herstellungspraktik des *Kunsthauses* als »ein Würfel. Machst Glas drum herum« (25):

21 Gm: (Es schaut aus wie wenn,) machen wir etwas Modernes hin, fünf Minuten @ oder so. @

913 Vgl. Foucault, »Andere Räume«, S. 39.

22 ?: @ (.) @
23 Gm: @ Technische (Quadrate.) @
24 ? @ (.) @
25 Gm: (2) Ein Würfel. Machst Glas drum herum.

In dieser Machart zeigen sich ihrer Meinung nach »das Moderne« (21) und seine einfache Gestalt in der Bezeichnung »technische Quadrate« (23).

Eine weitere Identifikation äußert die Gruppe über die Beurteilung des Gefüges aus frei hängenden Kabeln einer Überwachungskamera, von denen sie annehmen, dass man vergessen habe, sie wegzuarbeiten.

In der zweckrationalen Perspektive auf die Realisierung des Gebäudes lässt sich ebenso ein Versuch der Identifikation erkennen. Die Größe der Türen verbindet die Gruppe mit dem Zweck, großformatige Kunstwerke *hinein zu transportieren*. Die *Höhe* der Räume, insbesondere der Treppenhäuser, begründen sie damit, dass man ansonsten ein weiteres Stockwerk hätte bauen müssen, was zu weiteren Kosten geführt hätte. Gegen Ende des selbstläufigen Gesprächs scheint eine Identifikation im positiven Sinne zu gelingen. Die Gruppe findet die zur Ausstellung gehörigen Trennwände aus Holz im ersten Stock »cool«. Die Schattenfuge und die Tatsache, dass sie überall genau gleich breit ist, beschreiben sie ebenfalls als »cool«, wie auch die Integration der Tür in die Wand, sodass sie aus Beton zu sein scheint. Den Sichtbeton finden sie »schön«. Hingegen konstatieren sie am Ende des selbstläufigen Gesprächs, dass wohl kaum Tischler für die Herstellung des Gebäudes gebraucht wurden. Implizit erklärt diese Feststellung, wodurch der Gruppe eine positive Identifikation in diesem Gebäude erschwert wird.

Ihr Erfahrungsprozess wird vornehmlich durch ihr Verständnis und ihre Präferenzen hinsichtlich der Qualitäten der Architektur bestimmt, und damit liegt die Macht, die Erfahrungen zu bestimmen, vor allem in der eigenen Perspektive. Die Materialität des Gebäudes kann diese im Einzelnen bloß vorzeichnen oder, wenn der Gruppe die Kenntnis fehlt, die Erfahrung nur nach dem ordnen, was da ist.

Anhang 4 enthält eine schematische Darstellung der für die Gruppe ›Tischler‹ bezeichnenden beiden Vorgehensweisen der *Distanzierung* und der *Identifikation*.

7.1.2. Das *Kunsthaus* – ein saures Bonbon

Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ besucht die Bundeshandelsakademie, die die Schüler_innen mit dem Abitur abschließen. Die letzten drei Jahre der Ausbildung dienen einer fachlichen Spezialisierung, in ihrem Fall zum Kulturmanagement. Darin beschäftigen sich die Schüler_innen inhaltlich mit verschiedenen kulturellen Bereichen wie Film, Musik, Literatur. Kulturtheorie und -geschichte bilden neben Kommunikationsfähigkeiten, Betriebswirtschaft und Projektmanagement den theoretischen Fokus. Die Wahl der

Vertiefung zum Kulturmanagement begründet die Gruppe bezogen auf die Praxis mit den kreativen Tätigkeiten während des Studiums und inhaltlich mit der breiten Bildung sowie den dazugehörigen Theater- und Museumsbesuchen. Diese ermöglichen ihnen eine differenzierte Sichtweise, um beispielsweise in einem Gemälde mehr zu erkennen, als bloß, »wo fünf Leute sitzen«.

Obwohl dieses Studium für die meisten eine alternative Wahl darstellt, halten sie es für entschieden interessanter als die Studienrichtung Betriebswissenschaften, die sich ihrer Ansicht nach vor allem mit Theorien beschäftigt. Mit dieser Auffassung dokumentiert die Gruppe ihren primär praktischen Bezug zu den Dingen.

Neben der Ausbildungsrichtung ist die Perspektive der Gruppe von einer gewissen Unsicherheit geprägt, wie sie in einer Passage gegen Ende der gesamten Gruppendiskussion angibt. In dieser Passage beschreiben die Schüler_innen, dass ihr Ausbildungsjahrgang aus verschiedenen Klassen zusammengestellt werde und man zu Beginn nicht alle kenne, sodass die Theater- oder Sprachübungen, die zur Einführung ins Studium gehören, als peinlich erfahren werden (1256-1272). Die von den Schüler_innen erwähnten Übungen zielen dahin, das Erleben und Spüren neben der Wissensvermittlung hervorzuheben.[914] Rückblickend beschreiben sie diese Übungen jedoch als eine Art Reifeprozess, denn sie mussten mit fremden Personen und Situationen umgehen, erlangen darüber jedoch mehr Selbstbewusstsein und erlernen eine Fertigkeit, die ihnen auch außerhalb der Ausbildung hilfreich erscheint.

Am: Ich finde es auch voll gut, dass du hinauskommst da, durch die ganzen Übungen, die wir machen wir sind eigentlich (.) vier verschiedene Klassen, und da sind jetzt halt von jeder Klasse sind halt ein paar zusammengewürfelt und man kennst sich so untereinander
Dm: L Ja.
Am: noch nicht so gut und dann ist halt am Anfang noch
Dm: L Man kennt sich gar nicht.
Am: ja eigentlich gar nicht, denn wird man halt so zusammengeworfen und muss gleich so (.) @ peinliche Spiele machen, @ am Anfang.
Dm: L @ Ja:a. @
?: @ (.) @
Em: @ Du musst nicht peinlich sagen, kannst du nicht klar sagen die sind echt peinlich. @
?: L @ (2) @
Am: Ja eben, und dann traust dich halt am Anfang noch nicht so. Aber wie es kommt, mit der Zeit traust dich immer mehr, und dann kommst du halt auch, ist es ja egal, ob es jetzt nur da ist, dass in jeder neuer Gruppe oder Gesellschaft, wo du hineinkommst halt, dass du dich da mehr traust, mehr Selbstbewusstsein oder so an den Tag legst halt. Finde ich. (.) besser zurechtfindest. (4)

914 Die Lehrerin erläutert diese Übungen auf Nachfrage in einer E-Mail. Sie folgen der Methode des Forumtheaters, das Augusto Boal im Theater der Unterdrückten entwickelt hat, worin die Zuschauenden und die Schauspieler_innen ihre Rollen jeweils tauschen und den Spielverlauf beeinflussen können.

In dieser Passage bespricht die Gruppe zum ersten Mal ein gemeinsames Erlebnis. An dieser Passage lässt sich außerdem der für die Gruppe typische parallele Diskussionsmodus[915] identifizieren. Nach Przyborski erkennt man diesen an den jeweils validierenden Äußerungen wie der Wiederholung »man kennt sich gar nicht« (1261) oder dem Ausdruck »ja« (1264), der eine ansteigende Intonation beinhaltet, womit ein Interesse, im Sinne der Aufforderung »sprich weiter«, bekundet wird, während eine gesenkte Intonation angeben würde, dass eine Aussage bereits bekannt ist und man dies weiß.[916] Am erwähnt die »peinlichen Spiele«, ohne diese weiter zu erläutern, für die anderen scheint jedoch klar zu sein, was damit gemeint ist, außerdem teilen sie Am's Empfindung, da sie seine Aussage parallel lachend validieren. Ein paralleler Diskursverlauf gehört zu den inkludierenden Modi, demnach kann auf einen konjunktiven Erfahrungshintergrund der Gruppe geschlossen werden,[917] der sich in ihrer Architekturerfahrung ebenfalls zeigt.

In ihren Erfahrungen mit Museen dokumentiert die Gruppe ihre Ansprüche an Ausstellungen. Ein gutes Museum zeichne sich ihrer Ansicht nach dadurch aus, dass seine Inhalte das Interesse der Besucher_innen wecken können und sie in der Ausstellung »wieder was Neues, was Spaß macht«, entdecken. Museen ermöglichen dies ihrer Meinung nach durch eine unübersichtliche Wegführung, wie in der Installation mit den Jalousien im zweiten Stock im *Kunsthaus*[918]. Auch sollte es die Ausstellung erlauben, dass man Exponate anfassen und riechen oder, wie im Museum Inatura[919], etwas selber machen kann. Die immer gleiche Erschließungsstruktur im *Kunsthaus* erscheint ihnen daher eher sinnvoll in einer Wohn- oder Büronutzung, da es einen »(an)schießt, […] die ganzen Ecken rundum (zu) laufen«. Ihre Meinung führt die Gruppe im Übrigen auf ihr Alter zurück.

Die vier Schüler und vier Schülerinnen der Gruppe ›Kulturmanagement‹ haben zur Zeit der Untersuchung mit dem berufsspezifischen Lehrgang begonnen. Sie sind sechzehn bzw. siebzehn Jahre alt, mit Ausnahme eines Schülers sind alle zum ersten Mal im *Kunsthaus*.

Die bisherige Erfahrung der Gruppe mit Architektur drückt sich auch in einem Interesse aus, das dann gegeben ist, wenn Gebäude durch ihre Form und Größe auffallen,

915 Vgl. Bohnsack et al., *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, S. 79; Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*, S. 96-7.

916 Vgl. Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*, S. 99.

917 Laut Bohnsack/Przyborski kann erst hinsichtlich der formalen Struktur der Diskursorganisation der Schluss gezogen werden, dass die Teilnehmenden am Gespräch über einen gemeinsamen konjunktiven Erfahrungsraum verfügen und somit als Gruppe aufzufassen sind. (Vgl. Bohnsack/Przyborski, »Diskursorganisation, Gesprächsanalyse und Methode der Gruppendiskussion«, S. 246.)

918 Siehe die Ausführungen in Fußnote 905 Abschnitt 7.1.

919 Die Inatura ist laut Webseite »sowohl Erlebnisausstellung als auch Dokumentationszentrum über die Natur Vorarlbergs.«, vgl. https://www.inatura.at/ihr-besuch/willkommen-in-der-inatura/ (Zugegriffen Dezember 20, 2017)

wie »das in Dubai«,[920] »die Kathedrale da in Moskau mit den bunten Zwiebeltürmen« oder »das Guggenheim-Museum in New York«. Damit wird die Erfahrungsweise, in der eine Anordnung affektiv verknüpft wird, mit derjenigen, die materielle Aspekte (des Verständnisses) verknüpft, verbunden.

Aspekt	**Erfahrungsweise**	**Ausprägung**
Fachkompetenz	Professionelles Verständnis	Kulturtheorie und -geschichte/breite Bildung Kommunikationsfähigkeit Kreatives Arbeiten Differenzierte Sichtweise
Museumskompetenz	Gruppenspezifisches Verständnis	Eine unübersichtliche Wegführung Eine Ausstellung muss etwas Neues bieten
	Affekt	Eine Ausstellung muss Spaß machen Eine Ausstellung muss Interesse wecken
	Materielle Aspekte	Die Exponate sollen sinnlich wahrnehmbar sein
Architekturkompetenz	Affekt	Interesse wecken
	Materielle Aspekte	Gebäude fallen durch ihre Größe und Form auf
Alter	Affekt	Interesse an Ausstellungen und Architektur (unter den erwähnten Voraussetzungen)

Tabelle 7.2: Perspektive der Gruppe ›Kulturmanagement‹ nach Erfahrungsweisen

Die zitierte Passage dokumentiert, dass die Unsicherheit der Gruppe in neuen oder für sie ungewohnten Situationen einen Lernprozess auslöst, in dem sie mehr Selbstbewusstsein gewinnt. Das Gespräch zu ihren Architekturerfahrungen im *Kunsthaus* zeigt einen ähnlichen Entwicklungsprozess. Zu Beginn des selbstläufigen Gesprächs und wiederholt während des Gesprächs äußert die Gruppe das Bedürfnis nach einem Rahmen, nach dem sie ihre Diskussion richten können. So beginnt sie ihr Gespräch im Modus der Metakommunikation, indem sie sich bei der Diskussionsleitung erkundigt, ob sie ihre Erfahrungen im Gebäude in einer bestimmten Reihenfolge besprechen oder über alles gleichzeitig reden soll. Nachdem ihr dies von der Diskussionsleitung freigestellt wird,[921] stimmt sich die Gruppe untereinander ab, mit welchem Bereich sie beginnen möchte. Thematisch folgt ihr Gespräch der Reihenfolge, in der sie die einzelnen Bereiche besucht hat. Zuerst bespricht die Gruppe die Wirkung des Gebäudes von außen und seinen Bezug zur Umgebung. Im Inneren beginnt sie mit der Besprechung ihrer Erfahrungen im Untergeschoss, anschließend behandelt sie den Treppenbereich und dann das Erdgeschoss gefolgt von den drei Ausstellungsebenen.

920 Die Gruppe referiert auf das höchste Gebäude der Welt in Dubai, Burj Khalifa, das kurz zuvor eingeweiht worden war und in den Medien große Resonanz fand.

921 Mit dem Gruppendiskussionsverfahren soll die Gruppe über die Art, wie sie über das Gebäude spricht, ihre kollektiven Orientierungen artikulieren. Grundlegend hierfür ist eine »gewisse Selbstläufigkeit des Diskurses«, die dann gewährleistet ist, wenn die Gesprächsteilnehmer_innen in ihren Erzählungen und Beschreibungen ihre eigenen kollektiven Erfahrungen aktualisieren und nicht versuchen, den Erwartungen der Diskussionsleitung zu genügen. (Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 32-1; Bohnsack et al., *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, S. 76-7; Siehe ebenfalls Abschnitt 5.3.1).

Die erwähnte Unsicherheit der Gruppe kombiniert mit der Neugier, sich auf Neues einzulassen, führt sie zusammen mit ihrer Kommunikationskompetenz zu neuen Erkenntnissen. Materielle und symbolische Aspekte, mit denen sie die Anordnung verknüpft, bilden die Basis, um das Gebäude seiner Wirkung nach zu erfahren. Die einfache Bauart des *Kunsthauses*, die nächtliche Beleuchtung, die die Gruppe als modern bezeichnet, führt sie dahin, das Gebäude als »Eye-Catcher« zu charakterisieren. Letzteres wird durch ihre Empfänglichkeit für die Einwirkungen aus der Umwelt und ihre Kommunikationskompetenz begünstigt, denn mit dieser Metapher delegieren sie die Aufgabe an das Gebäude, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Im weiteren Verlauf benennt die Gruppe die materiellen Aspekte, das *Gefüge* der Fassade (doppelt verglast, im Uhrzeigersinn angeordnete Glasplatten) und beschreibt, wie die Fassade im Sinne einer Bewegungssuggestion von der einen Seite *offen*, von der anderen *geschlossen* und weiter *schräg* wirkt. Letztlich stellt die Gruppe somit in einer mythischen Erzählung die Gefüge des Gebäudes heraus, indem sie es als ein »saures Bonbon« in eine Geschichte einbindet. Darin knüpft sie vorhergehende Erfahrungen gemäß synästhetischer Charaktere aneinander: das moderne Äußere des Gebäudes mit dem süßen Äußeren eines Bonbons und das Material Beton im Inneren mit dem sauren Kern des Bonbons.[922]

Während eine Erfahrungsweise, in der eine Erkenntnis herausgestellt wird, auf die eigene Perspektive abstellt, gelingt es der Gruppe in der vorletzten Diskurseinheit, das Skript des Architekten zu deskribieren. Die Schüler_innen greifen die Orientierungen des bisherigen Gesprächs auf, das heißt, das schlichte und moderne Gebäude und dessen je nach Lichteffekt andere Wirkung, und schließen daraus, dass das *Kunsthaus* schlicht sein müsse, damit man darin unterschiedliche Ausstellungen machen könne, und dass der Beton nicht von der Ausstellung ablenke. Zumthor hat diesen Zusammenhang ebenfalls formuliert: »[W]ir sind der Meinung, dass die Kunstwerke von der sinnlichen Präsenz der raumbildenden Materialien profitieren werden.«[923]

Die folgende Beschreibung ihrer Erfahrungen beim Betreten des Erdgeschosses zeigt beispielhaft das Maß der Empfänglichkeit der Gruppe für Eindrücke des wahrgenommenen Gebäudes, indem sich die Erfahrung der Materialität auf ihr Verhalten auswirkt:

119 Gw: (…) Es ist farblos, nur der Vorhang, der da hängt, der blaue (.), ist Farbe und das
120 Licht wechselt immer und oben ist es ganz hell und dann wird es immer wieder dunkler und dadurch wirkt es halt irgendwie, wenn es dunkel ist, voll kalt
?: L °sind wir jetzt im ersten Stock?°
Gw: im Erdgeschoss.
Em: Das Erdgeschoss ist halt voll riesig und dadurch wirkt die Betondecke, die da oben hängt, nicht so

922 Eine ausführliche Darstellung dieser Gesprächssequenz findet sich bei Leuenberger, »The Emergence of Architecture-Transformations«, S. 77-9.

923 Zumthor, *Kunsthaus Bregenz*, S. 8.

erdrückend, weil wenn die weiter unten hängen würde, täte das voll so erdrückend wirken, so als ob sie gleich hinunterfällt.

?: und es hallt voll.

Em: Ja, es hallt brutal.

Bw: Da traut man sich kaum, was zu sagen.

?: @ Ja. @

Die Atmosphäre des Erdgeschosses beschreibt Gw als *farblos*, eine Ausnahme bilden der blaue Vorhang und das dunkle respektive das helle Licht (119-120). Der dunkle Bereich wirkt kalt (121). Em beschreibt die Erfahrung einer Bewegungssuggestion, indem ihm das Erdgeschoss *riesig* und *nicht drückend* erscheint. Denn im Unterschied dazu würde eine *tiefere* Decke drohen, *herunterzufallen* (124-126). Ein weiterer Teilnehmer knüpft daran mit materiellen Aspekten an und erwähnt das sinnlich wahrnehmbare *Hallen* (127). Em charakterisiert dies affektiv als »brutal« (128). Bw weist folglich auf das dazugehörige Verhalten hin, wonach man sich nicht traue, etwas zu sagen (129). In dieser Sequenz beeinflussen sich die Raumkonstituierenden und die Materialität im Sinne einer Interferenz gegenseitig. Dies führt zu einer Translation, aus der ein neuer Agent hervorgeht, der sich nicht mehr traut, etwas zu sagen.

Einen vergleichbaren Zusammenhang belegt auch die Charakterisierung des Unterschieds zwischen dem zweiten und dritten Stockwerk, wonach die Gruppe im dunkleren zweiten Raum schweigsam war, während sie im dritten, als es heller wurde, wieder sprach. Ihre Empfänglichkeit für diese Eindrücke aktualisiert sich in einer mythischen Erzählung, in der sie die Anordnung (die Stockwerke) über materielle Aspekte verknüpft (dunkel/hell) und mit der Erfahrung kombiniert, in der sie die Anordnung handelnd verknüpft (Gruppenspezifisches Verständnis, schweigen/reden). Mit anderen Worten zeichnet die Materialität die Erfahrung des Gefüges vor, die sich auf ihr Handeln auswirkt.

Vereinzelt nimmt eine Erfahrungssequenz ihren Ausgang bei einem Gruppenspezifischen Verständnis oder Affekten, die für ihre Perspektive bezeichnend sind. Die Schüler_innen beschreiben in dem Modus, in dem sie Worte in ihren Erfahrungsraum hineinziehen, vorwiegend die Relation zwischen zwei nicht-menschlichen Entitäten oder Bauteilen über prädikativ oder attributiv eingesetzte Adjektive. Der Bereich im Untergeschoss des *Kunsthauses* wirkt auf die Gruppe der atmosphärischen Tönung nach »komisch«. Wie die Elaboration zeigt, liegt es am *altmodischen Rillenglas*[924], das *nicht* zum modernen Gebäude p*a*sst.

Die Gruppe bespricht weitere Bauteile, wie die Betonwände, die Glasdecke und den »Spalt«,[925] weiterhin vornehmlich nach den synästhetischen Charakteren, wenn ihr die Decke wie »ein hängender Boden« erscheint oder sie das Treppenhaus als »ein graues Tunnel (…) mit Beleuchtung« charakterisiert.

924 Die Gruppe bezeichnet die Wand aus Glasbausteinen im Untergeschoss als Rillenglas.

925 Damit meinen sie die Schattenfuge, die jeweils die Wände und Decken von den Wänden abgrenzt.

Ihre Orientierung im Hinblick auf »etwas erleben» oder »Spaß haben« zeigt sich in den positiven Wertungen der Treppen, die sie wegen der Größe und des stylishen Glases »cool« findet.

Die darauffolgende Diskurssequenz ist insofern eine Ausnahme, da die Gruppe eine Anordnung nach der Verknüpfung gemäß *materieller Aspekte* anschließend über einen Zweck verknüpft. Die Schüler_innen betonen wiederholt die extreme Raumhöhe und aus der Größe der Türen schließen sie, dass diese dazu dienen, Kunstwerke hinein zu transportieren. Im Unterschied zur Gruppe ›Tischler‹ ist ihre Einschätzung eher einem kulturellen Code geschuldet (siehe Abschnitt 6.2.2).

Am Ende des selbstläufigen Teils des Gesprächs verknüpft die Gruppe die Anordnung der Innenräume ausschließlich über ein atomistisches Raumverständnis. Sie spricht darüber, wo sich Glasflächen im Gebäude befinden, und referiert damit auf deren Lage. Die Gruppe richtet sich nach der Materialität und gibt auf diese Weise zu erkennen, dass sie über keine weitere Kenntnis verfügt, mit der sie das Gebäude besprechen könnte. Eine schematische Darstellung der besprochenen *formal bestimmten* Erfahrungssequenzen findet sich in Anhang 4.

7.1.3. Das *Kunsthaus* – eine Insider-Gesellschaft

Die Schüler_innen der Gruppe ›Gymnasium‹ besuchen eine Schule im Nachbarort in Deutschland. Sie haben als Schwerpunktfach Kunst gewählt und legen darin eine Abiturprüfung ab, was nach der Bayrischen Schulordnung[926] die Belegung mit ein bis zwei Wochenstunden voraussetzt. Die Gruppe zeichnet somit eine Affinität für das Thema Kunst aus.

Bei der Besprechung der Beweggründe für die Wahl des Gymnasiums aktualisieren sich milieuspezifische Unterschiede. Einmal liegt es nach Ansicht der Gruppe »im Verständnis der Familie« begründet, das Gymnasium zu besuchen. Mit Bourdieu gesprochen argumentiert sie demnach mit der Natur des Milieus, diese Ausbildung zu wählen. Dagegen kann der Besuch des Gymnasiums aus einer anderen milieuspezifischen Perspektive eine »Möglichkeit« sein, die die »Eltern nicht hatten«. Darüber hinaus kann ihre Entscheidung pragmatisch motiviert sein, wenn sie annehmen, dass man mit dem Abitur »einfach viele Möglichkeiten« hat.

Bei der Entscheidung für das Gymnasium scheint somit weniger ein bestimmtes Interesse ausschlaggebend zu sein als vielmehr ein bildungsbürgerlicher Imperativ.

Die Gruppe ist mit Museen in Berlin oder auch New York vertraut. Das *Kunsthaus* haben bisher jedoch nur zwei Schülerinnen besucht. Neben milieuspezifischen Gründen führen

926 Die Voraussetzungen für die Wahl von Kunst als Abiturfach finden sich in der Schulordnung für die Gymnasien in Bayern (Gymnasialschulordnung – GSO) vom 23. Januar 2007, § 47.3 und § 79, 1 und 2.4.)

die Gymnasiast_innen, wie die anderen Gruppen auch, ihrem Alter entsprechende Motive für Museumsbesuche an. Sie besuchen Museen vorwiegend im Urlaub mit der Familie oder auf Schulausflügen, jedoch kaum aus eigenem Antrieb. Die Gymnasiast_innen diskutieren im selbstläufigen Gespräch bereits über mögliche Gründe für ein bestimmtes Interesse an der Kunst wie beispielsweise den familiären Kontext. So argumentieren sie mit dem Interesse der Eltern an Kunst, wodurch deren Kinder eher ein Kunstmuseum besuchen, während ein Desinteresse der Eltern einen Besuch im *Kunsthaus* eher verhindert. Hier dokumentiert sich im Wesentlichen der Unterschied in der Aneignung der Kenntnisse über Kunst, wie ihn Bourdieu mit der Unterscheidung zwischen einem selbstverständlichen Erlernen im familiären Kontext gegenüber einem zweitrangigen Erlernen im Kunstunterricht in der Schule bespricht,[927] wonach die Kenntnisse über Kunst in der Familie wie eine Muttersprache erlernt werden und sie so zu einer zweiten Natur werden.[928]

In der Art, wie die Gruppe ihre Museums- und Kunstkompetenz reflektiert, zeigt sie bereits den für sie typischen theoretischen Weltbezug, der durchgängig ihr Gespräch zu den Architekturerfahrungen bestimmt[929] (siehe Tabelle 7.3). Zum Zeitpunkt der Untersuchung sind die sechs Schülerinnen und der eine Schüler achtzehn Jahre alt.

Aspekt	**Erfahrungsweise**	**Ausprägung**
Fachkompetenz	Professionelles Verständnis	Kunsttheorie und -geschichte Theoretischer Weltbezug, der sich in abstrakt-kognitiver Denkweise äußert Der Abschluss bietet viele Möglichkeiten
	Milieuspezifisches Verständnis	Wahl der Ausbildung
	Affekt	Interesse an Kunst
Museumskompetenz	Professionelles Verständnis	Theoretischer Weltbezug, der sich in abstrakt-kognitiver Denkweise äußert
	Milieuspezifisches Verständnis	Kunstverständnis
Alter	Gruppenspezifisches Verständnis	Mit Familie oder im Schulverband und nicht alleine Museen besuchen

Tabelle 7.3: Perspektive der Gruppe ›Gymnasium‹ nach Erfahrungsweisen

Die Gruppe ›Gymnasium‹ bespricht ihre Erfahrungen wie die anderen Gruppen chronologisch und folgt dem Rundgang von der äußeren Erscheinung des Gebäudes zum Gebäudeinneren. Darüber hinaus ordnen die Schüler_innen ihr Gespräch entlang einzelner thematischer Schwerpunkte, wie nach der Perspektive von Besucher_innen, der erzeugten Neugierde, aber auch nach der Wirkung von Materialien.

927 Vgl. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 189-90.

928 Vgl. ebd., S. 188.

929 Aus bisherigen Untersuchungen mit Gymnasiast_innen ist bekannt, dass sie im Allgemeinen Themen in einer abstrakt-kognitiven Denkweise reflektieren. (Vgl. Asbrand. »Wissen und Handeln in der Weltgesellschaft«, S. 84.)

Der Aufforderung der Gesprächsleitung, über ihre Erfahrungen im Gebäude zu sprechen, begegnet die Gruppe, der für sie ungewohnten Situation geschuldet, lachend und die Schüler_innen spielen einander zunächst die Rolle des Beginnenden zu. Nach diesem kurzen Ausdruck einer Distanzierung beginnen die Schüler_innen, über ihre Architekturerfahrungen zu sprechen. Sie tun dies auf eine Weise, in der weniger ihre eigene Perspektive oder die Materialität den Erfahrungsprozess bestimmt, sondern vielmehr die einzelnen Erfahrungen (Erfahrungsweisen) sukzessiv aufeinander Bezug nehmen und den Prozess gestalten. Dies entspricht der offenen Spielsituation, die Elias, wie in Abschnitt 3.2.2 erwähnt, am Beispiel zweier etwa gleich starker Spieler skizziert hat. So nimmt die Gruppe in den einzelnen Redebeiträgen jeweils Bezug auf Aspekte, die sie zuvor besprochen hat. Auch in späteren Beiträgen greift sie auf frühere Erkenntnisse oder Aspekte zurück und diskutiert diese erneut in einem anderen Zusammenhang. Der theoretische Weltbezug der Gruppe drückt sich außerdem im Diskursmodus aus. So besprechen die Schüler_innen vor allem den Beginn eines neuen Themas im antithetischen Diskursmodus.

Die Wirkung des Gebäudes von außen diskutiert die Gruppe unter den folgenden vier Gesichtspunkten:

1) dem Bezug des *Kunsthauses* zur näheren und weiteren Umgebung
2) Aus der Perspektive von Besucher_innen diskutieren sie die Frage, ob das Gebäude einladend wirkt und ob es sich
3) um ein typisches Museum handelt.
4) Letztlich nimmt die Gruppe die baulichen Elemente und die Materialien als Ausgangspunkt der Schilderung ihrer Erfahrungen.

Die folgende Passage zeigt den für die Gruppe bezeichnenden antithetischen Diskursmodus, der an eine dialektische Argumentation erinnert, sodass auf eine These Argumente und Beispiele folgen, woraus ein Ergebnis hervorgeht. Die These oder die Proposition enthält häufig die Charakterisierung einer Tönung der Atmosphäre und die Beispiele mit den dazugehörigen Ergebnissen bilden dem Vermittlungsmodus nach eine Interferenz. Der Abschnitt zeigt außerdem, wie die einzelnen Beiträge thematisch aufeinander Bezug nehmen, indem Teile der vorhergehenden Aussage aufgegriffen werden:

9 Cw: Das Erste, was man sich so- Ich finde, erstmal ist es komisch, wenn man es von außen sieht, weil
10 man es halt irgendwie nicht zuordnen kann. Was es jetzt ist, natürlich auch, weil man nicht rein-
11 schauen kann, das ist ja Milchglas, man sieht halt nicht, was innen drin ist. Und man- es passt auch
12 nicht so gut in die, in die Umgebung rein, also es sticht ja ein wenig hervor, und ja, das war so mein
13 erster Eindruck von außen und halt auch ziemlich interessant dadurch, dass es so anders ist.
14 Bw: °Ja.°
15 Dm: @ (.) @
16 Ew: Ich finde auch, dass es irgendwie so, es passt nicht so rein, aber es ist irgendwie auch nicht so boah, das
17 ist jetzt voll der Fremdkörper, sondern es ist einfach irgendwie da, und wenn man sich nicht dafür
18 interessiert oder so dann, fährt man halt dran vorbei, weil ja auch die Straße direkt dran vorbeigeht.

Wenn man sich dafür interessiert, dann ist es irgendwie wie so ne Fassade, dann will man eigentlich wissen, was dahinter ist. Weil man halt auch schon so die Schemen sieht durch das Glas. Man sieht ja dieses grüne helle Glas und dahinter halt schon das von der Treppe und so (1), ja das ist irgendwie (2) (ein bisschen) @ wie so ne eigene kleine Welt. @

Bw: Ich finde, es passt, ich finde, es passt gut rein, weil durch das Festspielhaus gibt es schon mal so ein moderneres Gebäude und damit ist es denk ich mal nicht so alleine, ich weiß nicht, was es länger gibt

Dm: @ (.) @

Bw: Aber das gehört jetzt eigentlich so zu jeder Stadt, die ein bisschen was, (2) wo ein bisschen (.), die ein bisschen Kultur irgendwie zeigen will oder?

Aw: Landeshauptstadt (.) von Vorarlberg

Cw äußert sich zunächst mit der Aussage »ich finde es erstmal komisch« (9) zum atmosphärischen Eindruck des Gebäudes und argumentiert damit, »dass man es nicht zuordnen kann« (10). Sie macht dies an der *Undurchsichtigkeit* des Milchglases fest, die als materieller Aspekt des Verständnisses die nachfolgenden Erfahrungen vorzeichnet, da man nicht sehen könne, was sich dahinter befindet. Cw beschreibt damit eine Handlung, die einem das Glas nicht ermöglicht. Cw kennzeichnet weiter die Relation des Gebäudes zur Umgebung gemäß einem gruppenspezifischen Verständnis mit der Formulierung: »Es passt auch nicht so gut in die Umgebung rein« (11-12). Dabei zieht Cw Worte wie *hineinsehen* und *hineinpassen* in den konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppe hinein. Weiter *sticht* ihrer Meinung nach das Gebäude im Sinne einer Bewegungssuggestion gegenüber der Umgebung *hervor*. Die gegenseitige Beeinflussung zwischen der Materialität, dem, was sie aufgrund ihrer Undurchsichtigkeit vorschreibt, und der suggerierten Bewegung einerseits, und dem, wie sie das Gebäude andererseits begreift (nicht einsichtbar, nicht zur Umgebung passend), geht ein weiterer Agent hervor, der das Gebäude für »ziemlich interessant« (13) hält.

Ew führt ein weiteres Argument an, das die bereits erwähnte Erfahrung *Gruppenspezifisches Verständnis* aufgreift und relativiert, wonach das *Kunsthaus* nicht in die Umgebung passe, aber gleichzeitig den Eindruck erwecke, dass es auch nicht so fremd sei und »einfach irgendwie da ist« (17, Affekt). Die dazugehörigen Beispiele und die Ergebnisse werden erneut als Interferenz ausgebildet. Das vom *Kunsthaus* und der Straße gebildete *Gefüge* (materieller Aspekt) zeichnet eine Handlungsoption vor, nach der man erstens daran *entlangfahren* kann, wenn man am Gebäude *nicht interessiert* ist, oder dass einen zweitens das *Gefüge* aus den Fassadenelementen Glas, den Schemen der Konstruktion und der dahinterliegenden Treppe *dazu bewegt*, aus *Interesse* wissen zu wollen, was sich dahinter befindet. Von diesen beiden Handlungsoptionen betont Ew die Erkenntnis, dass das *Kunsthaus* »wie so ne eigene kleine Welt« (22) erscheint.

Das Gegenargument dazu nennt Bw in Bezug auf den Standpunkt des Stadtmarketings: Danach passe das *Kunsthaus* gut hinein, da es als modernes Gebäude zum ebenso modernen Festspielhaus passe und somit zu einer Stadt gehöre, die »ein bisschen Kultur zeigen will« (27).

Anschließend greifen die Gymnasiast_innen die Perspektive der Besucher_innen wieder auf und besprechen das *Kunsthaus* unter dem Gesichtspunkt, ob es einladend wirkt. Die These bildet erneut die Charakterisierung einer atmosphärischen Tönung, nach der die Gruppe das *Kunsthaus* als »nicht so einladend« empfindet. Sie argumentiert zuerst im Sinne einer architekturtheoretischen Position, nach der das *Kunsthaus* als Museum für moderne Kunst *anders ausschauen* könne und »halt Architektur ist« (Deskription). Ihre Argumentation enthält ähnliche Erfahrungsweisen wie zuvor. So meint die Gruppe einmal, dass das *Kunsthaus* zur Umgebung mit dem Platz und dem Verwaltungsgebäude passt, weil es heraussticht. Aus der gegenseitigen Beeinflussung zwischen dem, was das *Gefüge* (Materieller Aspekt) vorschreibt, und der suggerierten Bewegung, wonach es hervorsticht, sowie ihrer eigenen Auffassung, dass das Gebäude hineinpasst, geht ein Agent hervor, der sich *eingelade*n fühlt. Dieser Perspektive, aus der das Gebäude vom Platz her betrachtet wird, wird die Perspektive auf der Straßenseite als gegenteilig gegenübergestellt. Danach entspricht die *glatte* Fassade (Materieller Aspekt) nicht der gewohnten Erfahrung, nach der sich Eingänge an der Straßenseite befinden, und führt in der Folge über die gegenseitige Beeinflussung zwischen der Materialität und den Raumkonstituierenden zu einem dritten Agenten, der sich *nicht eingeladen* fühlt. Im Anschluss folgert die Gruppe aus dem Vergleich der beiden Standpunkte (Platz- und Straßenseite), dass man *doch wissen will, was sich darin befindet* (Gruppenspezifisches Verständnis).

In der letzten Diskurssequenz zu diesem Thema wird die Wechselwirkung zwischen den Raumkonstituierenden und der Materialität nicht als Interferenz über mehrere Erfahrungsweisen ausgebildet, sondern über Formen leiblicher Kommunikation. Der Diskursmodus ändert sich an dieser Stelle und wird parallel. Wieder eröffnet die Gruppe die Sequenz mit einem atmosphärischen Eindruck, nach dem das Gebäude *mysteriös* wirke. Sie zieht anschließend Relationen zum Material, das sie als *weich* empfindet (synästhetischer Charakter im engeren Sinne). Sie benennt das Gefüge und die Gestalt der Fassadenelemente wie die *durchschimmernden* rautenartigen Formen, Stangen und Kreuze (materieller Aspekt) und die Bewegungssuggestion der Fassade als *nie endend*. In der Konklusion bezeichnet sie das *Kunsthaus* als eine »Insider-Gesellschaft». Damit vergrößert sie die Reichweite des vorherigen Eindrucks *einer eigenen kleinen Welt*, indem sie zu einer Gesellschaft von Insidern wird, die sich über ein bestimmtes Wissen von anderen abgrenzt.

Die Besprechung des ersten Themas zur äußeren Wirkung des *Kunsthauses* enthält bereits die wesentlichen Bestandteile, die ihre Architekturerfahrungen kennzeichnen. Die Gruppe reflektiert ihre Erfahrungen vornehmlich in Bezug auf die Perspektive der Besucher_innen, die unterschiedliche Standpunkte einnehmen und damit ihre Aufmerksamkeit auf verschiedene Anordnungen richten, wie auf das Gebäude, seine Umgebung oder die Fassade. In diesem Zusammenhang bespricht die Gruppe wiederholt, wie das Gebäude

Neugierde und Interesse weckt, jedoch stets in Bezug auf andere Anordnungen. Ihre eigene Perspektive machen die Schüler_innen explizit zum Thema, wenn sie über ihre Rolle als Proband_innen in einer Untersuchung zu Architekturerfahrungen reflektieren, indem sie es beispielsweise für einen »Glaskasten« halten würden, wenn sie nicht so viel darüber nachgedacht hätten.

Wie im vorhergehenden Abschnitt bespricht die Gruppe wiederholt die Architektur unmittelbar in Bezug auf materielle Aspekte und die Formen leiblicher Kommunikation.

Der Erfahrungsprozess gewinnt seinen Verlauf durchgängig aus den von der Gruppe gewählten Themen, auf die sie immer wieder in anderer Weise Bezug nimmt. Es finden sich jedoch Gesprächssequenzen und damit Erfahrungen, die primär von der Gruppenperspektive oder der Materialität bestimmt werden.

In der folgenden Passage basieren die Redebeiträge vornehmlich auf einem Verständnis, das die Redner_innen aus eigenen Erfahrungen gewonnen haben:

91 Dm: Ich meine, das ist auch kein typisches Museum, und dann ist es ja, und dabei, also ich finde, es sieht
92 auch nicht aus wie ein typisches Museum.
93 Bw: Wie sieht ein typisches Museum aus?
94 Dm: Ich finde, ein typisches Museum sieht aus wie zum Beispiel das in L., dieses Stadtmuseum, ich
95 finde, das sieht aus wie ein typisches Museum, ein altes Gebäude eigentlich mit so ehm
96 Ew: L Das hat so einen kleinen Shop noch vorne drin.
97 Dm: Säulen oder so und dann ehm, wo man genau weiß, da ist der Eingang und dann liegen überall auch
98 noch so Flyer oder so Zeug, was weiß ich, und ehm, da weiß jeder andere auch ganz genau, dass es
99 ein Museum ist quasi, und das ist hier nicht so.

Die Frage, ob es sich beim *Kunsthaus* um ein typisches Museum handelt, wird an der Gestaltung des Eingangsbereichs diskutiert und an typischen Elementen wie der Treppe, den Säulen oder ausgelegten Prospekten festgemacht, die beim *Kunsthaus* fehlen (91-99). Dort scheint der Eingang als ein »externer Körper« den ausschließlichen Zweck zu erfüllen, Besucher_innen überhaupt den Zugang zum Gebäude zu ermöglichen. In dieser Passage stellen die Erfahrungen vornehmlich auf eigene Erinnerungen und Vermutungen ab.

Die Gruppe reflektiert später im Gespräch die Besucher_innenperspektive in Bezug auf die Architektur des *Kunsthauses* unter dem Gesichtspunkt ihres *Wertes*, das heißt, hinsichtlich symbolischer Aspekte. Die Gruppe vermutet, dass viele wegen der »Architektur« herkommen. Damit referiert sie auf eine Position, die zu Beginn des Gesprächs hervorgebracht wurde, nach der das *Kunsthaus* Architektur im Sinne der Baukunst sei. Sie verweist außerdem auf Preise, die es erhalten haben soll.

Die Neugierde, die das Gebäude hervorruft, besprechen die Gymnasiast_innen im weiteren Gespräch nochmals auf andere Weise in Bezug auf das Gefüge der Fassadenmaterialien und im Inneren im Zusammenhang mit den Erfahrungen im Bereich der Treppe.

Als die Gruppe über die haptischen und visuellen Eigenschaften der Fassade spricht, verknüpft sie die Anordnung der Fassadenelemente nach einem synästhetischen Charakter im weiteren Sinne und bezeichnet sie als »Panzer«. Das Gefüge der Platten führt sie zu der bereits oben formulierten Folgerung, dass ihre Neugierde geweckt werde, weil man zwischen den sich überlappenden Schuppen (Gefüge) hindurchschauen könne.

Bezogen auf den Innenraum beschreibt Ew die Handlungsweise respektive die dazugehörige Erfahrung, wenn man oben an der Treppe angelangt ist:

435 Ew: Das ist echt so krass, wenn bei der allerersten Treppe, wenn man vom Erdgeschoss in den ersten Stock kommt, da sieht man oben noch nichts,
436 Gw: Nein, gar nichts.
437 Ew: Also du weißt echt nicht, auf was du zukommst, und das ist irgendwie so (.) das verstärkt noch
438 so ein bisschen den Eindruck von wie, wenn du draußen bist und du willst wissen, was drinnen
439 ist, also, wenn du die Treppe hochläufst, hast [du] einfach keine Verbindung zur Außenwelt,
440 weil das Licht kommt durch die Glasplatten, und da sind ja wie so Wände und du, du gehst halt
441 hoch und weißt echt nicht, was dich da erwartet.

Ew vergleicht die Erfahrung von »da sieht man oben noch nichts« (435) mit derjenigen draußen, wenn man auf das Gebäude zugeht. Oben an der Treppe erhält man einen ähnlichen Eindruck, dort »willst [du] wissen, was drinnen ist« (438). Die Ähnlichkeit beider Erfahrungen drückt sich in ihren Augen auch darin aus, dass man auch keinen Bezug zur Außenwelt habe respektive von außen nicht sehe, was sich hinter der Fassade befindet, dass das Licht nur durchschimmert.

Die Gruppe beginnt mit der Besprechung ihrer Erfahrungen im Inneren des *Kunsthauses* formal ähnlich wie außen in einem antithetischen Diskursmodus, in dem die These als atmosphärische Tönung formuliert und die Elaboration dem Vermittlungsmodus nach als Interferenzen ausgedrückt wird. Die Tönung enthält einen synästhetischen Charakter im weiteren Sinne, wenn die Gruppe in der Erfahrung der Ausstellungsräume eine »Industriehalle« nachzeichnet (217), wie die folgende Passage zeigt:

217 Aw: Also von innen erinnert es mich stark so an eine Industrie- oder Lagerhalle.
218 Dm: Ja, finde ich auch.
219 Aw: Der ganze Beton sieht schon recht unfertig aus.
220 Ew: L Stimmt.
221 Gw: Es wirkt aber teilweise-
222 Aw: L Wie so ein Rohbau, wo man was abstellt.

Danach geht aus der gegenseitigen Beeinflussung zwischen der Materialität (Beton) und dem gruppenspezifischen Verständnis, nach dem der »Beton recht unfertig erscheint« (219) und es sie an einen Rohbau erinnert, ein dritter Agent hervor, der den Raum zweckmäßig nutzen kann und »was abstellt« (222). Die Wirkung der Materialität wird somit an eine zweckmäßige Handlung geknüpft. Der Wirkungsweise als Industriehalle wird

in einer Antithese widersprochen, da die Halle nicht leer sei, sondern mit Ausstellungen gefüllt und einem bestimmten Zweck diene. Dm reagiert darauf und betont, dass ein Industrieraum nicht negativ sei, sondern für alles verwendbar und so flexibel nutzbar den Hintergrund für die Ausstellung bilde. Damit deskribiert er das Skript des Architekten. Die hier beschriebene Relation zwischen der Ausstellung und der Halle wird später nochmals aufgegriffen. Die Gruppe beschreibt weiter mit bereits früher angestellten Überlegungen, dass es wichtig sei, dass die Räume wandelbar sind und dass sie durch die Kunst anders wirken, um dann »die Kunst als Fixpunkt« herauszustellen und den Raum als schlicht und für alles verwendbar zu deskribieren.

Ihr Erstaunen darüber, dass jeder Raum zwar *denselben Grundriss* (Materieller Aspekt) aufweise und doch so anders wirke (Affekt), führt die Gruppe zu der Erkenntnis, dass man die Räume einrichten könne, wie man mag, was für ein Kunstmuseum wichtig sei. So könne [die Organisation] »den Ideen freien Lauf lassen«.

Die ausgestellte Kunst macht die Gruppe im weiteren Gespräch erneut zum Thema. Einmal diskutiert sie über die Voraussetzungen der Besucher_innen, um die Ausstellung zu besuchen, dass »es (…) ganz wichtig [ist] dabei, dass man sich ein bisschen auf was einlässt und ein bisschen irgendwie offen dafür ist« und sich mitunter bereits mit einem Künstler befasst hat. Im Grunde drücken sich darin ihre eigene Haltung, die Offenheit gegenüber Neuem und der theoretische Bezug dazu aus.

Neben den von der Gruppe gewählten Perspektiven, die ihr als Reflexion dienen, zieht sie auch die Materialität als Basis für die Erfahrungen heran. So diskutiert sie in der folgenden Passage die Wirkung der Raumhöhe in Bezug auf die Akustik, das Licht und die verwendeten Materialien:

283 Aw: Die Räume sind ja auch alle ziemlich hoch, gerade wenn man bei den hohen Räumen überall
284 Betonwände hat und dann Musik im Einsatz ist, hat man auch diese schrille Akustik, dass alles so
285 ineinander, und dann wirkt es noch größer.
286 Dw: Ja.

Aw verknüpft die Größe der Räume mit dem Material Beton (284) und die Musik mit der »schrillen Akustik« (284). Bw argumentiert im weiteren Verlauf mit der Helligkeit des Bodenmaterials und mit dem Licht, das Ersteres zum Reflektieren bringt, wodurch der Raum größer wirke. Auf die Höhe der Räume wird auch hier erneut unterschiedlich Bezug genommen und diese differenziert besprochen.

Die Materialität bestimmt an zwei Stellen im selbstläufigen Gespräch primär die Erfahrung der Gruppe, einmal am Ende des ersten Gesprächsthemas zur äußeren Wirkung des *Kunsthauses* und einmal am Ende des selbstläufigen Gesprächs. Dies ist insofern bezeichnend, da die Gruppe an jenen Stellen ihre Kenntnis ausgeschöpft hat, die sie zur Reflexion heranziehen konnte, und nun gewissermaßen auf die Materialität zurückgeworfen ist.

An dieser Stelle gleicht der Diskurs demjenigen der Gruppe ›Tischler‹: Er verläuft ebenfalls parallel und die erwähnten synästhetischen Charakterisierungen sind ähnlicher Art:

175 Bw: Es sieht ganz zerbrechlich aus.
176 Cw: Echt, ich finde, es sieht aus wie so ein @ fetter Kasten. @
177 Aw: Ja, wie so ein Klotz.
178 Bw: Ich finde, es erinnert so ein bisschen an Papierwände so wie in Japan und so also früher natürlich.
179 Dm: L Origami.
180 2?: @ (.) @
181 Bw: @ Ja Origamiwände. @
182 Alle: @ (4) @

Die Fassade stellt Bw als »Origami-Wände« (181) heraus, als einer Art Synthese zwischen dem von ihr formulierten synästhetischen Charakter als »zerbrechlich« (175) und der Charakterisierung von Cw und Aw als »ein fetter Klotz«. Sie bezeichnet das Gebäude außerdem als *reduziert, nur aus Glas* und daher etwas »Einfaches«, nachdem sie die Fassadenseiten ihren materiellen Aspekten nach als *minimal unterschiedlich* beschreibt und im Duktus eines atomistischen Raumverständnisses aufzählt, wo sich eine Tür befindet.

Die vorletzte Diskurssequenz des selbstläufigen Gesprächs widmet die Gruppe dem Eindruck der Größe des *Kunsthauses*. In der Gruppe wurde das *Kunsthaus* entweder von außen größer als von innen, da innen nur jeweils die einzelnen Stockwerke wahrgenommen werden konnten, oder im Gegenteil außen kleiner als innen empfunden, da sie innen den Eindruck hatte, dass es »unendlich lang weiter hoch[geht]« (856), und weil es keine Fenster gibt (885):

885 Gw: Halt auch teilweise, weil es keine Fenster gibt, aber weil es halt auch echt (.) diese Struktur einfach
886 Ew: Wie viel geht es da weiter?
887 Gw: (ganz anders ist)
888 Fw: L Fünf Zentimeter oder so.
889 (3) °Gut.°
890 Dm: @ Da sind ein paar persönliche Sachen eingeflossen. @

Diesen Eindruck erhält die Gruppe, weil der Boden und die Wand nicht direkt anschließen, weil da »so eine ...«. Sie bezieht sich auf die Schattenfuge oder den Spalt, benennt das Detail jedoch nicht explizit, da ihr das entsprechende Fachwissen fehlt, dies korrekt zu bezeichnen. Sie fragt sich, wie tief der erwähnte Spalt sei, macht eine Schätzung und nach einer Pause endet die letzte Diskurssequenz in einer Konklusion im Modus der Metakommunikation, indem Dm ihr Gespräch lachend mit »da sind ein paar persönliche Sachen eingeflossen« kommentiert.

Der Fokus auf die Materialität und dieser Modus der Konklusion deuten darauf hin, dass ihr Wissen ausgeschöpft ist, um weiter – selbstläufig – über ihre Architekturerfahrungen zu sprechen.

In Anhang 4 befindet sich eine schematische Darstellung der hier besprochenen Erfahrungssequenzen, die primär einen *offenen Charakter* aufweisen.

7.1.4. Die Wirkungsmacht des *Kunsthauses*

Mit dem Begriff Wirkungsmacht wird eine *Relation* zwischen menschlichen oder nichtmenschlichen Entitäten bezeichnet. Allgemein ausgedrückt geht von etwas oder jemandem eine Wirkung in der Weise aus, die etwas anderes oder jemand anderen z. B. zu einer Handlung oder einer Erfahrung veranlasst. Auf Architekturerfahrungen bezogen wird unter der Wirkungsmacht der Architektur verstanden, dass Gebäude die Erfahrungen von Nutzer_innen oder Besucher_innen beeinflussen. Dabei folge ich der Annahme, dass die Wirkungsmacht von Architektur in der Relation zu denjenigen betrachtet werden muss, die ein Gebäude erfahren. Für das Zustandekommen einer Wirkungsmacht sind somit gleichermaßen die Subjektpositionen, die der Perspektive von Raumkonstituierenden eigen sind, und die Qualitäten der Materialität maßgebend. In diesem Abschnitt wird in diesem Sinne die Wirkungsmacht des *Kunsthaus*es beschrieben. Für die *Kunsthal* folgt eine entsprechende Darstellung in Abschnitt 7.2.4.

Die Art und die Reichweite der Wirkungsmacht des *Kunsthauses* lässt sich durch den Vergleich der Architekturerfahrungen der drei Gruppen von Jugendlichen mit den von Peter Zumthor, dem Architekten des *Kunsthauses*, konzipierten Erfahrungen beschreiben. Wie schon die Erfahrungsprozesse der einzelnen Gruppen kann auch das Machtverhältnis, das sich im Vergleich der Erfahrungen der Gruppen mit denjenigen des Architekten offenbart, im Sinne Elias' als Spielszenario aufgefasst werden. Die Figuration (dieser Spielsituation) ist im Vergleich zu derjenigen in den Erfahrungsprozessen der Gruppen größer; insgesamt »spielen« nun in jedem untersuchten Gebäude fünf Spieler miteinander, nämlich drei Gruppen, ein Architekt und die Materialität des Gebäudes. Der Architekt und die Materialität werden als zwei Teilhaber an der Architekturerfahrung unterschieden, statt davon auszugehen, dass die Materialität ausschließlich die Aktualisierung des Verständnisses der Architekten darstellt. Dadurch wird die Möglichkeit eingeräumt, dass die Materialität, obwohl sie Resultat der Raumkonstitution der Architekten im Planungsprozess ist, im Erfahrungsprozess aus anderen Perspektiven andersartige Erfahrungen (Raumkonstitutionen) zulässt.

Der folgende Vergleich der Erfahrungen (Raumkonstitutionen) der Gruppen und der Architekten (konzipierte Erfahrungen) zeigt, inwieweit das vom Architekten zugrunde gelegte Skript und sein Architekturverständnis Einfluss darauf hat, wie die Gruppen die Architektur erfahren respektive wie sie die Architektur empfinden.

Der Vergleich orientiert sich beim *Kunsthaus* an markanten Themen respektive Anordnungen, die Peter Zumthor in der Projektbeschreibung bespricht (siehe Abschnitt

5.2.1.1). Diese reichen von seinem Kunstverständnis über die charakteristischen Beziehungen zwischen dem Gebäude und der Umgebung wie auch zur ausgestellten Kunst. Auffällige Bauteile wie die Fassade, die Treppe oder Bereiche wie der Eingang, das Erdgeschoss und die Ausstellungsebenen sind wie auch die Materialien Thema seiner Darstellung. Die Gruppen thematisieren diese Anordnungen ebenfalls durchweg.

Nach Zumthor ermöglicht die Kunst eine Erfahrung von *Transzendenz*. In der Erfahrung der Gruppe ›Gymnasium‹ äußert sich dieses Verständnis sinngemäß affektiv sowohl außen als auch innen als *Neugierde* oder *Interesse*. Außen bewirken das Gefüge der Fassade (Hülle)und das verwendete Material (Milchglas) diesen Affekt und innen das Gefüge der Wände am oberen Ende der Treppe, das den Einblick in den Ausstellungsbereich verzögert. Der Architekt und die Gruppe ›Gymnasium‹ gleichen sich somit in der Beschreibung des Eindrucks, nach dem das Gebäude an den erwähnten Stellen *ein Mehr von Etwas* erzeugt. Die Gruppe ›Tischler‹ hingegen bekennt, die ausgestellte Kunst *nicht zu verstehen*. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ wiederum beschreibt sie ihrer eigenen Kompetenz entsprechend der Form (Materieller Aspekt) oder den erzeugten Affekten nach. Diesen beiden Gruppen entgeht diesbezüglich also die vom Architekten intendierte Wirkung des Gebäudes.

Die Relation zwischen dem *Kunsthaus* und der Umgebung bespricht Zumthor in Bezug auf dessen städtebauliche Einbindung, die atmosphärische Tönung und das Gefüge der Fassade. Das *Kunsthaus* gehört mit dem Platz und dem Verwaltungsgebäude zu einem Ensemble, mit dem Zumthor zwischen der kleinteiligen Altstadt und den größeren Gebäuden an der Seestraße *vermitteln* will. Diese konzeptionelle Überlegung wird von keiner der Gruppen in dieser Weise entschlüsselt. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ äußert sich gar nicht zum Verhältnis des *Kunsthaus*es zur Umgebung. Die Gruppe ›Tischler‹ und die Gruppe ›Gymnasium‹ besprechen diese Relation danach, ob das *Kunsthaus hineinpasst*. Während die Gruppe ›Tischler‹ feststellt, dass es nicht passt und ihr die älteren Gebäude besser gefallen, diskutiert die Gruppe ›Gymnasium‹ das Verhältnis differenzierter. Sie unterscheidet auch zwischen dem Betrachtungsstandort am Platz und an der Straße und gewinnt den Eindruck, dass vom Platz aus betrachtet das Gebäude hineinpasst. Indem sie in ihrer Architekturerfahrung nach dem Betrachtungsstandpunkt unterscheidet, gleicht die Gruppe der Sichtweise des Architekten.

Neben der formalen Eingliederung des *Kunsthaus*es in seine Umgebung charakterisiert Zumthor seine atmosphärische Wirkung. Das Gebäude steht ihm zufolge *im Licht des Bodensees*. Diese Schilderung betrifft insbesondere die Gestaltung der Fassade, wodurch das Gebäude als *Leuchtkörper* erscheint. Sie kann auch den Eindruck eines *gesträubten Gefieders* erzeugen. Zumthor beschreibt die Fassade zusätzlich *funktional* in Bezug auf den Witterungsschutz und die Tageslichtsteuerung. Sehr detailliert äußert er sich zum Gefüge*,* zur *Verarbeitung* der Materialien (nicht gelochte Glasplatten, gleiches Format,

frei liegende Kanten, Metallkonsolen) und beschreibt sie als autonomes *Mantelwerk*. Darüber hinaus können die großen Glasplatten auf den verhältnismäßig kleinen Metallkonsolen nach seiner Meinung Betrachter_innen *irritieren.*

Den Bezug der Fassade zum See stellt nur die Gruppe ›Gymnasium‹ her. Sie erwähnt, dass das Glas die *Farbe des Sees* hätte. Auf sie wirkt die Fassade außerdem wie *Schuppen,* diese synästhetische Charakterisierung ähnelt der des Architekten, der von einem Gefieder spricht. Die *Irritation*, die die Fassade nach Zumthor hervorrufen kann, wird jedoch von keiner der Gruppen entsprechend erfahren. Hingegen erzeugte das Gefüge aus Glas und Metall bei der Gruppe ›Gymnasium‹ den Eindruck, dass die Fassade *zerbrechlich* sei oder wie eine *Origami-Wand* wirke. Ihr Eindruck wie auch die vom Architekten erwähnte Irritation gründen jedoch beide auf dem ungewohnten Verhältnis zwischen der großformatigen Glasplatte und der Metallkonsole.

Zumthor beschreibt das *Kunsthaus* auch als *Leuchtkörper*. Dieser synästhetische Charakter wird zwar nicht wörtlich von den Gruppen rezipiert, die Gruppen ›Kulturmanagement‹ und ›Gymnasium‹ erwähnen jedoch, dass das Gebäude nachts *beleuchtet* ist. Die letztere Gruppe nimmt zudem an, dass die Beleuchtung *mit der Ausstellung zusammenhängt*.

Der Architekt charakterisiert die Fassade außerdem als *Mantelwerk* und suggeriert damit, dass sie etwas anderes umhüllt. Darüber hinaus schildert er sehr detailliert das *Gefüge* der Fassade und die darin verarbeiteten *Materialien*. Sowohl die charakteristische Struktur des Gebäudes aus Hülle und Kern als auch das Gefüge und die Materialien der Fassade rezipieren die Gruppen. Sie verleihen ihnen mit ihren weiteren Erfahrungen eine perspektivische Färbung. Die Gruppe ›Tischler‹ stellt zum einen die Fassade als etwas heraus, das *schnell gemacht* wurde (»ein Würfel. Machst Glas drum herum«). Zum anderen bilden die einzelnen Elemente der Fassade (Glas, Konstruktion) für die Gruppe einen Anhaltspunkt, um das Gebäude anhand der verwendeten Materialien zu erfahren. Hierin zeigt sich erneut die Orientierung der Gruppe, dass sie das Gebäude entweder ihrem professionellen Verständnis entsprechend in Bezug auf die Herstellungsweise erfährt, oder, weil ihr die Kenntnis fehlt, bloß das Vorhandene (Glas, Stahlkonstruktion) aufzählt. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ bezeichnet das *Kunsthaus* als *Eye-Catcher* und als *saures Bonbon*. In der ersten Zuschreibung schwingt ihre kommunikative Kompetenz mit. Außerdem drückt sich darin der Unterschied der Materialität des *Kunsthaus*es gegenüber den Häusern der Umgebung aus. Die Charakterisierung als *saures Bonbon* beschreibt das Gebäude seiner Struktur nach als Hülle und Kern ab. Die Zuordnung in einer mythischen Erzählung über eine synästhetische Charakterisierung entspricht hingegen eher der Perspektive der Gruppe ›Kulturmanagement‹ mit ihrer empfindsamen Haltung gegenüber der Umwelt. Sie beschreibt das Gefüge aus Glasplatten auch als *doppelt verglast* und im *Uhrzeigersinn überlappend* angeordnet. Darüber hinaus fällt ihr auf, dass die Fassade dadurch auf der einen Seite *offen* und auf der anderen Seite *geschlossen* wirkt. Auch dieser Gruppe bietet der Aufbau der Fassade einen Anknüpfungspunkt, um sie ihrem Gefüge

und dem Eindruck nach zu erfahren. Die Gruppe ›Gymnasium‹ stellt das Gebäude als Hülle und Kern weniger explizit heraus als die anderen beiden Gruppen. Sie deutet diese Struktur in der Erfahrung an, wenn sie beschreibt, wie die dahinterliegenden Treppen und Stelen durch das Glas *hindurchschimmern*. Aus dem dadurch erzeugten Affekt der Neugierde stellt sie das *Kunsthaus* als *eigene kleine Welt* oder als *Insider-Gesellschaft* dar. Damit verkehrt sie den Eindruck, der eine gewisse Erfahrung von Transzendenz enthält, weil man wissen möchte, was sich dahinter befindet, in das Gegenteil. Das Interesse wandelt sich in ein Gefühl der *Ausgrenzung*, weil das Gebäude sein Inneres nicht preisgibt. Wie die anderen Gruppen beschreibt auch die Gruppe ›Gymnasium‹ im Verlauf des Erfahrungsprozesses die Überlappung der Glasplatten und die Fassade lediglich danach, ob die Fläche eine Tür aufweist oder nicht.

Der Eingang symbolisiert nach Zumthor den *Eintritt* und *Auftakt* des Gebäudes. Die *tunnelartige* Gestaltung kann seiner Ansicht nach eine gewisse *Irritation* hervorrufen. Keine der Gruppen erfährt jedoch das Gefüge auf diese Weise. Nur die Gruppe ›Gymnasium‹ macht den Eingang ausdrücklich zum Thema ihres Gesprächs. Sie diskutiert ihn in Bezug auf das ganze Gebäude und anhand seiner *Gestalt* entlang der Frage, ob es sich um ein *typisches Museum* handele oder nicht. Letztlich sieht sie darin primär den Zweck, den Zutritt zum Gebäude zu ermöglichen. Außerdem hält sie seine Lage am Platz für *ungewöhnlich*; sie würde den Eingang an der Straße erwarten. Die *Lage* des Eingangs irritiert also die gewohnte Erfahrung der Gruppe ›Gymnasium‹ deutlich mehr als seine tunnelartige Erscheinung. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ bespricht den Moment des Eintretens in Bezug auf das Erdgeschoss. Die Größe, die ihrer Ansicht nach kühle Wirkung und der Widerhall der Geräusche bewirken, dass sie sich nicht mehr trauen, zu sprechen. Darin drückt sich erneut die Empfänglichkeit der Gruppe für Eindrücke aus der Umwelt aus.

Die Ausstellungsräume beschreibt Zumthor ähnlich wie die äußere Erscheinung des Gebäudes. Er benennt das *Gefüge* der Glasdecke, die aus *offen gefügten Glastafeln* an *Hunderten von Stahlseilen* besteht. Seiner Ansicht nach wirkt die Decke wie ein *Meer* und wie ein *Lichtauffangbehälter*. Ihre Bedeutung für die Besucher_innen soll seiner Ansicht nach im *Spüren der Umgebung* liegen. Die Glasdecke in den Ausstellungsräumen wird von allen Gruppen thematisiert. Die Gruppe ›Tischler‹ findet sie *cool*. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ und die Gruppe ›Gymnasium‹ diskutieren darüber, auf welchen Ebenen es eine Glasdecke gab. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt sie ihrem synästhetischen Charakter nach als *hängenden Boden*. Die Gruppe ›Gymnasium‹ diskutiert die Glasdecke darüber hinaus in Bezug auf die Frage, ob der Raum hoch wirkt. Außerdem überlegt sie, ob Tageslicht durch die Decke eintritt, mit anderen Worten referiert sie auf die Relation zwischen dem Innen und dem Außen.

Außerdem zieht Zumthor eine Verbindung von den Bauteilen des Ausstellungsbereichs zur Kunst. Diese profitiere von den verwendeten Materialien, von ihrer *sinnlichen Prä-*

senz, dem *geschliffenen* Boden und den *samtig glänzenden* Wänden. Sinngemäß rezipieren alle Gruppen seine Intention. Die Gruppe ›Tischler‹ argumentiert in Bezug auf die Farbigkeit der Räume und stellt die *Kunst als das Bunte* gegenüber den *farblosen* Oberflächen heraus. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ betont, dass das Gebäude *schlicht* sein müsse, um *unterschiedliche Ausstellungen* zu ermöglichen. Die Gruppe ›Gymnasium‹ beginnt mit einer synästhetischen Charakterisierung der Räume als *Industriehalle*, da der Beton *unfertig* wirke und das Gebäude wie ein *Rohbau* erscheine. Daher stellt sie die *Kunst als Fixpunkt* heraus und die Räume als deren *Hintergrund*.

Die Treppe bildet einen weiteren signifikanten Bereich des Gebäudes, der sowohl vom Architekten als auch von jeder Gruppe angesprochen wird. Zumthor beschreibt die Treppe ihrem synästhetischen Charakter nach als *Kaskade* und betont damit ihre Länge. Die Gruppe ›Tischler‹ und die Gruppe ›Kulturmanagement‹ finden die Treppe *cool* oder *toll* und referieren in weiteren Erfahrungen ebenfalls auf deren Länge. Die Gruppe ›Tischler‹ meint, dass sie diese nicht den ganzen Tag *hoch und runtergehen* wolle. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt ihren synästhetischen Charakter als *grauen Tunnel mit Beleuchtung*. Die Gruppe ›Gymnasium‹ bindet die Treppe in die konzeptionellen Überlegungen ein. Ihrer Meinung nach bildet sie, durch die stets gleiche Erscheinung, eine *Konstante* und die Besucher_innen erhalten oben jeweils ein *anderes Bild*. Sie merkt außerdem an, dass es keine Verbindung nach außen gebe. Aus diesen Erfahrungen deskribiert sie den bereits erwähnten Eindruck am oberen Ende der Treppe als *ähnlich wie auße*n in Bezug auf die Fassade, bei der man *wissen wolle,* was sich drinnen befinde.

Die Wahl der Materialien und die Ausführung der Details sind für Zumthor die eigentliche Basis der Architektur. Sie sollen ihr eine *Dauerhaftigkeit* verleihen und nach handwerklichen und ingenieurtechnischen Kriterien *perfekt gemacht* sein. Die Gruppen äußern sich durchgängig zu den einzelnen Materialien. Die handwerkliche Qualität kann jedoch nur die Gruppe ›Tischler‹ einschätzen. Ihr *gefallen* der Sichtbeton und die Schattenfuge, insbesondere, weil diese überall die *gleiche Breite* aufweist. Am auffälligsten sind für alle Gruppen das Milchglas, das ihnen *keine Durchsicht* erlaubt, und der Beton, der *grau*, *unfertig* oder auch *kühl* wirkt. Die *Dimension* der Türen fällt ihnen ebenfalls auf. Die Gruppe ›Tischler‹ vermutet darin den Zweck*,* große Objekte hinein zu transportieren.

Tabelle 7.4 gibt einen Überblick über die besprochenen Architekturerfahrungen der Gruppen im Vergleich zu den Erfahrungen, die Zumthor in der Projektbeschreibung skizziert hat. Die unterschiedlichen Grautöne geben das Machtdifferenzial der jeweiligen Erfahrung an: Dunkelgrau steht für Erfahrungen, in denen die Perspektive der Wahrnehmenden bestimmend mitwirkt, mittelgrau für ein ausgewogenes Machtdifferenzial und hellgrau für Erfahrungen, die von der Materialität des Gebäudes gewissermaßen vorgezeichnet werden.

Architekt Zumthor	**Gruppe ›Tischler‹**	**Gruppe ›Kultur-management‹**	**Gruppe ›Gymnasium‹**
Thema Kunst			
Erfahrung von Transzendenz	Unverständnis	Komisch	Neugierde, Interesse
		Dreieckig	
Thema Kunsthaus – Umgebung			
Das *Kunsthaus* vermittelt	Passt nicht zur Umgebung	Eye-Catcher	Differenzierung zwischen verschiedenen Betrachtungsstandorten
Im Licht des Bodensees			Das Glas hat die Farbe des Sees
Leuchtkörper		Beleuchtung nachts	Beleuchtung manchmal
		Modern	Beleuchtung steht in Bezug zur Ausstellung
			Cool
Thema Fassade			
Gesträubtes Gefieder			Schuppen
Funktion			
Mantelwerk (Hülle und Kern)	Machart: »schnell gemacht«	Saures Bonbon	Durchschimmern der Treppen
Irritation			Zerbrechlich, Origami-Wand
Gefüge der Materialien	Benennen der einzelnen Materialien	Doppelt verglast, im Uhrzeigersinn überlappend angeordnet, offen/geschlossen	Durch das Glas Schemen sehen
Thema Eingang/Erdgeschoss			
Eintritt und Auftakt			Typisches oder untypisches Museum
			Zweck
Irritation			Irritation in Bezug auf die Lage des Eingangs (nicht an der Straße gelegen)
Tunnel			
Glatter Schaft (Erdgeschoss)		Groß, kühl	Groß
		Hall, sich nicht trauen, zu sprechen	Lichtverhältnisse
Thema Ausstellungsräume			
Gefüge der Glasdecke	Cool	Wo befand sich eine Glasdecke? (Lage)	Wo befand sich eine Glasdecke?
			Wirkt der Raum hoch?
Meer (Decke)		Hängender Boden (Decke)	
Lichtauffangbehälter			
Spüren der Umgebung			Tritt Tageslicht ein? (Innen-Außen-Bezug)
Thema Kunst – Ausstellungsraum			
Kunst profitiert von den Materialien	Die Kunst ist das Bunte gegenüber den farblosen Oberflächen.	Das Gebäude muss schlicht sein, um unterschiedliche Ausstellungen zu ermöglichen.	Industriehalle (roh, unfertig) Die Kunst bildet den Fixpunkt, die Räume den Hintergrund.
Thema Treppe			
Kaskade	Cool, toll	Cool, toll	Strikt Erzeugt Neugierde (oben)
	Nicht den ganzen Tag hoch und runter gehen.	Grauer Tunnel mit Beleuchtung	Eine Konstante zwischen unterschiedlichen Bildern
			Keine Verbindung nach draußen

Architekt Zumthor	Gruppe ›Tischler‹	Gruppe ›Kultur-management‹	Gruppe ›Gymnasium‹
Thema Material			
Materialwahl, Ausführung, Dauerhaftigkeit, perfekt gemacht	Sichtbeton und Schattenfugen gefallen		
- Milchglas	Undurchsichtig	Undurchsichtig	Undurchsichtig
- Beton	Grau	Grau	Grau
	Kühl, unfertig	Kühl, unfertig	Kühl, unfertig

Tabelle 7.4: Vergleich der Erfahrungen im Kunsthaus nach Thema

Für die Wirkungsmacht des *Kunsthaus*es sind die Relationen zwischen der Materialität des Gebäudes und den Gruppen sowie mit dem Architekten maßgebend. Anders ausgedrückt können der Architekt (in der Planung) und die Gruppen (als Rezipient_innen) eine bestimmte Anordnung an einem Ort auf die gleiche Weise verknüpfen und somit die Architektur an der Stelle gleich erfahren. Wie der Vergleich zwischen den Erfahrungen der Gruppen und denjenigen des Architekten zeigt, gelingt dies im Wesentlichen unter drei Voraussetzungen.

Die erste Voraussetzung ist, dass sich in den Architekturerfahrungen Subjektpositionen aktualisieren, die der Perspektive des Architekten und derjenigen der Gruppen eigen sind. Die Gruppe ›Gymnasium‹ beschreibt ihre Erfahrungen häufig ähnlich wie die vom Architekten geplanten Erfahrungen. Sie gleicht dem Architekten in Bezug auf die Subjektposition, die sich am theoretischen Bezug zur Welt festmacht. Die Gruppe ›Tischler‹ schätzt die Detailverarbeitung (Schattenfuge, Sichtbeton) ebenso wie der Architekt, beide teilen die Subjektposition in der Ausprägung handwerklich-technischer Fachkompetenz.

Dagegen werden Architekturerfahrungen, die sich der Architekt vorgestellt hat und die primär von seinem perspektivischen Wissen oder seiner spezifischen Empfänglichkeit gegenüber den Eindrücken aus der Umwelt geprägt sind, kaum auf dieselbe Weise rezipiert. Dies liegt vornehmlich daran, dass sie ein zu spezifisches (Fach-)Wissen voraussetzen. Zumthors Kunstauffassung, nach der Kunst die Erfahrung von Transzendenz ermöglicht (siehe Abschnitt 5.2.1), liest keine der Gruppen entsprechend an der Materialität ab. Sie erkennen auch das Moment der Irritation bezüglich der Konstruktion der Fassaden oder des tunnelartigen Eingangs nicht. All diese von Zumthor konzipierten Erfahrungen bauen vornehmlich auf seiner professionellen Auffassung auf, deren Deskription durch fachfremde Leute kaum gelingt.

Die zweite Voraussetzung ist, dass sich die Gruppen und der Architekt in Erfahrungen gleichen, wenn diese von der Materialität vorgezeichnet werden. Zumthor beschreibt das Gefüge der Materialien, beispielsweise der Fassade, sehr ausführlich. In ähnlicher Weise referieren alle Gruppen entweder auf die verwendeten Materialien oder sie beschreiben ihr Gefüge. Das Vorzeichnen der Erfahrung durch die Materialität lässt sich auch in Bezug

auf Anordnungen feststellen, anhand derer Zumthor das Gebäude, Bereiche oder Bauteile nach ihrem synästhetischen Charakter schildert, wie die Fassade als Mantelwerk oder die Treppe als Kaskade. Obwohl die Gruppen diese Erfahrung nicht wörtlich rezipieren, bietet die Anordnung der Bauteile, die diesen Eindruck unterstützt, für alle Gruppen Anlass für Erfahrungen, die dem Duktus nach darauf aufbauen. Das Hülle-Kern-Gefüge dringt in Aussagen wie »ein Würfel. Machst Glas drum herum« oder »saures Bonbon« ebenso durch wie in der Beschreibung des Gefüges als *Durchschimmern der Treppe*. Das Gefüge zeichnet demnach die Erfahrung zunächst vor und bekommt sodann eine gruppenspezifische Färbung. In der Erfahrung der Gruppe ›Tischler‹ wird die Machart betont, in derjenigen der Gruppe ›Kulturmanagement‹ ihre Empfindlichkeit gegenüber der Umwelt und die Gruppe ›Gymnasium‹ erfährt das Gefüge sinngemäß, wie es der Architekt konzipiert hat, als Neugierde weckend.

Ähnliche Unterschiede weisen die Gruppen auch bei ihren Erfahrungen im Treppenbereich auf. Zumthor beschreibt den Bereich mit der einläufigen Treppe als Kaskade. Jede Gruppe beschreibt ihrer Perspektive entsprechende Erfahrungen, die jedoch im Duktus an die Beschreibung des Architekten anschließen. Die Gruppe ›Tischler‹ hebt die Länge der Treppe über eine Handlung hervor, die sie nicht den ganzen Tag ausführen möchte, nämlich, diese stets hinauf und hinunter zu gehen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ charakterisiert diesen Bereich ebenso wie der Architekt als grauen Tunnel mit Beleuchtung ebenfalls auf synästhetische Weise und betont seine Länge. Die Gruppe ›Gymnasium‹ bespricht den Bereich in Bezug auf die konzeptionellen Überlegungen: die Neugierde, die oben an der Treppe erzeugt wird, und die Konstante, die die Ausstellungsbereiche verbindet. Die Bezugnahme der Erfahrungen der Gruppe auf diejenigen, die Zumthor geplant hat, gelingt, insofern seine Beschreibung Kaskade die Materialität miteinschließt, indem diese den Eindruck vorzeichnet. Eine derartige geplante Erfahrung ermöglicht es den Rezipient_innen, ihre materielle Dimension aufzugreifen und eine Anordnung aus Bauteilen etc. auf ähnliche Weise oder in einer eigenen perspektivischen Färbung zu erfahren.

Die dritte Voraussetzung hängt mit den ersten beiden zusammen. Alle Gruppen beschreiben den Beton als grau und kühl. Dies betrifft Erfahrungen mit einem synästhetischen Charakter, die der Architekt im Übrigen nicht erwähnt. In diesen Fällen gleichen sich die Perspektiven der Gruppen bezüglich der Subjektposition, die sich durch eine Empfänglichkeit gegenüber den Eindrücken aus der Umwelt ausweist. Zugleich zeichnet ihnen die Materialität diese Eindrücke vor, worin sie Empfindungen anderer Sinnesgebiete nachbilden.

Der Vergleich der Erfahrungen der Gruppen mit denjenigen, die der Architekt in der Projektdokumentation beschreibt, zeigt demnach, dass Architekturerfahrungen ein größeres Kollektiv versammeln, wenn sich darin Subjektpositionen aktualisieren, denen mehrere Perspektiven eigen sind, sowie solche, die die Materialität vorzeichnet oder bei denen beides der Fall ist. Darüber hinaus wird deutlich, dass die Materialität der Gebäude

unabhängig vom Skript des Architekten Architekturerfahrungen bewirkt, die für mehrere Gruppen gleich sind.

7.2. Die *Kunsthal* als Akteur

In diesem Abschnitt werden die Gespräche der Gruppen von Jugendlichen, die an der Untersuchung in der *Kunsthal* in Rotterdam teilnahmen, vorgestellt.

7.2.1. Die *Kunsthal* – ein großer Raum mit verschiedenen Räumen

Die Gruppe ›*meubelmaker*‹ (»Möbelbauer«) besucht eine Berufsmittelschule930, in der sie die höchste Stufe der Möbelbauausbildung belegt und somit eine leitende Funktion anstrebt. Dementsprechend beinhaltet die Ausbildung die Vermittlung von Führungsqualitäten, Kalkulations- und Planungsmethoden. Darüber hinaus legt die Schule Wert auf Fachkompetenz, Kreativität und eine Affinität zum Handwerk, denn die Schüler_innen lernen vielfältige Holzverarbeitungsformen kennen. Mehr als die Hälfte von ihnen hatte bereits eine andere Ausbildung begonnen und dann abgebrochen, weil sie ihnen entweder zu theoretisch oder zu vaag (»schwammig«) erschien. Ausschlaggebend für ihre jetzige Wahl war die Arbeit mit den Händen. Darin zeigt sich ein praktischer Weltbezug (siehe Tabelle 7.5).

Die Gruppe besucht Museen meistens im schulischen Rahmen oder im Urlaub mit den Eltern. Einzelne Schüler_innen besuchen eine Ausstellung auch aus einem spezifischen Interesse, insbesondere wenn es sich dabei um historische, technische oder sportliche Themen handelt wie in Heimat-, Kriegs- und Sportmuseen. Ein Drittel der Gruppe hat die *Kunsthal* bereits einmal besucht.

Die Gruppe bespricht Architektur im Allgemeinen danach, ob sie positive oder negative Affekte erzeugt. Die Kubus-Häuser[931] in Rotterdam *gefallen* (Affekt) ihr wegen der *schrägen* (Materieller Aspekt) Wände im Innern, die sie zwar als *unpraktisch* beurteilen, aber darin die Möglichkeit sehen, *Möbel auf Maß herzustellen* (professionelles Verständnis). Negative Affekte löst hingegen ein Hochhaus in der Nähe der Kubus-Häuser wegen seiner beigen Farbe aus und weil sein Turm sie an ein *Gefängnis* erinnert (Synästhetischer Charakter).

930 Vgl. Webpräsentation der Schule: http://www.hmcollege.nl/hmc_meubel.aspx (Zugegriffen Dezember 29, 2017).

931 Die Kubus-Häuser wurden von 1982 bis 1984 nach den Plänen des Architekten Piet Blom erstellt. Sie bestehen aus mehreren auf einer Spitze stehenden Würfeln.

Aspekt	Erfahrungsweise	Ausprägung
Fachkompetenz	Professionelles Verständnis	Führungsqualitäten, Planungskompetenz Kreativität (vielfältige Verarbeitungsformen von Holz) Affinität mit dem Handwerk (Arbeiten mit den Händen) Praktischer, pragmatischer Weltbezug Herstellen (praktisch, nach Maß)
Museumskompetenz	Affekte	Interesse an historischen, technischen oder sportlichen Themen
	Gruppenspezifisches Verständnis	Museumsbesuch mit Schule oder Familie
Architekturkompetenz	Affekte	Positiv: Kubus-Häuser - schräge Wände (materielle Aspekte: Gestalt) Negativ: - Turmartiger Hochbau (materielle Aspekte: Farbe und synästhetischer Charakter (erinnert an ein Gefängnis)
	Materieller Aspekt	Gestalt (schräge Wände)
	Synästhetischer Charakter	Hochbau erscheint wie ein Gefängnis

Tabelle 7.5: Perspektive der Gruppe ›Meubelmaker‹ nach Erfahrungsweisen

Die beiden Schülerinnen und sieben Schüler der Gruppe befinden sich im ersten Jahr der Ausbildung und sind zwischen 17 und 20 Jahre alt.

Auf die Aufforderung der Diskussionsleitung, über ihre Erfahrungen in der *Kunsthal* zu sprechen, reagiert die Gruppe pragmatisch. Dm bittet Aw, mit Erzählen zu beginnen, worauf sie sogleich das Wort ergreift.

Die thematische Abfolge des selbstläufigen Gesprächs orientiert sich an der Chronologie des Rundgangs. Die Studierenden besprechen zuerst mit dem Fokus auf die Park-, die Deichfassade und den Durchgang, wie sie das Gebäude von außen respektive in den Übergängen zur Umgebung erfahren haben. Danach diskutieren sie die markanten Bauteile (Baumstämme, Böden, Wände) und Bereiche im Inneren des Gebäudes.

Der erste Teil des Gesprächs weist im Wesentlichen zwei Vorgehensweisen auf: Die Möbelbauer_innen beschreiben entweder die Tönung einer Atmosphäre oder Ekstase und elaborieren diese über weitere Erfahrungen, in der Regel solche mit der Bezeichnung Synästhetischer Charakter, Bewegungssuggestion oder Gruppenspezifischem Verständnis. Nach der zweiten Vorgehensweise setzt die Gruppe bei der Materialität an und verknüpft die jeweilige Anordnung über materielle oder symbolische Aspekte. Auf diese Erfahrungsweisen folgen ebenfalls die Erfahrungen Synästhetischer Charakter, Bewegungssuggestion oder Gruppenspezifisches Verständnis. Im zweiten Teil des Gesprächs greifen sie einige der bereits besprochenen Themen oder Anordnungen nochmals auf und verknüpfen sie auf eine andere Weise.

Die folgende Passage zeigt beispielhaft, wie eine Gesprächssequenz nach der ersten Vorgehensweise verläuft. Aw beschreibt im Sinne einer *Ekstase* die Fassade zum Park als

»stiller« (4), sie charakterisiert die Tönung nach ihrem synästhetischen Charakter im engeren Sinne. Die nachfolgenden Erfahrungsweisen geben im Sinne eines *Reversiblen Blackboxings* Aufschluss über diese Empfindung.

4 Aw: (…) Ik vond de achterkant vond ik eh, het was wat stiller, het is een groot vlak
5 best wel imposant vond ik, zeg maar een beetje dat het op je afkomt en ehm ik vond het contrast best
6 wel groot tussen het gebouw zelf en de omgeving met ehm, (.) met het groen ja. Je had best wel
7 Dm: L Het viel op. |
8 Iw: L Met het groen in
9 het park en alles.
10 Aw: veel groen en natuurlijk het gebouw staat er dan zo tussen best wel recht en strak en allemaal
11 Dm: L Ja. |
12 Iw: L Beton,
13 glas.
14 Aw: kleine-, best wel
15 Fm: L Het is een blok.

Ihren ersten Eindruck verbindet Aw mit der *großen* Fläche (Materieller Aspekt, 4). Außerdem erzeugt die Fassade Affekte mit einem kommunikativen Charakter, da sie »imposant« (5) wirke. Sie scheint *auf* Aw *zuzukommen* (5, Bewegungssuggestion).

Aw ergänzt ihre Erläuterung in Bezug auf einen symbolischen Aspekt, nach dem die *Kunsthal* und die Umgebung einen *Kontrast* bilden (5). Sie erläutert ihren Eindruck bezüglich dem *Grünen* gegenüber der *geraden* Gestalt (Materieller Aspekt) und der *starren* Erscheinung (Bewegungssuggestion) der *Kunsthal* (7-10). An diese Erläuterung knüpft Dm parallel an und stellt fest, dass das Gebäude *auffällt* (7, Gruppenspezifisches Verständnis). Er zieht damit das Verb *auffallen* in den konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppe hinein. Iw erwähnt ebenfalls parallel das *Grüne* und den *Park* (8-9), womit sie auf den von Aw angesprochenen Gegensatz zur *Kunsthal* anspielt, und fährt weiter parallel mit der Aufzählung der Materialien, Beton und Glas, fort. Fm schließt die Diskurssequenz ab und fasst den Eindruck des Gebäudes mit der synästhetischen Charakterisierung als *Block* zusammen.

Diese Sequenz enthält ebenfalls, wie bereits angedeutet, einen parallelen Diskursmodus, der das Gespräch der Gruppe durchzieht, denn Dm wiederholt sinngemäß die Beschreibung von Aw, wenn er den von ihr erwähnten Kontrast in die Tatsache übersetzt, dass die *Kunsthal* auffällt. Iw wiederholt Aws Aussage, wenn sie auf das Grüne und den Park verweist. Da es sich beim parallelen Diskursmodus um einen inkludierenden Modus der Diskursorganisation handelt, ist bei dieser realen sozialen Gruppe von einer Rahmenkongruenz auszugehen und anzunehmen, dass es sich auch diskursanalytisch betrachtet um eine Gruppe handelt.

Die zweite Vorgehensweise äußert sich darin, dass die Gruppe zunächst Erfahrungsweisen beschreibt, in denen sie die Anordnung über symbolische oder materielle Aspekte

verknüpft. Die darauf folgenden Erfahrungsweisen beruhen auf einem synästhetischen Charakter oder einem gruppenspezifischen Verständnis. Die Gruppe spricht beispielsweise darüber, wie häufig ein Material verwendet und welches Material verarbeitet wurde.

Im folgenden Gesprächsausschnitt bezeichnet Dm das Gebäude als *modern* (symbolischer Aspekt, 16). Daraufhin charakterisiert Bm dieses in synästhetischer Weise als eine *Fabrik* oder *Kohlemine*, da sich *auf dem Dach* ein Ding mit dem *Gitter* (Atomistisches Raumverständnis, Materieller Aspekt: Gefüge, 20, 23) befinde und es sich durch *starke* Materialien (Synästhetischer Charakter im engeren Sinne, 25) auszeichne. Fm stellt anschließend fest, dass man *viel* Glas verwendet habe (Gruppenspezifisches Verständnis) und bezieht zuletzt den *starken* Charakter auf das ganze Gebäude (29):

16 Dm: L Heel modern gebouw.
17 Aw: Ja:a ook.
18 Bm: (Ook een fabriek eigenlijk.)
19 Aw: Ja inderdaad.
20 Bm: Of dat ding wat hier boven staat, dat is net zo een kolenmijn.
21 ?: @ (.) @
22 Fm: Ja.
23 Bm: Door die tralies die ervoor zaten.
24 Fm: Ja.
25 Aw: Best wel sterke materialen ook, vond ik, beton en metaal-
26 Dm: L Ook veel glas gebruikt.
27 Fm: Glas.
28 Dm: Ik vind ok dat ze dan-
29 Fm: Het hele gebouw eigenlijk.

Die Fassade zum Deich bespricht die Gruppe über ähnliche Erfahrungsweisen wie die Parkfassade. Ihren synästhetischen Charakter beschreibt sie als *rauer* oder *robust*, was ihrer Ansicht nach zur Straße passt (Gruppenspezifisches Verständnis). Durch das herausragende Dach wirkt die Fassade *räumlich*, als ob sie einen *überspült* (Bewegungssuggestion). Das Gebäude bildet ihrer Ansicht nach auch auf dieser Seite aufgrund seiner *Größe* (Materieller Aspekt) und seiner *starren* Wirkung einen *Kontrast* zu den älteren Gebäuden der Umgebung.

Das Machtdifferenzial der Figuration zwischen denjenigen, die die Architektur erfahren, und der Materialität des Gebäudes weist im Gesprächsverlauf der Gruppe gewissermaßen innerhalb einer *Spielart* zwei Varianten auf. Das Gespräch und damit der Erfahrungsprozess wird von den Kompetenzen der Perspektive und den Qualitäten der Materialität bestimmt, die gemeinsam die Erfahrung beeinflussen. Im ersten Teil des Gesprächs, wie in der oben zitierten Passage, ist das Machtdifferenzial ausgewogen, weil die Erfahrungsweisen vorwiegend auf Erfahrungen leiblicher Kommunikation beruhen. Die Raumkonstituierenden beeinflussen die Erfahrung darin aufgrund ihrer Sensibilität für die gebaute

Umwelt, und die Materialität bestimmt sie durch ihre Dimension, Gestalt oder Material. Die einzelnen Diskurssequenzen nehmen durchgehend keinen expliziten Bezug aufeinander, ihre Reihenfolge ist vielmehr der thematischen Chronologie des Rundgangs geschuldet. Dies deutet neben dem Machtdifferenzial der einzelnen Erfahrungen auch darauf hin, dass es sich um einen Erfahrungsprozess handelt, der primär von den Kompetenzen respektive den Qualitäten der beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten der Figuration bestimmt wird.

Die zweite Variante dieser Spielart ist dadurch gekennzeichnet, dass die Machtverhältnisse nicht mehr ausgewogen sind, sondern entweder einseitig bei den Raumkonstituierenden oder bei der Materialität liegen.

Den Durchgang und den Eingangsbereich bespricht die Gruppe gemäß der ersten Vorgehensweise. Die Atmosphäre empfindet sie als *anziehend*. Diesen Eindruck elaboriert sie danach über zwei Szenarien, die dem Vermittlungsmodus nach als Interferenz ausgebildet sind. Das heißt, dass sie sich über die Raumkonstituierenden und die Materialität gegenseitig beeinflussen. Das Gefüge des Durchgangs, mit dem Pfeil und der *Schräge* des Bodens, zeichnet die Erfahrung vor und die *untersuchende Haltung* der Raumkonstituierenden überträgt sich auf die Materialität. Diese Interferenz erzeugt einen dritten Agenten, der *neugierig* ist und sich *eingeladen* fühlt.

Im zweiten Gesprächsteil bespricht die Gruppe den Eingangsbereich ein weiteres Mal. Die Gruppe beschreibt ihn nun vorwiegend nach materiellen oder symbolischen Aspekten, indem sie über den Boden sagt, dass er *schräg* verlaufe (Materieller Aspekt) und dies einen *Gegensatz* (Symbolischer Aspekt) zum Boden des Auditoriums bilde. In dieser Erfahrung liegt das Machtdifferenzial im Unterschied zur Besprechung des Eingangs im ersten Teil einseitig bei der Materialität.

Auf das ganze Gebäude bezogen deskribiert die Gruppe ausgehend von der Wirkung eines einzelnen Bauteils das Skript für seine Struktur. Die Böden erscheinen ihr insgesamt *apart* (»eigenartig«). In der unteren Halle erinnert der Boden an *Leder* (Synästhetischer Charakter). Die Möbelbauer_innen finden, dass dies zum Gebäude *passe* und überall *etwas anders gemacht* werde (Gruppenspezifisches Verständnis). Sie ziehen also die Verben *passen* und *anders machen* in den konjunktiven Erfahrungsraum hinein. Aus dieser Feststellung heraus deskribieren sie das Skript, nach dem die Planer_innen *unterschiedliche Räume* gebaut haben respektive *einen großen Raum mit verschiedenen Räumen*.

Zur Gebäudestruktur äußert sich die Gruppe auch im zweiten Teil des Gesprächs. Diesmal referiert sie auf sein äußeres Gefüge. Sie stellt zu Beginn der Gesprächssequenz heraus, dass die *Kunsthal* aus zwei Gebäuden besteht. Fm validiert die Aussage (304) und Bm stellt das Gebäude sinngemäß nochmals anders dar, nämlich als zwei Dinge, die aneinander befestigt sind (305). Fm erklärt diese Wirkung mit dem *steenriem* (»Streifen aus Stein«) im oberen Bereich [der Fassade], der als ein Ganzes erscheint, und dem »Loch« [dem Durchgang], das das Gebäude in zwei Teile teilt (307-311):

303 Bm: Het lijken wel twee aparte gebouwen eigenlijk.
304 Fm: Ja.
305 Bm: Oftewel twee dingen, die zitten wel aan elkaar vast maar het zijn wel twee losse (.) gebouwen.
306 Aw: L Ja.
307 Fm: Het komt ook, dat vind ik ook als je dan achter als je achter gaat, dan even naar buiten te gaan van
308 die, die er zat zo een heel (steenriem) gedeelte bovenin en het leek net alsof het een geheel was
309 Aw: L Ja.
110 Fm: door dat gaat, braak het gebouw eigenlijk in tweeën. Dan waren het eigenlijk twee aparte gebouwen.
111 Dat vond ik ook buiten heel erg van achteren dan.
112 Bm: Ja.
113 (2)
114 Aw: Ja.
115 Bm: Dus.
116 ?: @ (.) @

Im Unterschied zur Deskription der Struktur als einem Raum aus verschiedenen Räumen, die die Gruppe auf die Wirkung (Affekt und Synästhetischer Charakter) bezog, beruht sie in diesem Beispiel auf materiellen Aspekten. Das Ende der Sequenz weist ein für den zweiten Teil des Gesprächs typisches Kennzeichen auf: Sie endet mit einer rituellen Konklusion im Modus der Metakommunikation,[932] indem ein Füllwort dus (»also«) verwendet wird (115). Aus den vorhergehenden Erfahrungen kann die Gruppe somit nicht auf eine spezifische Erkenntnis schließen.

Neben den Böden erscheinen der Gruppe weitere Bauteile oder Anordnungen im Gebäude *eigenartig*. Der Sonnenschutz in der unteren Halle erscheint ihnen *eigenartig* wegen seiner Materialität (großer Stoffstreifen) und weil man *nicht hindurchsehen kann* (Gruppenspezifisches Verständnis). Sie erkennt darin lediglich den Zweck, das Sonnenlicht zu filtern. Die seltsame Wirkung im Auditorium geht ihrer Ansicht nach von zwei Anordnungen aus. Aw charakterisiert die atmosphärische Tönung auf das Auditorium bezogen als »seltsam« (159) und elaboriert ihren Eindruck mit Erfahrungsweisen, die auf materiellen Aspekten beruhen, wie der *schrägen* Gestalt (159). Die tiefe Decke lasse hinten den Bereich *schmal* werden und erzeuge eine *beklemmende* Wirkung (161-162), während das Auditorium unten, wenn man hinaufschaut, *räumlich* wirke (164):

159 Aw: Ik had vooraal in die zeg maar die auditorium zeg maar, wat zo schuin loopt,
160 Dm: Ja.
161 Aw: beetje rare sensatie, omdat beneden is het plafond natuurlijk heel hoog en achterin is het
162 veel smaller, als je die kant opkijkt, dan lijkt het veel benauwder, als wanneer je gewoon omdraait,
163 Dm: L Ja.
164 Aw: dan lijkt het ineens een stuk ruimtelijker. (…)

932 Rituelle Konklusionen im Modus der Metakommunikation zeichnen sich dadurch aus, dass die Gesprächsteilnehmer_innen sich über das Gespräch unterhalten; sie fordern andere auf, fortzufahren, oder bezeichnen eine Aussage als irrelevant. (Vgl. Przyborski, *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode*, S. 75.)

Das Gefüge der schrägen Stützen, die im rechten Winkel zum schrägen Boden stehen, empfinden die Schüler_innen als seltsam, als ob etwas *nicht stimmt* (Affekt) und es *einstürzen* würde (Bewegungssuggestion). Gleichzeitig finden sie es *toll* (Affekt) und stellen diesen Bereich als eine Art *Achterbahn* heraus.

Das Industrieglas wirkt auf die Gruppe ebenfalls *seltsam*, da es zwei gewohnten Erfahrungen widerspricht. Sie können *nicht hindurch*schauen, während das Licht hineingelangt.

Als die Gruppe den Sonnenschutz bespricht, bekunden die beiden Schülerinnen, dass sie diesen Bereich nicht besucht haben. Wie die Schilderungen der beiden anderen Gruppen zeigen, kommt dies auch dort vor. Es sind ausschließlich weibliche Teilnehmer_innen, die Teile des Gebäudes nicht besucht haben, da sie nichts von ihrer Existenz wussten respektive sie nicht entdeckt hatten (siehe Abschnitt 7.2.3).

An mehreren Stellen beschreibt die Gruppe die Wirkung als *offen*. Sie knüpft diese Erfahrung an die *Licht- und Farbverhältnisse*. Auch die Treppe und die Ausstellungsebene aus *Gitterrost* erzeugen diesen *offenen* Eindruck. Das Begehen dieser Fläche bewirkt auch eine *Spannung* und ihrer Ansicht nach sollte eine Person mit *Höhenangst* diese Flächen *nicht begehen*. Sie bezieht die *offene* Wirkung weiter auf die *Akustik* im Gebäude, da zum Zeitpunkt ihres Besuchs im Auditorium für eine Veranstaltung ein Piano gestimmt wird, was man *im ganzen Gebäude hör*t. Darüber hinaus werde der *offene* Charakter auch dadurch erzeugt, dass es *keine Türen gibt* respektive diese *offenstehen*.

Die verschiedenen Anordnungen, die die offene Wirkung erzeugen, verdeutlichen, dass die Figuration eines Aktanten[933] zunächst unklar bleibt, wie in diesem Fall die offene Wirkung des Gebäudes. Die Figuration kann mitunter aus dem *Gitterrost*, der *Treppe*, der *Akustik* oder von den *Durchgängen* gebildet werden und die erwähnte offene Erfahrung erzeugen. Erst die Erfahrungsweisen, die der beschriebenen offenen Wirkung vorausgehen oder ihr folgen, geben Aufschluss darüber, um welche Figuration es sich im jeweiligen Fall handelt.

Den obersten Ausstellungsraum und die Treppe zum Dach bespricht die Gruppe ebenfalls zweimal. Es fällt auf, dass sie im zweiten Teil des Gesprächs die jeweilige Anordnung nicht mehr primär über synästhetische Charaktere oder Bewegungssuggestionen verknüpft, sondern vielmehr über ihr professionelles Verständnis.

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Gesprächs wechseln die Erfahrungsweisen innerhalb einer Gesprächssequenz. Die Möbelbauer_innen vergleichen den obersten Ausstellungsraum mit dem dahinter liegenden schmalen Raum. Beide binden sie in eine mythische *Erzählung* ein, in der sie an die *Helligkeit* des ersten Raumes ein *Weite-Gefühl* knüpfen und an die *Dunkelheit* im hinteren Raum eine *Enge-Empfindung*. Danach stellt die Gruppe fest, dass man wohl vergessen habe, den vorderen Raum zu streichen, da

933 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft,* S. 95.

sich Dinge an der Decke befänden, die in derselben Farbe (beige) überstrichen waren. Im zweiten Teil des Gesprächs bezieht sich ihre Erfahrung auf die *Lage* des obersten Ausstellungsraums im Gebäude. Die Gruppe hat den Eindruck, dass er »*weggemoffeld*« wurde, das heißt, dass man ihn heimlich verschwinden lassen wollte. Ihrer Ansicht nach müsste man dort nicht noch einmal hingehen. Seine Lage erklärt sie sich letztlich gemäß ihrem professionellen Verständnis zweckrational. Die Gruppe sieht darin *eine Ecke*, *die man noch nutzen konnte,* und dass es vermutlich auf diese Weise *günstiger* war [dort noch einen Ausstellungsraum zu planen]. Diese zweckrationale Erfahrungsweise deutet auf ihren Ausbildungshintergrund hin, bei dem Materialverbrauch und Kosten in der Ausführung berücksichtigt werden.

Die Treppe zum Dach behandeln die Möbelbauer_innen im ersten Teil des Gesprächs bezüglich positiver Affekte und im zweiten kritisch in Bezug auf ihr professionelles Verständnis. Zuerst bezieht sich die Gruppe auf materielle Aspekte, die *Dimension* und das Gefüge der Treppe, die buchstäblich *durch die Fassade hindurch in den Außenraum verläuft* (Gruppenspezifisches Verständnis) und sie positiv affiziert, indem sich die Gruppe *eingeladen* fühlt. Sie konstatiert außerdem, in Bezug auf ihre eigene Rezeption, dass sie sich *nicht mehr sicher* sei, ob sich dort *eine Tür befindet,* und dass man *gut schauen* müsse, *wie es sich verhält*. Schließlich deskribiert die Gruppe die konzeptionelle Überlegung, wonach das Innere und das Äußere zusammengehören. Scheinbar gegenteilig bespricht die Gruppe die Anordnung der Treppe im zweiten Teil des Gesprächs. Die Treppe erscheint ihr nun *unangenehm* (Tönung der Ekstase). Sie begründet diesen Eindruck mit ihrer *Größe* und *Länge* (Materieller Aspekt) und damit, dass man *zwei Schritte benötigt*, um *eine Stufe zu nehme*n. Eher unsachlich belustigt schlägt sie den schmalen schrägen Streifen aus Gitterrost neben der Treppe als *alternative Route* vor. Darin zeichnet sich bereits eine Distanzierung zur Diskussion ab, die sich in den letzten Diskurssequenzen weiter fortsetzt. Dort endet die Gruppe meistens in einer rituellen Konklusion im Modus der Metakommunikation[934] und die Gruppe verknüpft die jeweilige Anordnung vorwiegend nach einem atomistischen Raumverständnis sowie materiellen oder symbolischen Aspekten. Die bereits erwähnte zweite Besprechung des Eingangsbereichs in Bezug auf den schrägen Boden stellt eine derartige Sequenz dar.

Weiter zählt die Gruppe lediglich die Skulpturen in der Umgebung der *Kunsthal* auf (420-429). Dm fordert Hm sinngemäß auf, fortzufahren, indem er anmerkt, dass dieser bestimmt noch etwas zu sagen habe. Daraufhin zählen Hm, Am und ein Schüler, dessen Stimme nicht erkennbar war, die Skulpturen auf, die sich im Außenbereich und auf dem Dach der *Kunsthal* befinden (429):

419 Dm: W. heeft vast wel nog iets.
420 Hm: Ja, @ dat er drie konijnen buiten staan. @
421 ?: @ (.) @

934 Siehe Fußnote 32.

422 ?m: (niet toe.)
423 Hm: En een vogel staat er ook buiten en die twee benen.
424 Iw: @ (.) @
425 Aw: Ah ja en die man met die (.) piemel.
426 ?m: L Twee benen?
427 ?: @ (.) @
428 ?: Op het dak.
429 ?: Het kameel.

Das Lachen zwischen den Redebeiträgen deutet auf eine erneute Distanzierung zum Gespräch und zur Aufgabe hin (421, 424, 427), die sich in der letzten Gesprächssequenz fortsetzt. Dort benennen die Möbelbauer_innen die Anzahl der Treppenstufen und zuletzt referieren sie nochmals auf die Wand aus Industrieglas im schmalen Ausstellungsraum. Sie wiederholen, dass das *Licht durchscheint*, und stellen fest, dass es eine *kimnaad*, eine Schattenfuge, gab. Sie verknüpfen damit die Anordnung gemäß ihrem professionellen Verständnis.

Anhang 4 enthält eine schematische Darstellung der für diese Gruppe bezeichnenden *formal bestimmten* Erfahrungssequenzen, die im ersten Teil einen eher offenen Charakter aufweisen und im zweiten Teil vom perspektivischen Wissen geprägt werden.

7.2.2. Die *Kunsthal* – man kommt immer wieder woanders raus

Die Gruppe ›*Culturele maatschappelijke Vorming* (CMV)‹ (»Kulturelle und gesellschaftliche Bildung«) besteht aus sechs Studentinnen im Alter zwischen 18 und 22 Jahren. Diese Gruppe ist im Vergleich zu derjenigen im *Kunsthaus* älter, da diese Ausbildung in den Niederlanden als Bachelor-Studium angeboten wird. Zugelassen werden Studierende mit einem Abschluss des Gymnasiums[935] und dem *hoger algemeen voortgezet onderwijs*[936] (HAVO).

Das Studium CMV dauert vier Jahre und befähigt die Absolventen_innen für Tätigkeiten im Bereich der Jugendarbeit, mit Erwachsenen aller Altersstufen oder im Personalwesen. Die Ausbildung wird mit den Fächern Psychologie, Soziologie, Kunst, Sprachen und Projektorganisation praxisnah konzipiert.

Die Gruppe betrachtet die Ausbildung als Zwischenstudium; auch hatte die Mehrheit zuvor eine andere Ausbildung begonnen, die ihr entweder zu einseitig, zu technisch oder wie die Kunstakademie zu autonom erschien. An der gewählten Ausbildung schätzen die Studentinnen die Themenbreite und insbesondere die *gesellige* Atmosphäre. Weiter dient

935 In den Niederlanden wird diese Schulstufe als *Voorbereidend wetenschappelijk onderwijs* (VWO) bezeichnet, eine Ausbildung, die zum Studium befähigt.

936 Der höhere allgemeine fortgesetzte Unterricht befähigt mit einem Zusatzjahr ebenfalls zum Studium an einer Universität.

das Studium dem Zweck, einen Masterabschluss zu erlangen, und befriedigt auch ihr breites Interesse, das sie im kulturellen und gesellschaftlichen Bereich verorten.

Im Allgemeinen besuchen die Studentinnen kaum Museen, außer, wenn sie dazu beispielsweise in der Schule angehalten werden. Die Hälfte der Gruppe war jedoch bisher mindestens einmal in der *Kunsthal*.

An Gebäuden schätzt die Gruppe allgemein, wenn sie, wie das *Mauritshuis* oder das *Eschermuseum* in Den Haag, eine klassische Ausstrahlung aufweisen oder sich durch eine gewisse Farbigkeit auszeichnen. Demgegenüber erscheint ihr das *Groothandelsgebouw* in Rotterdam eher schmierig.[937] Negative Affekte erzeugen ihrer Ansicht nach auch Fassaden aus Spiegelglas, die ähnlich wie reflektierende Sportbrillen ordinär wirken. Eine Schülerin ist von Gebäuden angetan, die man, wie die *Kunsthal,* nicht sogleich durchschauen kann. Sie verweist namentlich auf Rem Koolhaas und auf ein anderes, von ihm konzipiertes Gebäude, den CCTV-Turm in Peking[938]. Dessen Gestalt erschließt sich ihrer Ansicht nach nicht sogleich und lade ein, es lange zu betrachten. Sie dokumentiert mit ihren Äußerungen eine Kenntnis von Architektur und eine Kompetenz, einen wesentlichen Aspekt der erwähnten Architektur zu entschlüsseln (siehe Tabelle 7.6).

Aspekt	**Erfahrungsweise**	**Ausprägung**
Fachkompetenz	Professionelles Verständnis	Planungskompetenz Sozialkompetenz Affinität zu Kunst Praktischer und theoretischer Weltbezug
Museumskompetenz	Affekte	Museen müssen Leute anziehen
	Gruppenspezifisches Verständnis	Museumsbesuch mit Schule oder Familie
Architekturkompetenz	Affekte	Positiv: - klassische Erscheinung (gruppenspezifisches Verständnis) - Gebäude sind nicht durchschaubar Negativ: - schmierig und ordinäre Erscheinung (gruppenspezifisches Verständnis)
	Materieller Aspekt	Spiegelglas (farbige Reflexionen)
	Gruppenspezifisches Verständnis	Schmierig, ordinär Gebäude sind nicht durchschaubar (Gestalt/Gefüge)
	Synästhetischer Charakter	Fassade aus Glas erscheint wie eine Sportbrille mit Spiegelglas

Tabelle 7.6: Perspektive der Gruppe ›Culturele maatschappelijke Vorming (CMV)‹ nach Erfahrungsweisen

937 Das *Mauritshuis* wurde im 17. Jahrhundert als Adelspalais erbaut und diente ab dem 19. Jahrhundert der königlichen Gemäldegalerie. Das *Eschermuseum* wurde 2002 als Museum für die Werke des Künstlers Maurits Cornelis Escher in einem ehemaligen Palast aus dem 18. Jahrhundert eröffnet. Das *Groothandelsgebouw* wurde in den 1950er Jahren in Rotterdam gebaut, um die im Zweiten Weltkrieg zerstörten Bürogebäude zu ersetzen.

938 Mit CCTV-Turm meint sie das Gebäude, das das Büro von Rem Koolhaas für das chinesische Staatsfernsehen gebaut hat, siehe: http://oma.eu/projects/cctv-headquarters (Zugegriffen Dezember 29, 2017).

Die Gruppe folgt unmittelbar der Bitte der Diskussionsleitung, über ihre Erfahrungen in der *Kunsthal* zu sprechen. Sie diskutiert zuerst die äußere Erscheinung des Gebäudes; ihr Gespräch strukturiert sie jedoch ansonsten weniger entlang einer bestimmten Route durch das Gebäude. Die Studentinnen machen vielmehr einzelne Bereiche, Bauteile oder Materialien zum Thema. Dabei greifen sie jeweils auf Aspekte vorausgehender Gesprächssequenzen zurück. Die Gruppe bezieht sich auf eine Erfahrung, die sie bereits genannt hat, oder sie verknüpft eine zuvor erwähnte Anordnung auf eine andere Weise. Dieses Vorgehen deutet auf einen Verlauf des Erfahrungsprozesses hin, der weniger ausschließlich von der Perspektive der Gruppe oder der Materialität des Gebäudes bestimmt wird, sondern sukzessive vom Fortgang selbst abhängt.

Es fällt außerdem auf, dass die Gruppe in ihren Erfahrungen durchgängig die Perspektive von Besucher_innen berücksichtigt. Sie äußert eine deutliche Vorstellung darüber, wie ein Museum sich ihnen zu präsentieren hat. So aktualisiert sich ihre Perspektive in der Erfahrungsweise Gruppenspezifisches Verständnis oder in der Formulierung ihrer Schlussfolgerungen. Gleichzeitig bekundet sie wiederholt eine differenzierte Sichtweise, die sich unter anderem auch als antithetischer Diskursmodus aktualisiert, wie die Eingangspassage des selbstläufigen Gesprächs zeigt:

3 Bw: Naja, qua architectuur vond ik de buitenkant eigenlijk wel wat meer sprekender dan de binnenkant.
4 Want ik heb eigenlijk ook veel maar aantekeningen gemaakt van de buitenkant dan eigenlijk van
5 de binnenkant. Binnen vond ik alles zeg maar eh een beetje te diagonaal, en ook vond ik alles
6 wel heel ruim, wat wel positief is hoor zo bedoel ik het niet, maar het was wel allemaal gewoon ruim
7 en hoog. Vond ik.
8 Cw: Ik vond de buitenkant juist een beetje grauw.
9 Ew: Het ligt er ook aan welk deel want ik vond het achterste deel veel ja lichter overkomen, dan waar
10 we onderdoor zijn gelopen.
11 A'C'?: Ja.

Bw beginnt das Gespräch mit der Charakterisierung einer atmosphärischen Tönung der Architektur, nach der sie die Außenseite im Vergleich zum Inneren als *ausdrucksvoller* erfährt. Sie macht dies zunächst formal am größeren *Umfang der eigenen Notizen* zur Außenseite fest. Dass Innere erscheint ihr vor allem der *Gestalt* nach *zu diagonal* (Gruppenspezifisches Verständnis, 5), jedoch in einem positiven Sinne *geräumig* (Bewegungssuggestion, 6). Cw setzt einen anderen Eindruck dagegen; das Äußere wirkt ihrer Ansicht nach »grau« (Synästhetischer Charakter, 8). Ew zieht aus beiden Einschätzungen eine Synthese, in der sie die Bedeutung des Betrachtungsstandorts hervorhebt. Der hintere Bereich erscheint ihr viel heller als die Stelle, an der sie unten hindurchgegangen sind (relativistisches Raumverständnis, 9-10). Zwei Standorte werden in Bezug auf die Helligkeit verglichen, um zu betonten, dass die Einschätzungen von Bw und Cw zu differenzieren seien. Bei der Folge der Erfahrungsweisen fällt im Unterschied zur Gruppe ›Möbelbauer (Tischler)‹ auf, dass sie eine Atmosphäre als Gefühl zuerst über die Erfahrung

Gruppenspezifisches Verständnis expliziert. Denn die Gruppe ›Kulturmanagement‹ argumentiert, indem sie Worte wie »*mehr geschrieben*« oder »*zu diagonal*« in den konjunktiven Erfahrungsraum hineinzieht. Erst im Anschluss daran beziehen sich die Erfahrungen auf eine Bewegungssuggestion oder wie die Antithese auf einen synästhetischen Charakter. Mit der Schlussfolgerung ordnet Ew beide Standpunkte nach einem relativistischen Raumverständnis. Sie unterscheidet nach der Perspektive und der dazugehörigen Anordnung (hinten oder beim unteren Durchgang), um die verschiedenen Eindrücke zu erklären. Darin zeigt sich eine differenzierte Betrachtung, die die Gruppe in den anschließenden Diskurssequenzen weiterführt.

Nach Ansicht der Gruppe *pass*t sich das Gebäude der Umgebung *an* (Gruppenspezifisches Verständnis). Man *hört* (Materieller Aspekt) auf der Straßenseite den Verkehr und auf der Parkseite die Vögel. Die verwendeten *Materialien* (Materieller Aspekt) wie das Luxaflex und das glänzende Glas an der Fassade zur Straße wirken »sachlicher« (Affekt), während die Seite zum Park zwar abstrakt (Symbolischer Aspekt) erscheint, sich aber der Natur anpasst (Gruppenspezifisches Verständnis).

Danach beschreiben die Studentinnen die Fassade zur Straße als *seltsam* (Atmosphäre), weil sie eine *freundlichere* Ausstrahlung *erwartet* hatten (Praktisches Verständnis). Ihrer Meinung nach sollte diese Seite die *Willkommensseite* (Gruppenspezifisches Verständnis) darstellen. Diese Erfahrungen sind insofern bezeichnend für diese Gruppe, da sie darauf achtet, wie sich das Gebäude den Besucher_innen gegenüber zeigt. Gleichzeitig referieren sie auf eine tradierte Vorstellung, wonach die Eingangsseite zur Straße hin orientiert ist. Diese Einschätzung relativiert die Gruppe, nachdem sie aus der Lage der geselligen Terrasse [am Park] schließt, dass sie die Besucher_innen, die sich der *Kunsthal normalerweise* vom Park her nähern (Gruppenspezifisches Verständnis), *anziehen* (Herausstellen) soll. Die Gruppe revidiert also ihre erste Einschätzung, der sie ihre bisherigen Erfahrungen mit öffentlichen Gebäuden zugrunde gelegt hat, indem sie die angetroffene Anordnung vor dem Hintergrund der Besucherströme aus dem Park neu bewertet.

Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ berücksichtigt die Perspektive der Besucher_innen in ihren weiteren Erfahrungen ebenfalls. Der Autolärm, der im Gebäude wahrzunehmen ist, löst eine Diskussion darüber aus, dass man den Verkehr zum benachbarten Krankenhaus *sieht* und dies in einem Museum als *unangenehm* (Affekt) empfindet. Darin vermitteln die Studierenden eine konzeptionelle Auffassung, nach der die Besucher eines Museums möglichst nicht durch anderes, Alltägliches abgelenkt werden möchten.

Unter dem Gesichtspunkt der Rahmenbedingungen für Museumsbesuche beschreiben die Studentinnen auch die Wirkung des Holzes zunächst als *störend* (Ekstase), da es von der Ausstellung *ablenkt* (Gruppenspezifisches Verständnis). Dieser Auffassung wird eine andere entgegengesetzt, dass das Holz seinem synästhetischen Charakter nach *beruhigend* wirke, weil es *modern*, *abstrakt* (Symbolischer Aspekt) und *kahl* (Synästhetischer

Charakter) erscheine. In der Synthese, die auf diese beiden Positionen folgt, argumentiert die Gruppe erneut mit unterschiedlichen Betrachtungsstandpunkten. Danach *stört* das Holz, wenn man *darauf* achtet. Richtet man die Aufmerksamkeit hingegen auf die *Ausstellung*, *beruhigt* es vielmehr (Relativistisches Raumverständnis).

Negative Affekte erzeugen auch die Schrägen im Gebäude. Nach der Ansicht der Gruppe *sehen* diese *nicht gut aus* (Gruppenspezifisches Verständnis) und erzeugen ein *Schwindelgefühl* (Affekt). Wenn sich die Studentinnen außerdem vorstellen, dass sie jemanden mit dem Rollstuhl *schieben* müssten, würde dies *nicht funktionieren* (Gruppenspezifisches Verständnis).

Die Gebäudestruktur bespricht die Gruppe auch unter dem Aspekt der Aufmerksamkeit. Zunächst verstehen die Schülerinnen nicht, wie das Gebäude aufgebaut ist, sie können nicht nachvollziehen, wie sich die Bereiche im Gebäude zueinander verhalten, obwohl sie schon öfter in der *Kunsthal* waren (Gruppenspezifisches Verständnis). Sie unterscheiden ihrer *Lage* nach drei Ebenen – unten, Mitte und oben –, und auf jeder befindet sich eine andere Ausstellung (Atomistisches Raumverständnis). Die Gruppe gibt an, *nie zu wissen,* wo sie hingelangt (Gruppenspezifisches Verständnis), was sie als *ermüdend* (Affekt) empfindet. Diesen Affekt differenziert sie ähnlich wie andere Empfindungen zuvor. Sie stellt heraus, dass sie es deswegen als *ermüdend* empfindet, weil sie *nicht auf die Ausstellung,* sondern auf das Gebäude *achtet*. Täte sie dies nicht und bewege sie sich nur durch das Gebäude, bilde dieses ihrer Meinung nach eine »Ergänzung zur Ausstellung« und man könne es gemäß einem synästhetischen Charakter als *ruhig* empfinden. Diese Erfahrung wird folglich anhand der asymmetrischen Anordnung der Fassadenpfosten beim Eingang (Cartesianisches Raumverständnis) noch differenzierter besprochen. Auf der *rechten Seite* verlaufen die Pfosten *schräg* respektive *rechtwinklig* zur Rampe, auf der *linken Seite* sind sie *senkrecht* angebracht (Materieller Aspekt) und erzeugen eine *Unruhe* (Affekt). Gleiches gilt ihrer Meinung nach für die Treppengeländer [der Treppe zur unteren Halle], die sich in ähnlicher Weise unterscheiden. Das eine Geländer verläuft *schräg* zum Treppenlauf, das andere *gerade* mit der Treppe (Materieller Aspekt). Anhand dieser Beobachtungen stellt die Gruppe auf ähnliche Weise wie zuvor heraus, dass ihr diese Asymmetrie nur *auffalle,* wenn sie *darauf* achtet (Gruppenspezifisches Verständnis).

Die Farben und das Licht im Gebäude bespricht die Gruppe ebenfalls unter dem Gesichtspunkt *positiver* respektive *negativer* Affekte in Bezug auf die Perspektive von Besucher_innen. Den Tunnel, der parallel zum Deich unter dem Gebäude hindurchführt, findet sie *dunkel* und die Studentinnen schlagen vor, dass man an der Stelle »mehr mit Licht hätte machen sollen«, da alles andere ihrer Meinung nach *hell* (Materieller Aspekt) und damit *einladender* (Affekt) sei. Innen ist es dagegen farbig, wie die Wand gegenüber dem Eingang, die durch die Fassade sichtbar ist. Aus dieser Anordnung schließen sie, dass *al-*

les von außen nach innen durchgeführt wurde (Gruppenspezifisches Verständnis). Sie deskribieren eine konzeptionelle Überlegung, die sie in der nachfolgenden Diskurssequenz an anderer Stelle wiedererkennen. Die Logos befinden sich *innen* beim Lift und *außen* beim Eingang; die orange Farbe an der Decke in der oberen Halle *innen* treffen sie auch *außen* am Balken wieder an (Atomistisches Raumverständnis).

Die nachfolgende Diskurssequenz beruht auf einem gruppenspezifischen Verständnis, auf Bewegungssuggestionen oder synästhetischen Charakteren, die es der Gruppe erlauben, ebenfalls Erkenntnisse herauszustellen:

94 Fw: En op een van de manier van buiten ook, ook heeft het gebouw heel veel glazen, glazen ruiten weet
95 ik het, is het toch gesloten of zo. Je kan je ziet niet binnen een ruimte waar je doorheen kan lopen
96 of zo dus, het is heel mysterieus van buiten, terwijl het wel heel open uitziet door die ramen of zo.
97 Cw: Ja.
98 ?: Ja.
99 Fw: Dat is heel gek.
100 Dw: L Het enige, het enige in het café vindt ik aan die kant, omdat het er ook gelijk op staat en
101 Fw: L Ja o.k.
102 Dw: en daar zie je mensen zitten, maar aan de zijkanten vond ik ook niet dat je echt naar binnen kon
103 kijken, dat het heel toegankelijk was.
104 Aw: L Maar aan de voorkant wel.
105 Bw: Ja daar zie je wel weer-
106 Aw: Ja.
107 Ew: Daar heb je een soort voorproefje van wat er allemaal zaten.
108 Aw: Ja.
109 Fw: Maar het blijft heel mysterieus, want je snapt helemaal niet hoe het zit.
110 Cw: Nee. Want aan de voorkant heb je ook dat hele grote (dek) of weet niet wat het is-
111 Ew: Ja het leek net als of die zweeft. (.) Weet je.
112 Cw: L Ja maar ik vind het is ook een beetje, het is leeg.
113 Het geeft wel een gevoel van leegte, ja. |
114 Ew: | L Industrieel dus.
115 Dw: L Het is een beetje kil
116 Cw: Ja kil. Vond ik.
117 Fw: Sowieso al door dat beton ook.
118 Cw: Ja.

Fw stellt fest, dass das Gebäude von außen viel Glas aufweist (Gruppenspezifisches Verständnis, 94), sie es aber trotzdem als *geschlossen* erfährt (Bewegungssuggestion, 95), da man doch *nicht nach innen schauen* kann und nicht *sieht,* wo man *entlanggeht* (Gruppenspezifisches Verständnis, 95). Diese Gegebenheit erscheint ihr *mysteriös* (Affekt). Eine Ausnahme bildet ihrer Meinung nach das Café, das sie als *zugänglicher* empfindet, und in Bezug auf die Vorderseite stellt sie heraus, dass man ein *voorproefje* (einen »Vorgeschmack«) [auf den Inhalt] erhält (107).

Fw erscheint die Fassade zur Straße hin auch *mysteriös* (Ekstase). Diesen Eindruck hat sie, da sie *nicht versteht*, wie es zusammenhängt. Cw verweist auf die *große Decke*

(materieller Aspekt, 110), die nach Ew zu *schweben* scheint (Bewegungssuggestion, 111). Nach Cw wirkt es dort leer. Ew und Dw ergänzen den Eindruck, indem sie es als *industriell* und *kühl* (Synästhetischer Charakter, 114-115) beschreiben. Dieser Eindruck kommt ihrer Ansicht nach vor allem durch den Beton (Materieller Aspekt, 117) zustande.

An dieser Passage zeigt sich der Unterschied zwischen den Erfahrungen, die ich als Affekt und Ekstase bezeichne (siehe Abschnitte 4.1.2 und 6.1.2). *Mysteriös* meint zuerst einen Affekt (96), denn er bezieht sich an dieser Stelle auf die bereits bekannte Tatsache, dass das Gebäude trotz der vielen Glasflächen geschlossen erscheint. Hingegen verwendet Fw *mysteriös* im Sinne einer *Ekstase*. Es ist noch unklar, worauf sich ihr Eindruck bezieht, er beschreibt an der Stelle lediglich die Tönung einer Wirkung.

Dieser Abschnitt weist im Unterschied zur oben zitierten Passage einen anderen Diskursmodus auf. Während das Gespräch der Gruppe zuvor antithetisch strukturiert war, folgt es nun einem parallelen Diskursmodus. Die Rednerinnen sprechen gleichzeitig und ergänzen ihre Beiträge sinngemäß. Bei beiden handelt es sich um inkludierende Diskursmodi, womit diese Gruppe auch diskurstheoretisch betrachtet als Gruppe aufgefasst werden kann.

Das Primat der Besucher_innenperspektive, das die Orientierung der Gruppe auszeichnet, macht sich auch an der Wahl der besprochenen Anordnung bemerkbar: Sie diskutiert die Lage der Logos und der Emoticons.

Die Logos erörtert die Gruppe bezüglich ihrer unterschiedlichen Größe. Auf der einen Seite erscheinen sie »subtiler« und auf der anderen »sehr groß«. Die Studentinnen argumentieren erneut gemäß einem relativistischen Raumverständnis in Bezug auf zwei verschiedene Perspektiven, die ihrer Meinung nach ein unterschiedliches Vorwissen ausweisen. Die Fußgänger_innen im Park wissen, wo sich die *Kunsthal* befindet, und an der Stelle reiche daher ein kleines Logo. Demgegenüber sind die Autofahrer_innen, die den Deich entlangfahren, eher unkundig in Rotterdam; sie sind daher auf ein größeres Logo angewiesen.

Die Smileys[939] erklärt sich die Gruppe mit einer mythischen Erzählung. Auf der Seite, auf der ein *lachendes* Emoticon zu sehen ist (Gruppenspezifisches Verständnis), sei man *glücklich*, (Affekt), während man auf der anderen Seite *unglücklich* sei. Sie verknüpft damit die Ähnlichkeit der Wirkung der unterschiedlichen Zeichen mit der Ähnlichkeit der Stimmung der Betrachter_innen.

Die Studentinnen beschreiben zwischendurch Erfahrungen, die für das Gebäude charakteristisch sind und von den anderen Gruppen ebenfalls erwähnt werden. Sie referieren mehrmals auf den *offenen* Charakter des Gebäudes, da die vielen Kinder, die zur Zeit des

939 Die Fassade im unteren Bereich des Auditoriums der *Kunsthal* ist mit dem Aufdruck eines Emoticons versehen, einem *frowning face*, während die gegenüberliegende Fassade, hinter der sich die Verwaltungsräume befinden, ein *smiling face* zeigt.

Rundgangs der Gruppe gut *hörbare Geräusche* verursachen (Materieller Aspekt), *im ganzen Gebäude* wahrzunehmen (Gruppenspezifisches Verständnis) sind. Dies empfindet die Gruppe als *bizarr* (Affekt). Sie weist in diesem Zusammenhang auf den *schmalen* seitlichen Ausstellungsraum und seine schallreflektierenden Oberflächen hin (materieller Aspekt). Die Situation stellen sie in einer Metapher als »Kinderspielsaal« heraus.

Die Durchlässigkeit wird in der folgenden Sequenz mit der Bezeichnung »transparentes Gebäude« visuell ausgelegt. Die Treppe und der Boden aus Gitterrost erzeugen diese Wirkung. Diese Bauteile führen aber auch dazu, dass einzelne Studentinnen *am Rand entlanggehen* (Gruppenspezifisches Verständnis), da sie es als *unheimlich* und *schauerlich* (Affekt) empfinden, dort entlang zu gehen. Den offenen Charakter machen sie auch am *Gefüge* der Treppe zum Dach fest, die *durch die Fassade verläuft.* Die Treppe suggeriert eine *durchlaufende* Bewegung.

Bei der Besprechung des seitlichen Ausstellungsraumes stellt sich heraus, dass Bw und Dw diesen nicht besucht haben. Wie auch aus den Gesprächen der beiden anderen Gruppen deutlich wird, gibt es jeweils einige – ausschließlich weibliche – Teilnehmerinnen, die nicht das ganze Gebäude besucht haben (siehe Abschnitt 7.2.3).

Die Gruppe tritt bei der Besprechung ihrer Erfahrungen souverän auf, einerseits in den Passagen, die es ihr ermöglichen, implizit ihr professionelles Wissen einzubringen, wenn sie die Wirkung des Gebäudes ausdrücklich in Bezug auf die Perspektive von Besucher_innen besprechen. Sie dokumentieren andererseits aber auch an Stellen, wenn sie nicht mehr weiterwissen, eine Sicherheit. Wie selbstverständlich zählt die Gruppe zwischendurch nur die Skulpturen *auf dem Dach* des Gebäudes (Atomistisches Raumverständnis) auf und bespricht danach die Logos und Emoticons. In ihrem Gespräch findet sich nur eine Schlussfolgerung im Modus der Metakommunikation, in der sie angibt, nicht mehr sagen zu können.

Die professionelle Kompetenz der Gruppe zeigt sich weniger in einzelnen Erfahrungen, sondern vielmehr im Fokus des Gesprächs, in dem die Studentinnen die Erfahrungen im Gebäude ausdrücklich unter dem Gesichtspunkt der Besucher_innen besprechen. Diese Passagen befinden sich durchgängig am Beginn des Gesprächs und wechseln danach mit Sequenzen ab, in denen sie die offene Wirkung des Gebäudes ansprechen oder die jeweiligen Anordnungen gemäß ihrem gruppenspezifischen Verständnis verknüpfen.

Die Machtverteilung in diesem Gespräch ist ausgewogen. Der Fortgang des Erfahrungsprozesses erfolgt vor allem durch die gegenseitige Bezugnahme zwischen der Perspektive der Studentinnen und der Materialität des Gebäudes. Die Studentinnen berücksichtigen die Perspektive der Besucher_innen, wenden jedoch ein relativistisches Raumverständnis an, weil dies im Gebäude durch seine differenzierte Fassaden- und Innenraumgestaltung angelegt ist. Anhang 4 enthält die schematischen Darstellungen der besprochenen offenen Erfahrungssequenzen, in denen die Gruppe die Perspektive der Besucher_innen in den Fokus rückt.

7.2.3. Die *Kunsthal* – eine Pizza Quattro Formaggio

Die Gruppe ›Gymnasium‹ besteht aus drei Schülerinnen und drei Schülern im Alter von 16 bzw. 17 Jahren. Ihre Schule befindet sich im Zentrum von Rotterdam. Dort belegen sie die Ausbildungsrichtung *Cultuur & Maatschappij* (»Kultur & Gesellschaft«) mit dem Wahlfach Kunst. Die Gymnasiast_innen entschieden sich nicht explizit für diese Ausbildung; ausschlaggebend für die höhere Schulbildung war vielmehr eine ausreichende Qualifikationen oder die Meinung der Eltern. Gleichzeitig betrachten sie den Besuch des Gymnasiums als eine Herausforderung, denn sobald man sich einmal für diese Richtung entschieden habe, gebe es kaum eine Alternative: Sollten sie dem Unterricht nicht folgen können, müssten sie die Schule verlassen.

Museen besucht die Gruppe vorwiegend im Rahmen des schulischen Unterrichts oder allenfalls mit den Eltern im Urlaub. In Rotterdam sind ihnen das Museum *Huis Sonneveld* und das Museum *Boymans-van Beuningen*[940]bekannt. Die *Kunsthal* haben alle bereits mehrmals besucht, unter anderem zum Zeichenunterricht eine Woche vor dem Gespräch.

Ihre allgemeine Kenntnis zur Architektur gründet einmal auf dem Unterricht im Gymnasium, in dem sie sich kurz zuvor mit der Bauhaus-Periode beschäftigt haben. Außerdem differenziert die Gruppe in Bezug auf die Rezeption zwischen alltäglicher und besonderer Architektur. Die Alltagsarchitektur, wie die eigene Wohnung, gibt ihnen wenig Anlass zur Reflexion darüber, was sie davon halten. Darin sieht sie mitunter einen Grund dafür, dass es ihr schwerfällt, über dieses Thema zu sprechen. Vielmehr verbinden die Gymnasiast_innen solche alltäglichen Gebäude mit bestimmten Erlebnissen. Dagegen fallen ihnen besondere Bauten wegen ihrer Originalität auf, wie eine gotische Kirche in Den Bosch oder das Guggenheim-Museum in Bilbao. Die hohen Räume, die runden Formen oder die Verkleidung aus Titanium gefallen ihnen. Diese Art Architektur bezeichnen sie als eine Form von Kunst. Damit referieren sie auf die tradierte Unterscheidung in der Architekturtheorie zwischen der Architektur als Baukunst und der volkstümlichen Architektur (siehe Tabelle 7.7).

940 Das *Huis Sonneveld* ist eine modernistische Stadtvilla aus den 1930er Jahren des Direktors der *Van Nelle Fabriek*. Heute fungiert es zusammen mit der Inneneinrichtung als Museum und gehört zum *Nieuwe Instituut.* Das Museum *Boymans-van Beuningen* zeigt historische und zeitgenössische Kunst und Designobjekte aus der eigenen Sammlung.

Aspekt	Erfahrungsweise	Ausprägung
Fachkompetenz	Professionelles Verständnis	Affinität zu Kunst Theoretischer Weltbezug
Museumskompetenz	Gruppenspezifisches Verständnis	Museumsbesuch mit Schule oder Familie
Architekturkompetenz	Affekte	Positiv: - besondere Architektur (professionelles Verständnis: Differenzierung zwischen alltäglicher Architektur und Architektur als Kunstform)
	Materielle Aspekte	Farbe, Gestalt, Dimension (hohe Räume)
	Gruppenspezifisches Verständnis	Originell, kreativ

Tabelle 7.7: Perspektive der Gruppe ›Gymnasium‹ nach Erfahrungsweisen

Die Gymnasiast_innen beziehen sich in ihrem Gespräch zuerst auf die äußere Seite der *Kunsthal* und anschließend auf die inneren Bereiche. Sie stellen anhand des gesamten Gebäudes, einzelner Bauteile oder Materialien konzeptionelle Überlegungen an. Durchgängig fällt auf, dass ihre Erfahrungen vor allem auf Formen des Verständnisses beruhen, wie dem Raumverständnis oder dem Gruppenspezifischen Verständnis. Die einzelnen Gesprächssequenzen schließen thematisch aneinander an, indem die Gruppe entweder dieselbe Anordnung später auf eine *andere* Weise oder unterschiedliche Anordnungen auf *dieselbe* Art verknüpft. Ihr Erfahrungsprozess verläuft daher offen und gewinnt seine Richtung aus dem Prozess selbst. Das heißt, die Gymnasiast_innen führen die konzeptionelle Überlegung auf die Materialien zurück und deskribieren daraus über ein gruppenspezifisches Verständnis Aspekte des architektonischen Skripts. Erst in der darauffolgenden Gesprächssequenz charakterisieren sie das Gebäude oder dessen Bauteile zuerst nach der Tönung der Atmosphäre oder Ekstase. Darin drückt sich ein ausgeglichenes Machtdifferenzial aus. Die Kompetenz der Gymnasiast_innen, von der Materialität zu abstrahieren, ist auf das Gebaute angewiesen, um darin ein architektonisches Konzept zu erkennen.

Nachdem die Gesprächsleitung die Gruppe gebeten hat, mit der Diskussion über ihre Erfahrungen zu beginnen, diskutieren die Gruppenmitglieder gleichzeitig und für die Aufnahme unverständlich, bis eine Schülerin vorgibt, dass sie zuerst über die Erfahrungen *außen* sprechen. Unter Umständen setzen die Gymnasiast_innen ihr Gespräch, das sie während des Rundgangs führten, hier fort. Eine explizite Distanzierung zur Aufgabe, über ihre Erfahrungen zu sprechen, kann ihren Aussagen nicht entnommen werden.

Die Gruppe beginnt ihr Gespräch mit der Feststellung, dass das Gebäude *asymmetrisch* erscheint (Cartesianisches Raumverständnis). Anschließend spricht sie darüber, ob dies auch auf die Details zutrifft. Abgesehen von der Lage der Fenster hält sie die Details auch für *asymmetrisch*. Das Gebäude erscheint ihr jedenfalls nicht als ein *Ganzes* (Symbolischer Aspekt). Seine Ordnung stellen die Gymnasiast_innen in der Metapher *Pizza*

Quattro Formaggio heraus, da es teils *gleich* und teils *verschieden* sei. Diese konzeptionelle Auslegung wiederholt die Gruppe in der folgenden Gesprächssequenz in Bezug auf die Fassadenseiten und die Materialien:

27 Fm: Elke kant was uniek zeg maar, ieder kant had een ander thema.
28 Cw: De zijkant vond ik lelijk.
29 Fm: Zeker deze, de rechter zijkant was gewoon beton, de linker zijkant was een gezellig cafe, de
30 achterkant was een, ja een soort parkingang, de andere kant was een @ verharde weg @, alleen (.)
31 aan de, steeds alleen steeds weer andere dingen, maar een kant was heel veel glas, bovenkant dan
32 weer steen, andere kant was beton, andere kant waren pilaren met heel veel glas-
33 Aw: Ja dus, het waren gewoon heel veel verschillende materialen.
34 Bw: Ik vond als je die kant en die kant als voorkant en achterkant neemt, vindt ik dat bij alle twee de
35 kanten heel veel glas is en heel veel zwarte materialen zijn gebruikt-
36 Dm: Erg luchtig.
37 Bw: -bepaalde @ en @ (metalen)
38 Fm: L Ja. |
39 Aw: L Ja, en als er dan bijvoorbeeld hout is gebruikt, dan zijn ook verschillende soorten
40 hout. Zoals bij de voorkant is het metaal en dan had je overal van die pilaren staan, maar dan had je
41 van bijvoorbeeld zilverkleurig metaal, maar er was ook zwart, dus de (kleuren en zo) waren ook
42 anders, en de vormen en het metaal en dat soort dingen, (.) van metaal.
43 Fm: Allemaal verschillende dingen. (.) Ja.
44 Aw: L Ja.

Fm deskribiert das Skript der Fassaden. Danach sei jede Seite einzigartig und enthalte ein *eigenes Thema* (27). Cw, Aw, Bw und Fm explizieren dies zuerst hinsichtlich der in der Erfahrung erzeugten Affekte. Auf Cw wirkt eine Seite *hässlich* (28), Fm nimmt an, dass dies mit dem *Beton* zusammenhänge (Materieller Aspekt, 29). Die linke Seite erscheine hingegen wegen des Cafés *gesellig* (Affekt, 29) und die Seite zum Park bilde den *Eingang dazu* (Symbolische Aspekt), während die gegenüberliegende Fassade sich dadurch auszeichne, dass sie *an der Straße* liegt (Atomistisches Raumverständnis). Neben der Funktion (Café) oder dem symbolischen Gehalt (Eingang) unterscheidet Fm die Seiten außerdem danach, wo welche Materialien oder Bauteile verwendet wurden (Atomistisches Raumverständnis), wie Glas, Stein *oben*, *auf der einen Seite* Beton, *auf der anderen* Stützen oder viel Glas (31-32). Außerdem fügt er das Adjektiv *viel* hinzu, wodurch er dieses Wort zusammen mit den genannten Materialien in den konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppe hineinzieht (Gruppenspezifisches Verständnis). Bw beschreibt die Vorder- und Rückseite auf dieselbe Weise (34-35). Dm differenziert die Beiträge, indem er das Gebäude seinem synästhetischen Charakter nach als *luftig* beschreibt, ohne dass jemand darauf reagiert. Aw bezieht in ihrem Beitrag die Verschiedenheit auf die Verarbeitung der Materialien (39-42) und spricht davon, dass das *Holz* jeweils *anders verwendet* wurde und das Metall *unterschiedliche* Farben oder Formen aufweise. Die Adjektive *anders* und *unterschiedlich* zieht Aw als Wörter in den konjunktiven Erfahrungsraum der Gruppe hinein und fügt der Erfahrung Materieller Aspekt (Holz,

Farbe) eine mit der Bezeichnung Gruppenspezifisches Verständnis hinzu. Fm beschließt die Sequenz mit der Feststellung, dass es insgesamt *verschiedene Dinge* gebe.

Diese Diskurssequenz weist die häufig vorkommenden Erfahrungsweisen dieser Gruppe auf. Sie deskribiert zu Beginn einen Aspekt des Konzepts, den sie über Erfahrungen wie Affekte, Materieller und Symbolischer Aspekt und Atomistisches Raumverständnis elaboriert. In der Differenzierung geht sie folglich mit der Feststellung, dass es viele verschiedene Materialien gäbe, von einem gruppenspezifischen Wissen aus; dieses wird ebenfalls über die Erfahrungen Materieller Aspekt und Atomistisches Raumverständnis erläutert und bringt sie in der Konklusion zu einer weiteren Deskription, nach der die Materialien Holz und Metall auf unterschiedliche Weise verarbeitet wurden.

Im Vergleich zu den anderen Gruppen stellen die Gymnasiast_innen bereits zu Beginn konzeptionelle Überlegungen an. Dies liegt vermutlich daran, dass sie während des Rundgangs bereits untereinander über das Gebäude diskutiert haben. Denn die Gruppe gibt später im Gespräch auf Nachfrage an, dass sie es als seltsam empfand, nun alles erneut besprechen zu müssen. Diese Aussage legt die Vermutung nahe, dass die Gymnasiast_innen den Erfahrungsprozess zur Erkenntnis des Konzepts bereits vor dem Gespräch durchlaufen haben, während die anderen Gruppen diesen erst im Gespräch vollzogen haben.

Eine weitere konzeptionelle Erkenntnis äußert sich darin, dass die Gruppe den Einbau von Materialien und Bauteilen oder einzelne räumliche Situationen als *typisch* bezeichnet. Wie in Abschnitt 6.3.3 erwähnt, bedeutet das niederländische Wort typisch wie im Deutschen *bezeichnend für etwas*, darüber hinaus aber auch *merkwürdig* und *eigentümlich*.

Die Decke erscheint der Gruppe vielmehr wie ein Raster; die Wandteile, die mit *Perspex platen*[941] versehen sind, sind ihrer Meinung nach keine Fenster. Dies gilt auch für die Türen im Gebäude. Diese finden die Gymnasiast_innen *leuk* (»toll«) und werten sie im Sinne einer Ekstase als positiv. Dieser Eindruck hängt mit dem schmalen Format (materieller Aspekt) zusammen. Gleichzeitig erscheinen sie ihnen eher *seltsam* (Affekt), denn sie sind *nicht normal* (Praktisches Verständnis) und im geschlossenen Zustand wirken sie wie eine Wand (Synästhetischer Charakter). Die Gruppe stellt fest, dass es allgemein *nicht so viele* Türen *gibt* (Gruppenspezifisches Verständnis), sondern bloß Öffnungen, wie kleine Löcher, die sie erneut als *typisch* für das Gebäude bezeichnet. Außerdem erscheinen diese ihrer Ansicht nach wie eine Art *Durchgänge in einer Schatzkammer*, was die Gymnasiast_innen beim Hindurchgehen mit *überwältigend* kommentieren. Damit deskribiert die Gruppe mit anderen Worten Koolhaas' Beschreibung im Projekt »Exodus«, in dem er die Öffnung in der Mauer als Eintritt in den guten Stadtteil beschreibt (siehe Abschnitt 5.2.2).

Weiter beurteilen die Gymnasiast_innen das Dach mit den Pflanzen als cool (Affekt) und erneut als *typisch* für das Gebäude und bezeichnen es als *getarntes* Gebäude.

941 Diese Bezeichnung entspricht dem Material Plexiglas.

Die Eingangssituation erscheint der Gruppe ebenfalls *fremd*. Nach einer differenzierten Betrachtung deskribiert sie die Lage des Eingangs auch als *typisch* für das Gebäude. Darüber hinaus zeigt die folgende Passage einen weiteren, für die Gruppe bezeichnenden Diskursverlauf, der entweder mit der Charakterisierung einer Tönung der Atmosphäre oder wie unten mit einer Ekstase beginnt. Die Elaboration erfolgt danach wieder über ein gruppenspezifisches Verständnis, das sie zu einer Deskription hinführt:

64 Fm: Wat ik (vreemd) vond dat de ingang midden in het gebouw zit. (.) je hebt een heel groot gebouw, een
65 midden in zit de ingang.
66 Dm: L Ja.
67 Em: L Ja. (.) °een klein gaatje°
68 Dm: (Maar het was wel overdekt.)
69 Aw: En het is natuurlijk ook schuin. He. Omdat het natuurlijk aan de (dijk) vast zit.
70 Fm: Ja.
71 Aw: (Het vouwt zo en dan zo.)
72 Fm: Maar het hoeft niet per se, je kan ook ingraven en dan een trapje, voor de rest alles recht
73 Aw: Ja.
74 Fm: het hangt af van de keuze, dat alles echt schuin-
75 Aw: Maar ze hebben het toch schuin gedaan-
76 Fm: Ja.
77 Aw: Maar die ingang die gaat zo, dus die, die gang, die heb je dan zo naar beneden, en (dat auditorium)
78 staat zo tegenover.
79 Cw: Ja.
80 Fm: Ja.
81 Aw: Dus dat is ook al weer, is ook al weer typisch.
82 Fm: Ja.

Fm findet die Lage des Eingangs *fremd* (64), da er *mitten* (Atomistisches Raumverständnis) im *großen* (Materieller Aspekt) Gebäude liegt. Em unterstützt diese Einschätzung, indem er von einem *kleinen Loch* spricht (materieller Aspekt, 67). Dm gibt zu bedenken, dass der Eingang somit *überdeckt* sei (Bewegungssuggestion, 68). Die *Schräge* (Materieller Aspekt), an der der Eingang liegt, begründet Aw damit, dass das Gebäude am Deich liegt (Gruppenspezifisches Verständnis, 69). Dem setzt Fm ein anderes Szenario entgegen, nach dem sie alles *gerade* (Materieller Aspekt) hätten planen, das Gebäude in den Deich eingraben und es mit einer Treppe erschließen (Gruppenspezifisches Verständnis, 72) können. Fms Deskription nach *hängt* die gewählte Lösung *von den Entscheidungen ab*, die man trifft (74). Tatsächlich gleicht der Wettbewerbsentwurf für die *Kunsthal* der beschriebenen Lösung.[942] Fm versetzt sich also in die Perspektive der Planenden. Aw greift diese Perspektive auf und betont, dass sie sich für die Schräge entschieden hätte und außerdem diejenige beim Eingang gegenüber dem schrägen Boden im Auditorium gegenläufig sei, was ebenso *typisch,* also *bezeichnend,* wie *eigenartig* für das Gebäude sei (77-78, 81).

942 Siehe Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA – The Construction for Merveilles*, S. 143-5.

Besondere Situationen im Gebäude beschreibt die Gruppe außerdem als *optische Illusionen*. Die Gruppe diskutiert die Landschaft in Bezug auf das Gebäude. Sie äußert den Eindruck, dass das Gebäude einer Landschaft *gleicht* (Synästhetischer Charakter), wodurch es auch *dazu passe* (Gruppenspezifisches Verständnis). Die Reflexionen in der Fassade zum Park hin erwecken zudem den Eindruck, als ob die Landschaft durch das Gebäude *hindurchfließe* (Bewegungssuggestion), was einer *optischen Illusion* gleichkomme (Herausstellen).

Unter dem Aspekt der optischen Illusionen bespricht die Gruppe auch bauliche Elemente wie das Geländer der Treppe zur unteren Ausstellungshalle und die Decke der oberen Halle. Beide Elemente scheinen *gerade zu verlaufen* (Bewegungssuggestion). Bei genauerer Betrachtung sind sie jedoch *schräg* angeordnet (Materieller Aspekt). Die Decke erscheint wie ein Akkordeon (Synästhetischer Charakter) *verschiebbar* (Bewegungssuggestion) zu sein, was jedoch nicht zutrifft.

An mehreren Stellen leitet ein Gesprächsteilnehmer die Diskurssequenzen mit einer Frage ein, um das Gespräch fortzusetzen. In der vorletzten Sequenz greift er das Thema Moderne auf und fragt die Gruppe, ob es sich bei der *Kunsthal* um ein *modernes* Gebäude handele (Symbolischer Aspekt). Die Gruppe erwidert diese Frage eher lachend mit der Feststellung, dass es sich jedenfalls nicht um ein Gebäude *aus der Renaissance* handele. Damit distanziert sie sich vom Inhalt der Frage und dem damit einhergehenden Bezug zum Schulunterricht, in dem sie das Thema *Bauhaus* behandelt hat.

Das Thema Moderne beschäftigt die Gruppe jedoch weiter. Sie empfindet die Kombination der Materialien aus *Holz* mit dem eher *modernen* Metall und Kunststoff als *seltsam* (Affekt). Diese Einschätzung wird mit dem Einwand differenziert, dass Holz auch in modernen Gebäuden verwendet wird (Gruppenspezifisches Verständnis). Schließlich deskribiert sie mit der Bezeichnung *sfeer* (»Atmosphäre«) die konzeptionellen Überlegungen des Architekten, nach denen Materialien dazu dienen, gegensätzliche Erfahrungen zu erzeugen (siehe Abschnitt 5.2.2.1).

Das Thema Moderne greift die Gruppe in der letzten Gesprächssequenz erneut auf, indem sie die verschiebbaren Wände als modern bezeichnet.

Durch die Lage des Eingangs oder die oben erwähnte Kombination von Materialien charakterisiert die Gruppe das Gebäude über seine *räumliche Struktur*. Die Gruppe expliziert diese im Sinne eines relativistischen Raumverständnisses. Sie macht die Relation zwischen verschiedenen Bereichen explizit, indem sie die *schrägen* Stützen (Materieller Aspekt) erwähnt, die von einem zum anderen Raum *verlaufen* (Bewegungssuggestion). Eine visuelle Relation erkennt die Gruppe darin, dass man durch den Boden aus Gitterrost im Ausstellungsbereich in den darunterliegenden Bereich *schauen* kann und vom Balkon aus die obere Halle *überblickt* (Gruppenspezifisches Verständnis). Aus diesen Erfahrungen stellt die Gruppe das Gebäude als ein *Ganzes* heraus (Symbolischer Aspekt).

Die Relationen, die das relativistische Raumverständnis auszeichnen, beruhen auf anderen Erfahrungen, wie hier auf einer Bewegungssuggestion oder einem Gruppenspezifischen Verständnis.

An anderer Stelle vergleicht die Gruppe das Krankenhaus mit der *Kunsthal*, die im Unterschied dazu eine *andere Struktur* aufweise und *jeder Raum anders* (Gruppenspezifisches Verständnis) und *überraschend* (Affekt) sei.

Wiederholt verknüpfen die Gymnasiast_innen eine Anordnung von baulichen Elementen über einen Zweck. So diskutiert die Gruppe die Schrägen unter diesem Gesichtspunkt, indem sie annimmt, dass die Gestalt des Bodens für Personen im Rollstuhl einen Zweck erfüllen könne. Sie gibt allerdings zu bedenken, dass man den Rollstuhl festhalten müsse, denn es wäre schlimm, wenn Kinder dort stünden (…). Die Gruppe macht die Situation nicht explizit und suggeriert vielmehr eine Gefahr, die entsteht, wenn der Rollstuhl ungebremst ins Rollen käme. Für die Gruppe ist der Zusammenhang jedoch deutlich. Dies deutet an dieser Stelle auf einen parallelen Diskursmodus hin, der außer zu Beginn, wenn die Gruppe antithetisch diskutiert, durchweg das Gespräch bestimmt.

An anderer Stelle verbinden die Gymnasiast_innen die *hohen* Räume (Materieller Aspekt) nach einem Zweck, da man sie *gut einteilen* können (Gruppenspezifisches Verständnis). Die Materialien besprechen die Gymnasiast_innen ebenfalls unter diesem Gesichtspunkt. So konkludieren sie, dass *viele* Glasflächen (Gruppenspezifisches Verständnis) für ein Museum *unpraktisch* (Zweck) seien. Damit erklären sie sich auch den Widerspruch, dass man von außen *viele Fenster* sehe, im Inneren jedoch keine (Praktisches Verständnis).

Wie die Erfahrungen der Gruppe zeigen, bezieht sich eine Anordnung von Bauteilen, die über einen Zweck verknüpft wird, immer auch auf andere Erfahrungen, wie beispielsweise auf Materielle Aspekte oder ein Gruppenspezifisches Verständnis.

Eine Zweckmäßigkeit sieht die Gruppe auch in der *Verarbeitung der Materialien.* Ihrer Ansicht nach wurde *nichts verschwendet*, was man daran sehe, dass es Träger ohne Stützen gebe (Gefüge). Darin beschreiben sie durchaus die Intention des Architekten, denn Koolhaas war daran gelegen, die physische Präsenz der Architektur so weit wie möglich zu minimieren (siehe Abschnitt 5.2.2).

Die obere Treppe zum Dach erfahren die Gymnasiast_innen hingegen als *wenig zweckmäßig*; auch sei *nicht gut angeg*eben (Gruppenspezifisches Verständnis), wo man hingehen könne, es erscheint ihnen *vage* (Affekt) und man *weiß nicht, ob man dort gehen darf oder nicht* (Gruppenspezifisches Verständnis). Diese Erfahrungen belegen im Grunde die konzeptionellen Überlegungen des Architekten, wenn er schreibt:»*[S]o the path has a beginning, and leads somewhere*«[943] (siehe Abschnitt 5.2.2.1). Die Gruppe re-

943 Vgl. Bouchez, Hilde. 2005. Interview with Rem Koolhaas. A+U No. 419: 90–93. In Giargiani, *Rem Koolhaas | OMA The Construction of Merveilles*, S. 150-1.

flektiert ihre Erfahrungen an dieser Stelle hingegen nicht im Hinblick auf diese konzeptionellen Überlegungen, sondern beschreibt lediglich den Eindruck, den das Gebäude an dieser Stelle auf sie macht. In ihrer zweckorientierten Lesart folgt sie im Übrigen einem kulturellen Code (siehe Abschnitt 6.2.2).

Aw gibt an, dass sie diese Treppe nicht gesehen habe und nicht von ihrem Bestehen wusste. In der *Kunsthal* sind es in allen Gruppen ausschließlich die weiblichen Gesprächsteilnehmerinnen, die einzelne Bereiche nicht besucht haben. Mit Nissen und Lawton gesprochen kann dies mit der spezifisch weiblichen Sozialisation zusammenhängen, mit dem Resultat, dass Mädchen weniger als Jungen geneigt sind, neue Bereiche zu erkunden.[944] Auch wenn Nissen darauf hinweist, dass Raumaneignungsstrategien in ein sich wandelndes kulturelles Umfeld eingebunden sind,[945] scheint dieser geschlechtsspezifische Unterschied noch immer erkennbar. Mitunter hat dies damit zu tun, dass diese geschlechtsspezifischen Raumaneignungsstrategien Gewohnheiten entsprechen, die wie Löw betont, auch körperlich gelebt werden.[946]

Im Allgemeinen vermitteln die Gymnasiast_innen einen sicheren Eindruck in ihrem Gespräch. Die Situation, über Architekturerfahrungen zu sprechen, scheint sie kaum zu befremden. Jedoch deuten auch bei dieser Gruppe vor allem gegen Ende des selbstläufigen Gesprächs Konklusionen im Modus der Metakommunikation darauf hin, dass sie nichts mehr dazu zu sagen haben. Die Gruppe referiert außerdem auf ein bekanntes, im Unterricht behandeltes Thema wie die Moderne. In der allerletzten Gesprächssequenz versucht eine Gesprächsteilnehmerin, das Gespräch fortzusetzen, indem sie sie über die Leuchtstoffröhren zu sprechen beginnt. Sie *zählt* im Sinne eines atomistischen Raumverständnisses *auf*, wo sich welches Leuchtmittel befindet. Sie erwähnt auch, dass die Leuchtstoffröhren an der Decke der unteren Halle *nicht in einer Linie angeordnet* sind (Gruppenspezifisches Verständnis) und ihr dies *eigenartig* (Affekt) erscheine. Ihr Versuch, das Gespräch mit ihrem Beitrag fortzusetzen, wird von den anderen Gymnasiast_innen nicht aufgegriffen. Die Gruppe dokumentiert damit, über keine weitere Kenntnis mehr zu verfügen, um in Bezug auf weitere Themen oder Aspekte über die Erfahrungen im Gebäude zu sprechen. Die letzten Beschreibungen enthalten jedoch nochmals für das Gebäude bezeichnende Erfahrungen, ohne dass die Gruppe dies an dieser Stelle explizit macht. Die besprochenen offenen Erfahrungssequenzen sind in Anhang 4 in einer schematischen Darstellung aufgeführt.

---

944 Siehe dazu die Erläuterungen zu Lawton in Abschnitt 4.4 und zu Nissen, *Kindheit, Geschlecht und Raum, S*. 160-1). Nissen weist auf die erste Untersuchung zu Geschlechtszugehörigkeit und Raumaneignung von Kirsten Bruhns hin, nach der Mädchen seltener als Jungen »neue Handlungsräume erschließen; ihre Aktionsbreite sei geringer und ihre Gegenstandserkundung eingegrenzter als die der Jungen. Ein wenig Anreize bietender Handlungsraum [in einer Trabantenstadt] motiviere Mädchen weniger als Jungen, die Grenzen dieses Raums zu überschreiten und umliegende Räume zu erforschen«. Die Präsenz der Jungen wird dort mit Wagemut assoziiert, einer Beschreibung, die für Mädchen fehlt; vielmehr werden sie durch ihre Mütter zur Vorsicht und Distanz gegenüber der Straße erzogen.

945 Vgl. Nissen, *Kindheit, Geschlecht und Raum*, S. 225.

946 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 176.

7.2.4. Die Wirkungsmacht der *Kunsthal*

Dieser Abschnitt befasst sich mit der Wirkungsmacht der *Kunsthal* auf die Gruppen von Jugendlichen, die das Gebäude erfahren haben. Der Vergleich der Erfahrungen der Gruppen mit denjenigen, die der Architekt Rem Koolhaas in der Projektdokumentation beschrieben hat (siehe Abschnitt 5.2.2.1), macht die Ausprägungen der Wirkungsmacht sichtbar. Die Darstellung folgt im Wesentlichen den konzeptionellen Überlegungen des Architekten zur Gestalt und der Struktur des Gebäudes, zu seiner Bezugnahme auf Alltägliches, die auch die Umdeutung gewohnter Situationen oder Dingen beinhaltet, bis hin zu seiner ambivalenten Haltung gegenüber der physischen Präsenz von Architektur. Aus dem Vergleich geht hervor, inwieweit das in der Materialität des Gebäudes eingeschriebene Konzept von den Gruppen rezipiert wird und ob sich die Wirkung ihnen gegenüber entsprechend entfaltet.

Die Gestalt des Gebäudes beruht auf Koolhaas' Konzeption, die *Kunsthal* als eine *langweilige*, *viereckige Box* aufzufassen. In dieser einfachen Gestalt bildet sie zusammen mit dem Museumspark eine der Zonen des Bandes (*strip*), das das Stadtzentrum mit dem Ufer der Maas verbindet. Diese Charakterisierung des Gebäudes beschreibt die Gruppe ›Tischler‹ (*meubelmaker*) am treffendsten. Sie erwähnt die *gerade* Gestalt des Gebäudes und dass sie dadurch gegenüber der Umgebung *auffällt*. Auch charakterisiert sie das Gebäude dem synästhetischen Charakter nach ähnlich wie Koolhaas als *starr* und als *Block*. Die Gruppen ›Kulturmanagement‹ (*Culturele maatschappelijke Vorming*) und ›Gymnasium‹ thematisieren diesen Aspekt in diesem wörtlichen Sinne nicht.

In der von Koolhaas geplanten Setzung des Gebäudes als Box nimmt die Entwurfsaufgabe, diese *langweilige, viereckige Box* zu *beleben,* ihren Ausgang. Koolhaas teilt sie in vier Teile, indem er erstens mit einer Passage in der Verlängerung des Museumsparks den Durchgang zur Maas gewährleistet und zweitens parallel zum Deich eine Straße für die Zulieferung unter dem Gebäude hindurchführt. Die so entstandenen vier Teile sollen *gegensätzliche Erfahrungen* erzeugen und eine *kontinuierliche Spirale* bilden. In den Erfahrungen aller Gruppen klingen die Aufteilung [der Box] und die Verschiedenartigkeit der Teile an.

Die Gruppe ›Tischler‹ stellt fest, dass man *überall etwas anders* gemacht hat, und deskribiert das Skript mit der Aussage, man hätte *einen großen Raum mit verschiedenen Räumen* gemacht. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt unterschiedliche Erfahrungen in Bezug auf die einzelnen Bereiche. Sie deskribiert diese Gegebenheit jedoch nicht als eine konzeptionelle Überlegung. Die Gruppe ›Gymnasium‹ erkennt Koolhaas' Überlegung am deutlichsten. Zu Beginn des Erfahrungsprozesses stellt sie das Gebäude als eine *Pizza Quattro Formaggio* heraus. An anderer Stelle spricht sie davon, dass jeder Raum *anders* und *überraschend* sei. Es seien auch *verschiedene Grautöne* und *verschiedene Farben* verwendet sowie verschiedene Materialien *kombiniert worden*. In diesem

Zusammenhang deskribiert diese Gruppe die Tatsache, dass man damit letztlich auf das *Schaffen* von Atmosphären abziele.

Koolhaas äußert sich in der Projektbeschreibung nicht ausdrücklich zu den Fassaden, auf die er bekanntlich verzichten möchte (siehe Abschnitt 5.2.2). Die Fassaden folgen in ihrer Unterschiedlichkeit jedoch ebenfalls seinen konzeptionellen Überlegungen und sind wie die Bereiche im Inneren unterschiedlich gestaltet. Alle Gruppen greifen diese Verschiedenheit auf und besprechen sie folglich in Bezug auf ihre eigene Perspektive. Die Gruppe ›Tischler‹ schildert vor allem ihren synästhetischen Charakter (still) oder die Bewegungssuggestion (auf einen zukommend). Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ diskutiert die Fassade aus der Perspektive der *ankommenden* Besucher_innen (Willkommensseite). Die Gruppe ›Gymnasium‹ thematisiert die Fassaden in Bezug auf die konzeptionellen Überlegungen. Sie erkennt in der Unterschiedlichkeit der Fassade ein Konzept, nach dem *jede Seite einzigartig* sei und ein *eigenes Thema* aufweise.

Die Spirale, die Koolhaas als Wegführung durch das Gebäude anlegt, wird von allen Gruppen rezipiert. Sie referieren auf ihre formale Gestaltung im Gefüge des Gebäudes, das heißt auf die Rampen und Treppen. Der Eindruck des Ungewissen, den das Wegkonzept erzeugen soll und das Koolhaas anhand der Überlagerung der Passagen aus Becketts *Waiting for Godot* mit den Bildsequenzen der *Kunsthal* in Buchform übersetzt hat (siehe Abschnitt 5.2.2.1), wird von den Gruppen seinem Charakter nach beschrieben. Wie zuvor korrespondieren die von Koolhaas' konzipierten Erfahrungen zwar ihrem Duktus nach mit denen der einzelnen Gruppen, sie erhalten jedoch eine je eigene perspektivische Färbung. Die Gruppe ›Tischler‹ bespricht die Wirkung, die die schräge Ebene im Auditorium erzeugt, und beschreibt die Situation als eine *Achterbahn*. Den schrägen Boden beim Eingang erfährt die Gruppe als *anziehend*. Darin zeigt sich ihre Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umwelt vornehmlich im ersten Teil ihres Erfahrungsprozesses. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹, die die Betrachtungsweise der Besucher_innen in ihren Erfahrungen berücksichtigt, äußert sich hingegen eher negativ, sie empfindet den schrägen Boden als *unangenehm* und *nicht einladend.* Die Gruppe ›Gymnasium‹ diskutiert die schrägen Ebenen in Bezug auf konzeptionelle Überlegungen. Das Gebäude erscheint der Gruppe im Zusammenhang mit dem Deich wie eine *Landschaft*. Die Lage des Eingangs erscheint ihr zwar *fremd*, sie sieht darin jedoch eine Möglichkeit, den Zugang auf diese Weise zu lösen, wenn man sich dafür entschieden hat, eine Schräge an den Deich zu legen. Damit übernimmt die Gruppe die Perspektive der Planenden.

Koolhaas charakterisiert, wie erwähnt, die Bewegung durch das Gebäude nicht nur formal, sondern vermittelt auch eine Empfindung, wonach der Weg an *einer Stelle* beginnen und von dort aus irgendwo hinführen soll. Am auffälligsten wird dieser Eindruck von den Gruppen in Bezug auf die Treppe, die zum Dach führt, und hinsichtlich der Lage des obersten Ausstellungsraums beschrieben. Die angelegte Wegführung macht sich außerdem darin bemerkbar, dass nicht alle Teilnehmer_innen das ganze Gebäude gesehen haben (siehe Abschnitt 7.2.3).

Die Gruppe ›Tischler‹ formuliert den Eindruck, dass man den obersten Ausstellungsraum *verschwinden* lassen wollte, so, als ob man dort überhaupt *nicht hingehen* sollten. Später mutmaßt sie darüber, dass es wohl kostengünstiger war, dort noch einen Bereich zu planen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ beschreibt diese Empfindung des *Ungewissen* treffend und bezieht sie auf das gesamte Gebäude. Es wirkt auf die Gruppe so, als gelange man immer woanders hin und verstehe nicht, wie das Gebäude zusammengesetzt ist, obwohl die Gruppenteilnehmerinnen, wie sie betonen, bereits öfter in der *Kunsthal* war. Die Gruppe ›Gymnasium‹ beschreibt ebenfalls die Empfindungen, die die vom Architekten intendierte Wegführung hervorruft. Sie hat wie die anderen Gruppen den Eindruck, dass man *nicht genau weiß*, ob man dort hingehen soll, da dies nicht ausdrücklich angegeben wird. Sie empfindet die Situation als *vage*. Über den obersten Ausstellungsraum sagt sie, dass es oben auch noch einen Raum gäbe, einige Gruppenmitglieder erklärten jedoch, davon nichts gewusst zu haben.

Ein weiterer Aspekt von Koolhaas' Architekturverständnis betrifft die Bedeutung des Alltäglichen. Er unterscheidet ausdrücklich nicht zwischen einer Hochkultur und einer Alltagskultur. Architektur sollte sich seiner Ansicht nach auch nicht ausschließlich mit Architektur auseinandersetzen, sondern immer auch andere Themenbereiche berücksichtigen (siehe Abschnitt 5.2.2). In der *Kunsthal* drückt sich diese Auffassung konkret in der Sichtbeziehung zur Umgebung aus. Nur die Gruppe ›Kulturmanagement‹ erwähnt diesen Aspekt, bewertet es jedoch als unangenehm, dass sie während des Besuchs den Verkehr zum Krankenhaus beobachten konnte. Darin macht sich ihre an der Perspektive der Besucher_innen orientierte Auffassung bemerkbar.

In Bezug auf die Alltagskultur interessiert Koolhaas stets die Frage, wie Situationen oder Dinge anders definiert werden können, beispielsweise die Verarbeitung und der Einsatz der Materialien. Die Gruppe ›Tischler‹ und die Gruppe ›Gymnasium‹ sprechen darüber, dass die Materialien auf jeweils *unterschiedliche Weise verarbeitet* wurden. In den Erfahrungen der Gruppen macht sich Koolhaas' Auffassung weiter darin bemerkbar, dass sie diese markanten Stellen im Gebäude besprechen, wie die bereits erwähnte Lage des Eingangs, den Ausstellungsraum mit dem Boden aus Gitterrost, die Treppe zum Dach oder die Verarbeitung der Materialien. Der schmale Ausstellungsraum enthält mit dem Zwischenboden aus Gitterrost ein Material, das gewöhnlich für den Bau von Nottreppen verwendet wird. Alle Gruppen besprechen dieses Material an dieser Stelle, allerdings vornehmlich in Bezug auf seine Wirkung, wenn sie durch den Boden die darunterliegende Ebene sehen können. Die Gruppe ›Tischler‹ spricht von einer *Spannung*, die es erzeugt, und rät Leuten mit *Höhenangst*, von einer Begehung abzusehen. Ähnlich äußert sich auch die Gruppe ›Kulturmanagement‹, sie empfindet den Gitterrost als *unheimlich* und *begeht* die Fläche *am Rand*. Die Gruppe ›Gymnasium‹ sieht in der Verwendung des Gitterrostes die Realisierung von *Sichtbezügen* zwischen zwei Bereichen und bindet das Material somit in konzeptionelle Überlegungen ein.

Die von Koolhaas in der Materialität inskribierte Auffassung zeigt sich außerdem in den Erfahrungen der Gruppen an Stellen, die sich als Störung der Gewohnheit aktualisieren. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ gibt an, dass sie den Eingang auf der Straßenseite erwartet hätte. Demgegenüber bezeichnet die Gruppe ›Gymnasium‹ seine Lage als *typisch* und erkennt darin eine konzeptionelle Überlegung.

Koolhaas vertritt eine zwiespältige Haltung gegenüber der physischen Präsenz von Architektur. Ihre materielle Präsenz stellt zwar ein wesentliches Charakteristikum von Bauten dar, gleichzeitig zielt er dahin, diese so weit wie möglich zu minimieren. Diesen Aspekt erwähnt nur die Gruppe ›Gymnasium‹, indem sie darauf hinweist, dass *kein Material verschwendet* worden sei. Sie erkennt dies daran, dass es *Träger ohne Stützen* gibt.

In Tabelle 7.8 sind die Architekturerfahrungen der Gruppen und die Erfahrungen, die Koolhaas in seiner Projektdokumentation beschreibt, stichwortartig aufgeführt. Wie in Tabelle 7.4 zum Vergleich im *Kunsthaus* (siehe Abschnitt 7.1.4) veranschaulichen auch hier die unterschiedlichen Grautöne das Machtdifferenzial der jeweiligen Erfahrung. Dunkelgrau markiert Erfahrungen, in denen die Perspektive bestimmend mitwirkt, mittelgrau steht für ein ausgewogenes Machtdifferenzial und hellgrau für Erfahrungen, die von der Materialität des Gebäudes vorgezeichnet werden.

Architekt	**Gruppe ›Tischler‹**	**Gruppe ›Kulturmanagement‹**	**Gruppe ›Gymnasium‹**
Thema Gebäude			
Langweilig	Fällt gegenüber der Umgebung auf		
Viereckig	Gerade		
Box	Starr, Block		
Zone des Strips			
In vier Teile aufgeteilt	Ein großer Raum mit verschiedenen Räumen		Pizza *Quattro Formaggio*
Gegensätzliche Erfahrungen	Überall etwas anders gemacht	Verschiedene Erfahrungen	Jeder Raum ist anders
			Jeder Raum ist überraschend
			Verschiedene Grautöne, verschiedene Farben
Thema Wegführung/Eingang			
Kontinuierliche Spirale (Rampen, Treppen)	Achterbahn (Auditorium)		Landschaft
	Einladend (Eingang)	Unangenehm, nicht einladend	Eingang liegt schlüssig bzgl. gewählter Erschließung (Schräge)
Spirale (führt irgendwo hin)	Man wollte den obersten Ausstellungsraum verschwinden lassen	Man gelangt immer woanders hin	Vage
	Man solle dort nicht hingehen	Man versteht es (das Gebäude) nicht	Man weiß nicht genau, wo man hingehen kann
	Zwei Schülerinnen waren nicht in der unteren Halle	Zwei Schülerinnen waren nicht im schmalen Ausstellungsraum	Zwei Schülerinnen waren nicht auf der der Treppe zum Dach

Architekt	Gruppe ›Tischler‹	Gruppe ›Kulturmanagement‹	Gruppe ›Gymnasium‹
Thema Fassaden			
	Verschieden	Verschieden	Verschieden
	nach synästhetischem Charakter und Bewegungssuggestion	In Bezug auf die Perspektive von Besucher_innen	Einzigartig bzgl. Thema
Thema Das Alltägliche			
Keine Unterscheidung zwischen Hoch- und Alltagskultur		Die Sichtbeziehung zum Krankenhaus (Alltag) ist unangenehm	
Architektur sollte andere Themen berücksichtigen			
Dinge oder Situationen anders definieren	Materialien auf unterschiedliche Weise verarbeiten		Materialien auf unterschiedliche Weise verarbeiten
- Eingang	Einladend	Straßenseite sollte Willkommensseite sein	Die Lage des Einganges ist typisch
- Boden aus Gitterrost	Erzeugt Spannung	Unheimlich	Sichtbezüge herstellen
		Am Rande gehen	
Thema Physische Präsenz der Architektur			
Minimieren			Kein Material verschwendet (Träger ohne Stützen)

Tabelle 7.8: Vergleich der Erfahrungen in der Kunsthal nach Thema

Koolhaas schreibt in der Projektdokumentation nur wenig darüber, wie Besucher_innen das Gebäude empfinden können. Vielmehr benennt er nach der Terminologie dieser Arbeit gemäß einem atomistischen Raumverständnis das Vorhandene, die Box, die vier Teile, eine Spirale. Dass die Nutzer_innen in dieser Vielfalt von Oberflächen und Bereichen (je eigene) Verbindungen ziehen, ist gewollt, auch soll damit eine kulturelle Nivellierung einhergehen. Diese Auffassung demonstriert er unter anderen an dem fiktiven Projekt *City of the Captive Globe,* in dem ein Nebeneinander unterschiedlichster Organisationen (Wissenschaft, Kunst etc.) die Basis für neue Synthesen (spekulative Aktivitäten) bilden soll (siehe Abschnitt 5.2.2).

Trotz der konzeptionellen Unterschiede zwischen der *Kunsthal* und dem *Kunsthaus* entsprechen sich die Voraussetzungen, unter denen die Gruppen die Architektur auf die gleiche Weise erfahren, wie der Architekt sie vorsah.

Erstens gleichen sich ihre Erfahrungen, wenn die Subjektpositionen, die sich darin aktualisieren, übereinstimmen. Die Gruppe ›Tischler‹ erfährt die Architektur nach der Machart von Details und der Verarbeitung der Materialien. Bezüglich der Materialkenntnis und den Verarbeitungsweisen teilen sie die Subjektposition des Architekten, die jene fachliche Kompetenz ausmacht. Wie die Gruppe ›Gymnasium‹ im *Kunsthaus* deskribiert auch die gleichnamige Gruppe in der *Kunsthal* durchgängig die Erfahrungen, die aus den konzeptionellen Überlegungen folgen. Die Lage des Eingangs bezeichnet die Gruppe wie andere Stellen im Gebäude als *typisch* und erwähnt auch die unterschiedliche Anwendung der Materialien, das Kreieren von Sichtbeziehungen bis hin zu der Feststellung, dass keine

Materialien verschwendet wurden. In ihren Erfahrungen aktualisiert sich somit eine ähnliche Subjektposition, wie sie die Perspektive des Architekten auch enthält, nämlich jener theoretische Bezug zur Welt, der sich in der Reflexion und den entsprechenden konzeptionellen Überlegungen äußert.

Zweitens stimmen die Gruppen und der Architekt in den Architekturerfahrungen überein, die von der Materialität vorgezeichnet werden. Dies zeigt sich an den konzeptionellen Überlegungen, die die Materialität des Gebäudes unmittelbar betreffen. Eine einzelne oder mehrere Gruppen rezipieren sinngemäß die Gestalt des Gebäudes (Box), sein Gefüge (vier Teile) oder die Materialien (verschiedene Fassaden). Darüber hinaus erfahren die Gruppen eine Anordnung ähnlich, wenn ihre Materialität für den Eindruck ausschlaggebend ist. Koolhaas will mit dem Anlegen einer *Choreographie* entlang der Treppen, Rampen und der einzelnen Bereiche den Eindruck erwecken, dass der Weg durch das Gebäude irgendwo hinführen soll (siehe Abschnitt 5.2.2.1). Diese atmosphärische Tönung beruht auf einer Bewegungssuggestion und wird somit von der Materialität vorgezeichnet. Die Anordnung der Bauteile suggeriert einen Eindruck, der sich dem Charakter nach in ähnlichen Erfahrungen der Gruppen, dem Gefühl des Ungewissen, zeigt. Allerdings setzt diese Erfahrungsweise eine gewisse Empfänglichkeit für die Umwelt voraus. Die Intention des Architekten geben die Gruppen jedoch nicht wörtlich wieder.

Ähnliches gilt für Koolhaas' Interesse an der Alltagskultur und den Stellenwert, den er ihr beimisst (keine Differenzierung zwischen Hoch- und Alltagskultur, Bezugnahme der Architektur zu Themen außerhalb der Disziplin). Diese konzeptionelle Überlegung wird von den Gruppen im Sinne Koolhaas' nicht entschlüsselt. Hingegen fallen allen Gruppen die markanten Stellen im Gebäude auf, an denen Materialien wie beispielsweise der Gitterrost auf ungewöhnliche Weise eingesetzt wurden. Sie machen sich in den Erfahrungen der Gruppe als Affekte bemerkbar, wenn sie von der empfundenen Spannung, der erwähnten Höhenangst etc. sprechen. Die von Koolhaas intendierten Erfahrungen zielen auch hier auf die Materialität ab. Diese zeichnen folglich die Erfahrungen der Gruppen vor.

Die von Koolhaas konzipierten Erfahrungen werden hinsichtlich der dahinterliegenden theoretischen Überlegungen (Bildung von Kollektiven, Alltagskultur etc.) zwar wie erwähnt nicht erkannt, jedoch ihrem Charakter nach von den Gruppen rezipiert und zudem in weiteren Erfahrungen fortgeführt. Dies liegt daran, dass Koolhaas dem Gebäude ein architekturtheoretisches Verständnis zugrunde legt, dessen Deskription die Kenntnis entsprechender Diskurse voraussetzt. So deskribiert die Gruppe ›Gymnasium‹ zwar die Tatsache, dass bestimmte Lösungen im Gebäude (u. a. die Lage des Eingangs) auf konzeptionellen Überlegungen beruhen, jedoch nicht den theoretischen Zusammenhang, den Koolhaas herstellt. Auf dieser theoriebedingten konzeptionellen Ebene entfaltet das Gebäude daher seine Wirkung nicht. Hingegen wirkt es, indem die entsprechenden Stellen im Gebäude auffallen und Affekte (Spannung, Ungewissheit) erzeugen oder aus der Perspektive der Gruppen eine je spezifische Färbung erhalten durch die Empfänglichkeit

für die Eindrücke aus der Umwelt (Achterbahn, Schräge ist einladend) oder im Fokus auf die Betrachtungsweise der Besucher_innen (Willkommensseite, unangenehme Schräge).

Drittens gleichen sich die Gruppen in Erfahrungen, die der Architekt in der Projektdokumentation nicht explizit erwähnt hat, die jedoch die Materialität des Gebäudes als Eindruck suggeriert. Alle erfahren die *Kunsthal* als offen. Gleichzeitig setzt diese Erfahrung eine Subjektposition voraus, die die Wahrnehmenden als empfänglich für Eindrücke aus der Umwelt ausweist.

Nach Koolhaas besteht die Motivation der Architektur in der Ausbildung unterschiedlicher Kollektive (siehe Abschnitt 5.2.2). Die Vielfalt der verwendeten Materialien sowie die Verschiedenheit der Größe und Gestalt der einzelnen Bereiche in der *Kunsthal* zeichnen zunächst eine Folge von Architekturerfahrungen vor, die hier als materielle Aspekte bezeichnet werden. Durch die stetige Veränderung der Oberflächen und Dimensionen der Bereiche bleibt die Architektur bereits aufgrund jener vorgezeichneten Erfahrungen *in Bewegung* (infolge stetiger Veränderung). Die Architekturerfahrung *Materieller Aspekt* versammelt, wie die Untersuchung zeigt, die größten Kollektive. Durch die wechselnden Materialien und Dimensionen der Bereiche in der *Kunsthal* kann die Architektur über die Erfahrung stets weitere Kollektive versammeln. Das heißt, verschiedene Gruppen erfahren eine Anordnung von Bauteilen oder Materialien gemäß materiellen Aspekten auf die gleiche Weise.

Im Vergleich zum *Kunsthaus* liegt der Schluss nahe, dass die *Kunsthal* mehr und unterschiedliche Gruppen anspricht. Die Gruppen im *Kunsthaus* bezeugen der Architektur gegenüber stellenweise eine distanziertere Haltung im Vergleich zu den Gruppen in der *Kunsthal*. Dies zeigt sich insbesondere bei der Gruppe ›Tischler‹, deren Versuch, sich über ihren professionellen Hintergrund mit dem Gebäude zu identifizieren, mehrfach fehlschlägt. In der *Kunsthal* hätte sich diese Gruppe vermutlich über das unterschiedlich verarbeitete Material Holz bei der Machart der Architektur wiedergefunden. Die Gruppe ›Gymnasium‹ stellt das *Kunsthaus* vor allem in Bezug auf das Materialgefüge der Fassade, das Milchglas, das das Dahinterliegende nur schemenhaft preisgibt, als *Insider-Gesellschaft* heraus. Dieselbe Gruppe hätte in der *Kunsthal* an manchen Stellen einen Einblick in das Gebäude erhalten und es so vermutlich als weniger geschlossen erfahren.

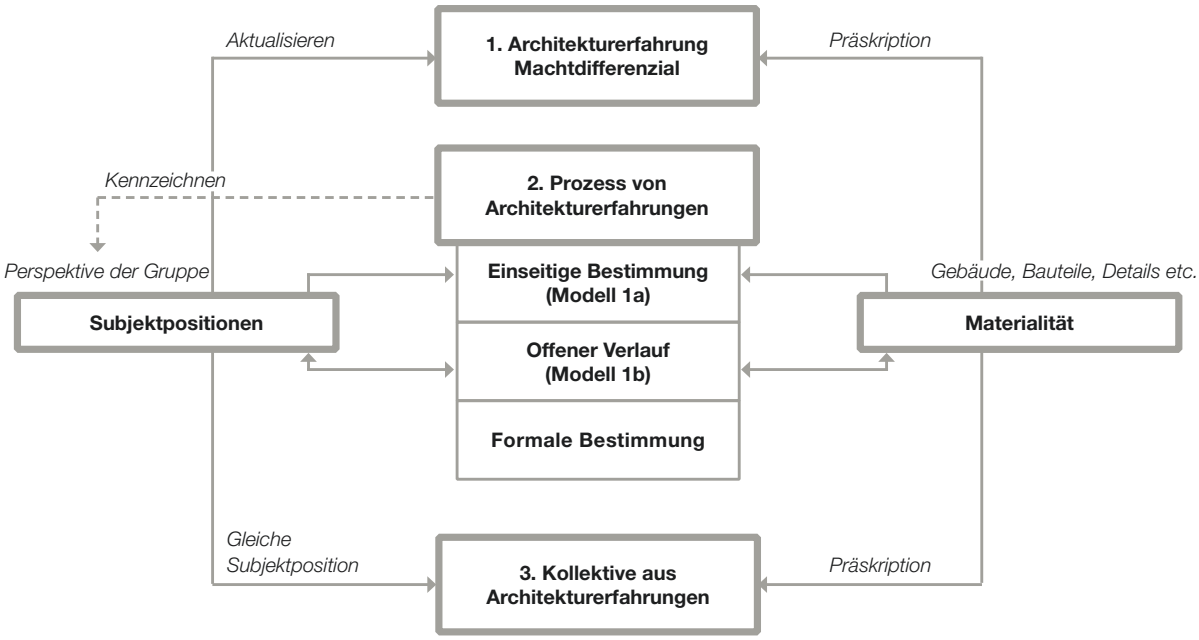
7.3. Zusammenfassung: Die doppelte Sozialität der Architekturerfahrung

Die empirische Untersuchung zielte dahin, auf der in Kapitel 3 vorgestellten theoretischen Grundlage Architekturerfahrungen zu identifizieren und zu bestimmen sowie die sozialen Differenzen in Bezug auf diese Erfahrungen erkennbar zu machen. Sie war von der Annahme geleitet, dass Architekturerfahrungen sowohl von der Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, als auch von der Materialität der Gebäude geprägt werden.

Die wissenschaftliche Erforschung der Konstitution von Raum und somit auch von Architekturerfahrungen erfordert eine Perspektivenvielfalt (siehe Abschnitt 5.1). Perspektivenvielfalt im Sinne dieser Arbeit meint erstens, die Abfolge von Raumkonstitutionen respektive Architekturerfahrungen entlang eines Weges zu erheben. Zweitens betrifft sie die Aufgabe, Erfahrung von Architektur aus verschiedenen Perspektiven aufzuzeichnen. Dafür wurden drei Gruppen von Jugendlichen mit einem je anderen Ausbildungshintergrund ausgewählt. Drittens erfordert die Perspektivenvielfalt, dass die genannten Gruppen Architektur in Bezug auf verschiedene Gebäude erfahren können. Mit diesem Untersuchungsdesign sollte die eingangs erwähnte Zielsetzung entlang der nachfolgenden Fragen erreicht werden:

- Welche Folgen von Architekturerfahrungen lassen sich unterscheiden?
- Erfahren die verschiedenen Gruppen dasselbe Gebäude auf unterschiedliche Weise?
- Beschreiben die Gruppen mit einem ähnlichen Ausbildungshintergrund im *Kunsthaus* und in der *Kunsthal* ähnliche Erfahrungen?

Die aus der Untersuchung hervorgegangenen Ergebnisse werden in der Folge als drei Ausprägungen von sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen zusammengefasst (siehe Abbildung 7.1).



Grafik 7.1: Ausprägung der sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen (© Theresia Leuenberger, 2016)

Eine einzelne Architekturerfahrung drückt für die Nutzer_innen aus, wie sie die Architektur an einer bestimmen Stelle zu einem bestimmten Moment empfinden. In Anlehnung an Schatzkis Differenzierung betrachte ich eine einzelne Architekturerfahrung als eine Handlung. Entsprechend konstituiert eine Folge von Architekturerfahrungen eine Architekturerfahrungspraxis, beispielsweise diejenige einer Gruppe oder die des Architekten (siehe Abschnitt 3.1.3).

Die erste Ausprägung der sozialen Differenzen betrifft die einzelne Architekturerfahrung. Sie offenbart sich in der Weise, wie sich die Subjektpositionen aus der Perspektive derer, die die Architektur erfahren, und die Materialität der Gebäude in den einzelnen Architekturerfahrungen aktualisieren. Diese Ausprägung wird als *Machtdifferenzial* in der Relation zwischen denjenigen, die die Architektur erfahren, und der Materialität der Gebäude für jeden einzelnen Modus der Architekturerfahrung in Kapitel 6 vorgestellt.
Die zweite Ausprägung bezieht sich auf den Erfahrungsprozess, also auf die Erfahrungspraxis als Folge einzelner Architekturerfahrungen. Die vergleichende Analyse der Gruppengespräche zeigt, dass diese nach zwei Modellen, die in Anlehnung an Elias mit 1a und 1b bezeichnet werden (siehe Abschnitt 3.2.2), und nach ihrer äußeren formalen Bestimmung unterschieden werden können. Denn die Modelle und die formale Bestimmung zeichnen sich dadurch aus, wie sich das perspektivische Wissen, die Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt oder mitunter das Gefühl der Unsicherheit, die Menschen in einer Situation verspüren, darin aktualisieren. Vor der Beschreibung der Erfahrungsprozesse werden die aus der Untersuchung hervorgegangenen Architekturerfahrungen zusammengefasst dargestellt und danach geordnet, wie sich das perspektivische Wissen, die Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt etc. darin aktualisieren (siehe Abbildung 7.2).

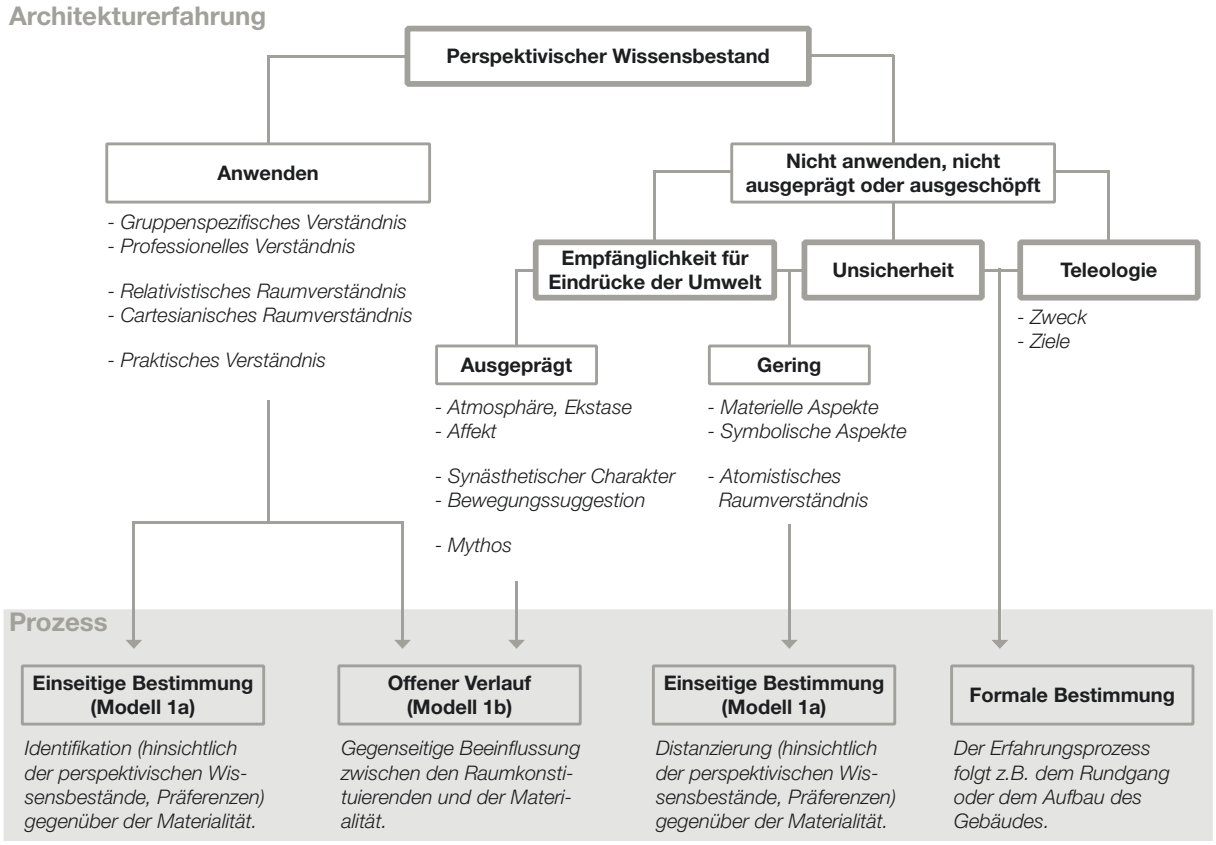
In Architekturerfahrungen kann sich der perspektivische Wissensbestand entweder aktualisieren oder aber er kann nicht durchdringen. Perspektivisches Wissen äußert sich in Erfahrungen, die als *Gruppenspezifisches* und *Professionelles Verständnis* bezeichnet werden. Daneben gibt es Erfahrungen, bei denen sowohl die Materialität als auch das perspektivische Wissen prägend mitwirken. Zum einen betrifft dies die Architekturerfahrung *Praktisches Verständnis*. Zum anderen sind es Erfahrungen, in denen Bauteile, Bereiche etc. über die Verknüpfung mit einem Raumverständnis auf eine spezifische Weise geordnet werden. Dazu gehören das *relativistische* und das *cartesianische Raumverständnis*. Wenn perspektivische Wissensbestände zunächst nicht zum Verständnis der Architektur beitragen, der Situation angemessene Wissensbestände fehlen oder die Gruppen mitunter entscheiden, nicht darauf zurückzugreifen, dann kann sich ihre Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umwelt eher entfalten. Ist diese ausgeprägt, dann spüren Wahrnehmende in einer Situation beispielsweise die Tönung einer *Atmosphäre* oder, wenn sie sich auf ein Bauteil bezieht, die einer *Ekstase*. Auch die Verknüpfung einer Anordnung von Dingen über einen *Affekt* setzt diese Empfänglichkeit voraus. Zwei weitere

Erfahrungsweisen sind neben der Empfänglichkeit der Wahrnehmenden für Eindrücke aus der gebauten Umgebung ebenfalls auf die Materialität angewiesen. Dazu zählen die Erfahrungen *Bewegungssuggestion* und *Synästhetischer Charakter*. Werden mit Empfindungen Bereiche, Bauteile etc. über eine Erzählung in eine Ordnung eingebunden, so ist die Rede von einer Architekturerfahrung mit der Bezeichnung *Mythos*.

In Momenten mit einer geringen Empfänglichkeit (für Eindrücke aus der Umwelt) oder auch einer Unsicherheit neigen diejenigen, die die Architektur erfahren, dazu, sich an das Vorhandene zu halten. Sie beschreiben das Gefüge, die Größe oder die Gestalt von Bauten, Bauteilen und Bereichen oder, wie sie diese sinnlich wahrnehmen. Diese Erfahrungen ordne ich der Architekturerfahrung *Materieller Aspekt* zu. Des Weiteren zählen Wahrnehmende auf, was da ist, benennen seine Lage und verknüpfen somit eine Anordnung über ein *atomistisches Raumverständnis*. Die Architekturerfahrung *Symbolischer Aspekt* steht für Erfahrungen, die nicht an eine bestimmte Perspektive gebunden sind, sondern ein gesellschaftsspezifisches Verständnis betreffen, wie die Bezeichnung von etwas als modern.

Eine weitere Erfahrung, die weniger ein perspektivisches Wissen oder eine Empfänglichkeit gegenüber Eindrücken aus der Umwelt voraussetzt, ist jene, die mit einer Teleologie einhergeht. In diesen Erfahrungen verknüpfen Menschen eine Anordnung von Gebäuden, Bereichen oder Bauteilen über einen *Zweck*, ein *Ziel* etc.

Die Meta-Erfahrungen *Herausstellen* und *Deskription* können jede andere Erfahrungsweise enthalten. Sie sind daher nicht im Schema verortet. Für das Herausstellen gilt jedoch, dass es auf das perspektivische Wissen angewiesen ist, insofern es eine Erkenntnis, die in einem konjunktiven Erfahrungszusammenhang einer Gruppe hervorgebracht wird, herausstellt. Deskriptionen beziehen sich auf das Skript, das aus einer anderen Perspektive (der Planenden) in das Gebaute inskribiert wurde. Diese Erfahrungen setzen bei denjenigen, die die Architektur erfahren, die Kenntnis des perspektivischen Wissens der Planenden oder zumindest ein ähnliches perspektivisches Wissen voraus.



Grafik 7.2: Architekturerfahrungen nach perspektivischem Wissensbestand und der Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umwelt (© Theresia Leuenberger, 2016)

Der untere Bereich der Grafik (graue Fläche) enthält die erwähnte einseitige, offene und formale Bestimmung, nach der die untersuchten Erfahrungsprozesse der Gruppen verlaufen. Für ihre Charakterisierung wurden die Spielmodelle von Elias herangezogen (siehe Abschnitt 3.2.2). Wenn an der Erfahrung primär die Perspektive der Wahrnehmenden teilhat, fällt das Machtdifferenzial zugunsten derjenigen aus, die die Architektur erfahren. Wirkt die Materialität in der Erfahrung mit, tut sie dies nach dem Gefüge oder der Lage etc. von Bauten, Bauteilen etc. Das Machtdifferenzial in diesen Phasen des Erfahrungsprozesses liegt dann bei der Materialität (siehe Abbildung 7.2, Modell 1a). In beiden Erfahrungsverläufen aktualisieren sich Subjektpositionen. Dem perspektivischen Wissen entsprechend sind es im ersten Fall solche, die beispielsweise mit dem Ausbildungshintergrund zusammenhängen. Im zweiten Fall können die Subjektpositionen beispielsweise mit dem Typ der Persönlichkeit zusammenhängen (*type personality*),[947] wodurch sich eine Unsicherheit in ungewohnten Situationen bemerkbar macht. Zudem kann sich in derartigen Erfahrungen der Status als Laie aktualisieren.

Ein Beispiel dafür, wie die beiden beschriebenen, einseitig bestimmten Erfahrungsweisen den Prozess vorzeichnen, findet sich bei der Gruppe ›Tischler‹ im *Kunsthaus*. Dort

947 Vgl. Schatzki, *Social Practices*, S. 7.

prägen durchgängig jeweils einseitig im Wechsel ihre eigene Perspektive oder die Materialität primär ihre Erfahrung. Die Gruppe versucht einerseits, sich stets über ihr perspektivisches Wissen (gruppenspezifisches und professionelles Verständnis) in der Architektur wiederzuerkennen (Identifikation). Sie bewertet die Detail- und Materialverarbeitung positiv, mutmaßt jedoch auch darüber, dass hohe Räume gebaut wurden, weil ein zusätzlicher Stock teurer gewesen wäre. Andererseits prägen Erfahrungen wie Materieller und Symbolischer Aspekt oder ein Atomistisches Raumverständnis den Erfahrungsprozess und können Ausdruck einer Distanzierung von der Situation sein, in der ihr das Wissen fehlt, um das Vorhandene auf andere Weise zu erfahren. Distanzierungen bekunden sie jedoch auch durch eher negativ gefärbte Empfindungen, wenn den Gruppen etwas nicht gefällt oder sie etwas eigenartig finden.

Einseitig von perspektivischem Wissen geprägte Erfahrungssequenzen finden sich auch in den Erfahrungen anderer Gruppen. Dies geschieht nach Phasen des Erfahrungsprozesses, in denen sich eine Subjektposition im Sinne einer offenen Haltung dokumentiert. Die Gruppe ›Gymnasium‹ im *Kunsthaus* debattiert beispielsweise darüber, nachdem sie es als *Insider-Gesellschaft* bezeichnet hat, ob es sich beim *Kunsthaus* um ein typisches Museum handelt, und referiert vorwiegend auf ihr eigenes perspektivisches Wissen. Gegen Ende des selbstläufigen Gesprächs spricht sie während mehrerer Diskurssequenzen über die Voraussetzungen, die Besucher_innen von Kunstausstellungen ihrer Ansicht nach mitbringen sollten. Die Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal* verknüpft im zweiten Teil ihres Erfahrungsprozesses die Anordnungen vorwiegend mit einem gruppenspezifischen oder professionellen Verständnis, während sie im ersten Teil die Architektur vermehrt gemäß einer Bewegungssuggestion oder einem synästhetischen Charakter erfahren haben.

Ebenso finden sich in allen Erfahrungsprozessen der Gruppen Sequenzen, in denen vor allem die Materialität mitwirkt. In diesen Erfahrungen aktualisieren sich Subjektpositionen wie die des Laien. Wegen mangelnder Fachkenntnis sind die Gruppen nach dem Ausschöpfen ihres perspektivischen Wissens und ihrer Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt auf das Vorhandene zurückgeworfen. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ diskutiert zum Schluss des selbstläufigen Gesprächs (im *Kunsthaus*) darüber, wo sich eine Glasdecke oder die Wände aus Beton befanden. Die Gruppe ›Gymnasium‹ unterhält sich zuletzt darüber, wie weit es in der Vertiefung am Rand entlang des Bodens und Decke weitergeht. Ausgeprägt findet sich die Distanzierung als ein Loslösen von der Situation am Ende des Erfahrungsprozesses der Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal*. Sie beschreibt dort, in welcher Richtung die Böden schräg verlaufen, benennt die Skulpturen, die außen um das Gebäude herum angeordnet sind, oder zählt die Stufen der Treppe zum Dach. Die letzten Diskurssequenzen der Gruppe ›Gymnasium‹ in der *Kunsthal* sind ebenfalls von Erfahrungen wie Materieller oder Symbolischer Aspekt und Atomistisches Raumverständnis geprägt, wenn sie darüber diskutieren, ob es sich bei der *Kunsthal* um ein modernes Gebäude handelt, in dem es verschiebbare Wände gibt, und sie am Ende aufzählt,

in welchen Bereichen es Leuchtstoffröhren oder kleine Lampen gab. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ in der *Kunsthal* zählt zwar ebenfalls die Skulpturen auf, jedoch eher beiläufig, ohne dass sich darin eine Distanzierung ausdrückt: Sie können dazu einfach nicht mehr sagen und fahren anschließend mit der Beschreibung ihrer Erfahrungen in einem anderen Bereich fort.

Neben einseitig bestimmten Erfahrungsprozessen gibt es solche, die nach Elias' Modell (1b) offen verlaufen. Darin bestimmen weniger die einzelnen »Spieler« (Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, oder die Materialität) den Verlauf des Erfahrungsprozesses als vielmehr ihre gegenseitige Bezugnahme. Über weite Strecken finden sich Erfahrungsprozesse nach diesem Modell bei der Gruppe ›Gymnasium‹ im *Kunsthaus* und bei der Gruppe ›Kulturmanagement‹ sowie der Gruppe ›Gymnasium‹ in der *Kunsthal*. Ihre ersten Erfahrungen machen das Wahrgenommene (Atmosphäre) oder Vorgefundene (Materieller Aspekt) aus, auf das ein Verständnis, das mit ihrem Ausbildungshintergrund einhergeht, folgt. Daraus ergibt sich, dass sie entweder dieselbe Anordnung auf eine andere Weise erfahren, oder sie beschreiben ähnliche Erfahrungen in Bezug auf eine jeweils andere Anordnung.

Nach diesem Modell können auch Entwurfsprozesse verlaufen. Der Architekt des *Kunsthauses*, Peter Zumthor, verfolgt einen derartigen Entwurfsansatz. Er beginnt den Entwurfsprozess mit der Charakterisierung einer Atmosphäre, die Aspekte des Ortes und der Bauaufgabe miteinander verbindet. Ausgehend von dieser Tönung arrangiert er Bauteile, konstruiert Details, fügt Materialien zusammen und konstituiert damit weitere Räume respektive Architekturerfahrungen.

Ein offener Entwurfsansatz kann jedoch seinen Ausgang auch bei der Materialität nehmen. Das Architekturverständnis respektive der Entwurfsprozess des Architekten der *Kunsthal*, Rem Koolhaas, weist jene andersartige Offenheit auf. Im Sinne eines atomistischen Raumverständnisses arrangiert er Bauten, Bauteile, Materialien oder Details nebeneinander, die in der Folge auf eine vielfältige Weise weiter verknüpft werden können. Diese Art der Offenheit taucht in den Erfahrungen der Gruppen ebenfalls auf, wenn sie beispielsweise das Vorhandensein der Materialien und ihre Lage benennen. Dies geschieht beispielsweise, um eine vorausgehende Erfahrung zu explizieren. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ erläutert mit der Bezeichnung der Lage der Logos (innen beim Lift, außen beim Eingang) oder der orangen Farbe (innen an der Decke, außen am Balken) ihre Erfahrung, dass in der *Kunsthal* alles von außen nach innen durchgeführt wurde.

Neben diesen zwei nach Elias' Spielmodellen entweder einseitigen oder offenen Erfahrungsprozessen finden sich solche der Gruppe ›Kulturmanagement‹ im *Kunsthaus* und der Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal*, die eher an die »Route-knowledge«-Strategie erinnern. Dazu schreibt Carol A. Lawton, dass sie von Frauen in Situationen gewählt wird, die mit einem größeren Angstgefühl einhergehen (siehe Abschnitt 4.4). In diesen Prozessen

aktualisiert sich demnach ein Persönlichkeitstyp, der ängstlich oder unsicher ist. Die erwähnten Gruppen versichern sich explizit oder implizit einer formalen Bestimmung für den Erfahrungsprozess. Die Gruppe ›Kulturmanagement‹ im *Kunsthaus* stimmt jeweils darüber ab, mit welchem Bereich sie in der Besprechung über ihre Erfahrungen fortfahren will. Die Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal* ordnet ihren Erfahrungsprozess, indem sie in den Schilderungen über ihre Erfahrungen zweimal dem zuvor durchlaufenen Rundgang durch das Gebäude folgt. Es fällt auf, dass diese beiden Gruppen im Vergleich zu den anderen Gruppen am Beginn ihrer Ausbildung stehen, ihr professionelles und gruppenspezifisches Wissen ist im Vergleich zu den anderen Gruppen noch weniger ausgeprägt. Es begünstigt ihre Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt, die sich in den einzelnen Erfahrungsweisen (Atmosphäre, Bewegungssuggestion, Synästhetischer Charakter) bemerkbar macht, fördert jedoch auch die Neigung, eine äußere Ordnung für den Verlauf ihrer Diskussion heranzuziehen. Bei der Gruppe ›Kulturmanagement‹ im *Kunsthaus* geschieht dies mit einer ausdrücklichen Abstimmung, in der Gruppe ›Tischler‹ in der *Kunsthal* eher implizit.

Wenn die Erfahrungsprozesse der Gruppen derselben Art der Bestimmung (einseitig, offen, formal) folgen, deuten sie damit an, dass ihre Erfahrungen auf ähnliche Weise geprägt werden und sich darin ähnliche Subjektpositionen aktualisieren können. Verläuft der Erfahrungsprozess nach dem Modell 1a und wird einseitig von der Materialität geprägt, erweisen sie sich beispielsweise als Laien, während sich in einem Erfahrungsprozess 1b ihre offene Haltung demonstriert. Folgt der Erfahrungsprozess einer formalen Bestimmung, deutet sich darin ihre noch wenig ausgeprägte professionelle Sozialisation und mitunter eine Unsicherheit an.

Die dritte Ausprägung des Sozialen bezieht sich auf eine einzelne Architekturerfahrung und ihr Vermögen, ein Kollektiv zu versammeln. Eine Anordnung wird in solchen Fällen von mehreren Gruppen (mit je eigener Perspektive) auf die gleiche Weise verknüpft, sodass sie die Architektur auf dieselbe Weise erfahren. Das Machtdifferenzial, das jeder Architekturerfahrung eigen ist (siehe Kapitel 6), ist entscheidend für die Bildung und das Ausmaß von Kollektiven. Die größten Kollektive versammeln Architekturerfahrungen, die von der Materialität vorgezeichnet werden, wie die Erfahrungen *Materieller* und *Symbolischer Aspekt* und *Atomistisches Raumverständnis*. Dies besagt auch, dass, sobald das perspektivische Wissen in den Architekturerfahrungen nicht realisiert oder angewendet wird, in Bezug auf jene Architekturerfahrungen ein größeres Kollektiv zu erwarten ist.

Architekturerfahrungen können jedoch auch größere Kollektive versammeln, wenn neben der Materialität die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, mitwirkt. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass sie sich in der Subjektposition, die sich in der Erfahrung aktualisiert, gleichen. Dies geschieht vor allem bei Architekturerfahrungen, die mit einer Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt einhergehen, wie die Bewegungssuggestion und der Synästhetischer Charakter. Anteilig zeichnet die Materialität

jene Erfahrungen vor oder gibt zugleich Anlass dafür, beispielsweise Sinneseindrücke aus einem anderen Sinnesgebiet nachzuzeichnen (Synästhetischer Charakter).

Des Weiteren können Architekturerfahrungen Kollektive versammeln, wenn sich darin gleiche Subjektpositionen aller an der Erfahrung Beteiligter aktualisieren. Aus den Vergleichen der Erfahrungen, die die Gruppen beschreiben und die Architekten konzipiert haben, geht hervor, dass sich dies vornehmlich an zwei Subjektpositionen zeigt, nämlich dem theoretischen Bezug zur Welt (Architekten, Gruppe ›Gymnasium‹) und der technischen und handwerklichen Kompetenz (Architekten, Gruppe ›Tischler‹). Darüber hinaus gilt dies, wie erwähnt, für Architekturerfahrungen, in denen sich eine Subjektposition im Sinne der Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt aktualisiert und die Materialität über ihr Eindruckspotential für Eindrücke (siehe Abschnitt 6.1.1) Erfahrungen vorzeichnet.

Hinsichtlich der Erfahrungen, die die Architekten planen, besagen diese Zusammenhänge, sobald sich darin ihr eigenes perspektivisches Wissen primär aktualisiert, dass jene Erfahrung fachfremder Personen kaum deskribiert wird. Dies gilt beispielsweise für Zumthors Kunstverständnis, dem zufolge die Kunst die Erfahrung von Transzendenz ermöglicht, oder für Koolhaas' Ansatz, der von der Bezugnahme zur Alltagskultur geleitet wird. Wenn hingegen die von ihnen vorgesehenen Erfahrungen auch oder ausschließlich von der Materialität vorgezeichnet werden, können jene Erfahrungen in ähnlicher Weise von anderen gemacht werden. Zumthors synästhetische Charakterisierung der langen Treppe als Kaskade wurde nicht wörtlich, jedoch ihrem Duktus nach ebenso erfahren. Vergleichbares tritt bei Koolhaas' Beschreibung des Weges, der *irgendwo hinführt*, in der *Kunsthal* auf: Alle Gruppen beschrieben Erfahrungen, die jene Unbestimmtheit enthalten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass mit jedem Modus einer Architekturerfahrung eine Potenzialität zur sozialen Differenzierung einhergeht. Das in der Architekturerfahrung enthaltene Machtdifferenzial deutet erstens an, wie sie als Bestandteil des Erfahrungsprozesses eine Gruppe auszeichnet. Zweitens erkennt man daran, unter welchen Voraussetzungen die einzelne Architekturerfahrung Kollektive zu versammeln vermag. Die hier vorgestellten Architekturerfahrungen ermöglichen somit eine doppelte Sozialität.

Für das Verständnis von Architektur respektive ihre Bestimmung bedeutet dies, dass sie mit jeder Erfahrungsweise zu etwas anderem wird. Denn nach der in dieser Arbeit vorgenommenen theoretischen Bestimmung von Architekturerfahrungen wird mit jeder Erfahrung ein Raum konstituiert und zeigt sich für die Raumkonstituierenden (und für die Forschenden in der Analyse) jeweils, wie sie die Architektur empfinden. Architektur muss daher grundsätzlich als *veränderlich* aufgefasst werden. Für die Aktualisierung der Subjektpositionen in Architekturerfahrungen gilt Ähnliches. In jeder Architekturerfahrung zeigt sich stets eine andere Subjektposition.

Entlang des Erfahrungsprozesses einer Gruppe aktualisiert sich mit jeder ihrer Erfahrungen eine andere Subjektposition. Die Architektur wird für sie stets zu etwas anderem und sie sind über die Architekturerfahrung stets Teil eines größeren oder kleineren Kollektivs. In diesem Sinne ist das Soziale in Bezug auf Architekturerfahrungen als etwas *Fluides* zu betrachten und tritt immer dann in Erscheinung, wenn neue Assoziationen geschaffen werden.[948] Auf Architekturerfahrungen bezogen geschieht dies jeweils, wenn die Figuration derjenigen, die die Architektur erfahren, und die Materialität der Gebäude einen sichtbaren Einfluss aufeinander ausüben.

948 Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 136.

8. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit beginnt bei der Feststellung, dass in der Architekturdisziplin eine wenig differenzierte Vorstellung von den Nutzer_innen überwiegt und sie im Allgemeinen als Laien betrachtet werden (siehe Kapitel 2). Aus dieser Konstatierung resultiert der Fokus der Arbeit auf die Untersuchung sozial differenzierter Architekturerfahrungen aus der Perspektive von Nutzer_innen. Für diese Untersuchung wurden zunächst die geeigneten theoretischen Grundlagen ausgewählt und zusammengestellt, um auf dieser Basis in einer explorativ angelegten empirischen Untersuchung Architekturerfahrungen zu bestimmen und nach der Etablierung einer spezifischen Sozialität (u. a. im Sinne von Relationen zwischen Akteuren sowie Sinn- und Bedeutungszuweisungen) zu unterscheiden.

Die Arbeit beruht auf der Annahme, dass Architekturerfahrungen sowohl von der Materialität der Gebäude als auch von denjenigen, die die Architektur erfahren, beeinflusst werden. Infolgedessen wurden die Architekturerfahrungen als Raumkonstitutionen[949] konzipiert und mit dem Instrumentarium der Akteur-Netzwerk-Theorie[950] über den Modus der Vermittlung zwischen den Akteuren (dem Gebauten und den Wahrnehmenden) beschrieben (siehe Kapitel 3). Mit dieser Konzeption wird für jede Architekturerfahrung deutlich erkennbar, wie die Perspektiven derjenigen, die die Architektur erfahren, und die Materialität der Gebäude an dieser Erfahrung mitwirken.

An der Löw'schen Konzeption wurde eine Modifikation vorgenommen. Die Syntheseleistung wurde nicht mit Bezug auf Giddens und Bourdieu als klassen-, geschlechts- und milieuspezifisches Vorstellungs-, Erinnerungs- und Wahrnehmungsschema aufgefasst, sondern im Sinne der Theorie sozialer Praktiken nach Schatzki in Verknüpfungstypen (Verständnis, teleo-affektive Strukturen, Regeln) unterschieden. Diese Modifikation hat den Vorteil, dass die Konzeption von Architekturerfahrungen als Raumkonstitutionen mit einem spezifischen Modus der Vermittlung auf *einer* philosophischen Auffassung basieren, nämlich dem *Irreduktionsprinzip* (siehe Abschnitt 3.1.2).[951] Das Soziale wird demnach nicht auf eine bestimmte Fähigkeit, einen Habitus oder bestehende Machtverhältnisse zurückgeführt, sondern offenbart sich erst in der Praxis, im Zusammenwirken der an der Architekturerfahrung beteiligten menschlichen und nicht-menschlichen Akteure. Ein weiterer Gewinn der Implementierung des praxeologischen Ansatzes von Schatzki liegt in seiner Differenzierung zwischen der Praxis und den Handlungen, die jene Praxis konstituieren. Dementsprechend wird hinsichtlich der vorgenommenen Kon-

949 Löw, Raumsoziologie.

950 Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*.

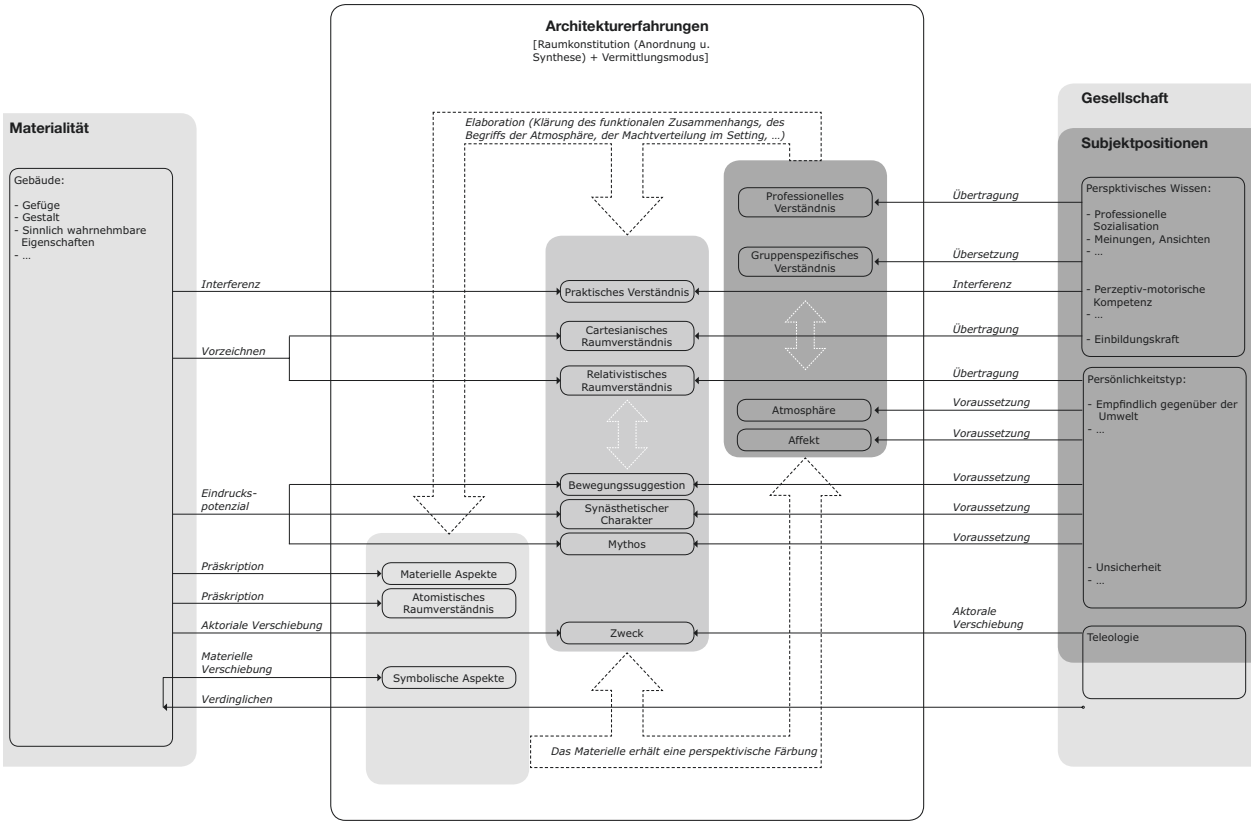
951 Schatzki konzipiert die Theorie sozialer Praxis in Anlehnung an Wittgensteins Sprachspiel-Konzept und seine Auffassung, wonach Regelfolgen eine Praxis, eine Technik, seien, die nicht auf Gründe zurückgeführt werden können. (Vgl. Schatzki, *Social practices*; Vgl. Vossenkuhl, *Ludwig Wittgenstein*, S. 255.) Nach Latour zeigt sich das Soziale erst, wenn die Assoziation von Akteuren und die hervorgebrachten Transformationen in der Verknüpfung bekannt sind. Er bezeichnet dies als das Irreduktionsprinzip. (Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft,* S. 186.)

zeption des Sozialen in Bezug auf Architekturerfahrung zwischen einer einzelnen Architekturerfahrung und der Architekturerfahrungspraxis als einer Folge von mehreren Architekturerfahrungen unterschieden. Die Wahrnehmenden und ihre Perspektive werden zudem in Bezug auf Schatzkis praxeologischen Ansatz als fragmentiert aufgefasst und verschiedene Subjekt-positionen unterschieden. Somit aktualisieren sich in jeder Architekturerfahrung jeweils andersartige Subjektpositionen (Rolle in der Familie, Lebensgemeinschaft, Beruf, Persönlichkeitstyp usw.).

Nach der Konzeption von Architekturerfahrungen in der vorliegenden Arbeit wurden diese auf bestehende Erfahrungskonzepte aus der Philosophie und Soziologie angewendet und eine Reihe verschiedener Architekturerfahrungen bestimmt (siehe Kapitel 4). Durch den darin enthaltenen Modus der Vermittlung konnten die Architekturerfahrungen nach dem jeweiligen Machtdifferenzial unterschieden werden. Bei der Untersuchung wurde deutlich, dass das Machtdifferenzial erstens bei denjenigen liegt, die die Architektur erfahren, wenn ihre Perspektive bestimmend mitwirkt, zweitens ausgeglichen ist, wenn die Materialität gleichzeitig die Erfahrung vorzeichnet und drittens sich einseitig zugunsten der Materialität verschiebt, wenn diese die Erfahrung primär bewirkt.

Mit der explorativ angelegten empirischen Untersuchung konnten die in Anlehnung an bestehende philosophische und soziologische Erfahrungskonzepte bestimmten Architekturerfahrungen erweitert und nach ihren Ausprägungen differenziert werden. Für jede Architekturerfahrung wurde deutlich gemacht, wie sie zur Erkenntnis beiträgt, wie die Architektur von den Gruppen (oder den Architekt_innen) empfunden wird und in welchem Maße sie an der sozialen Differenzierung teilhat (siehe Abbildung 8.1). Architekturerfahrungen, die primär von der Perspektive bestimmt werden, setzen entweder, wie die Atmosphäre oder die Affekte, eine Empfänglichkeit für die Reize aus der Umwelt voraus oder enthalten, wie das Gruppenspezifische und das Professionelle Verständnis, ein spezifisches perspektivisches Wissen. Diese Erfahrungen sind auf weitere Erfahrungen angewiesen, um ihren Sinngehalt zu verstehen. Für Planer_innen ist es von Belang, zu wissen, in welchem Zusammenhang jene Erfahrungen stehen, um einschätzen zu können, ob sie für ein größeres oder kleineres Kollektiv gelten. Für Rezipient_innen wird erst in Bezug zu weiteren, mit den Affekten oder dem Gruppenspezifischen Verständnis zusammenhängenden Erfahrungen nachvollziehbar, was jene erste Empfindung oder jenes Verstehen hervorgerufen hat. Eine weitere Kategorie der Architekturerfahrungen wird gleichermaßen von der Materialität (der Gebäude) und der Perspektive (derjenigen, die die Architektur erfahren) bestimmt. In all diesen Fällen zeichnet die Materialität (durch ihre Gestalt, ihr Gefüge etc.) die Erfahrung vor oder enthält ein Eindruckspotential. Bei den Wahrnehmenden sind die Voraussetzungen diverser. Das Praktische Verständnis setzt eine perzeptiv-motorische Kompetenz voraus und die Erfahrungen *Cartesianisches* und *Relativistisches Raumverständnis* erfordern ihre Kenntnis. Erfahrungen wie die Bewegungssuggestion und der Synästhetische Charakter verlangen von den Wahrnehmenden jene Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt. Die Architekturerfahrung mit

der Bezeichnung Zweck setzt eine entsprechende teleologische Anlage voraus und eine Materialität, die eine derartige Bezugnahme anregt. Architekturerfahrungen mit der Bezeichnung Materieller und Symbolischer Aspekt sowie das Atomistische Raumverständnis werden von der Materialität vorgezeichnet und dementsprechend nahegelegt.



Grafik 8.1: Architekturerfahrungen im Zusammenhang (© Theresia Leuenberger, 2016)

Betrachtet man die einzelnen Architekturerfahrungen, so nimmt die Größe der Kollektive (mehrere Gruppen mit je eigener Perspektive) zu, wenn primär die Materialität die Architekturerfahrung vorzeichnet. Bestimmt hingegen die Perspektive derjenigen, die die Architektur erfahren, primär die Architekturerfahrungen (durch perspektivisches Wissen, Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umwelt), so wird ein größeres Kollektiv nur dann erreicht, wenn eine spezifische Subjektposition wie beispielsweise die Empfänglichkeit mehrere Gruppen auszeichnet. Verschiedene Gruppen können sich demnach in Bezug auf einen einzelnen Modus der Architekturerfahrung gleichen und zu einem Kollektiv versammeln. Die Bestimmung der Architekturerfahrungen erlaubt es auch, diese an die integrierende Praxis[952] (siehe Abschnitt 4.1) von Institutionen, Organisationen o. Ä. anzuknüpfen und in Bezug darauf eine Architektur mit den entsprechenden Erfahrungen zu entwickeln.

Die Architekturerfahrungen sind somit auf eine Weise bestimmt, dass sie, über ihren Inhalt hinaus, nach ihrem Potenzial zur sozialen Differenzierung unterschieden werden

952 Vgl. Schatzki, *Social practices*, S. 91-110.

können: Für jede einzelne Architekturerfahrung kann die Größe des erzeugten Kollektivs abgeschätzt werden und eine Folge von Architekturerfahrungen konstituiert die Architekturerfahrungspraxis einer Gruppe und zeichnet diese darüber aus.

Die Ergebnisse der empirischen Untersuchung bestätigen nicht nur bestehende Befunde, sondern führen diese Befunde weiter, indem sie sie erweitern und differenzieren. So finden sich in Riklef Rambows Untersuchung zur Experten-Laien-Kommunikation Anzeichen für die Erkenntnis, dass die Architekturerfahrung *Materieller Aspekt* das größte Kollektiv versammelt.[953] Rambow stellt fest, dass Laien »sich in 40 % der Sortierungen auf sehr einfache beschreibende Dimensionen [beschränken]«.[954] Nach der in dieser Arbeit vorgenommenen Bestimmung betrifft dies die Erfahrung Materieller Aspekt sowie das Benennen des verwendeten *Materials*, die *Gestalt* des Gebäudes oder des Daches. Bei Löw klingt die unterschiedliche Größe der Kollektive in Bezug auf die materielle und symbolische Komponente von Handlungssituationen ebenfalls an, wobei Löw anders als in der vorliegenden Arbeit Letztere auch auf Institutionen bezieht. Nach Löw bildet die materielle Komponente (einer Handlungssituation) in der Regel die Voraussetzung für die symbolische Komponente.[955] Sie meint damit beispielsweise, dass eine Treppe nicht einfach ihr Material ist, sondern »durch die symbolische Besetzung dieses Materials unterschiedliche Wirkungen [entfaltet]«.[956] Der Psychologe James Gibson setzt die buchstäbliche Wahrnehmung (Farben, Texturen u. Ä.) für das Verständnis der selektiven, schematischen Wahrnehmung (bedeutsame Dinge, Leute, Signale etc.) voraus.[957] Nach der Terminologie dieser Arbeit bedingen jedoch Ausprägungen des Verständnisses (gruppenspezifisches, professionelles etc.) die materiellen Aspekte. In Gibsons Ausführungen, wie auch bei Löw in abgeschwächter Form, dringt eine Hierarchie zwischen dem Materiellen und seiner Bedeutungszuschreibung durch. Hier ergibt sich aus der vorliegenden Arbeit eine Nuancierung. Zum einen stellt sie heraus, dass die Erfahrungen Materieller Aspekt (Gefüge, Gestalt, sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften) und Symbolischer Aspekt (gesellschaftlich bestimmter Bedeutungsgehalt) nicht unabhängig von Empfindungen (Atmosphäre, Affekte, leibliche Kommunikation) zu sehen sind. Zum anderen können Erfahrungsverläufe und damit auch Erkenntnisprozesse mit einer *atmosphärischen Tönung* (»das Gebäude erscheint komisch«)[958] beginnen und über *Gruppenspezifische Verständnisse* (»man kann es nicht zuordnen, weil man nicht reinschauen kann«) im Sinne *materieller Aspekte* zum Material führen (»da ist das Milchglas«).

953 Rambow hat Laien und Architekten gebeten, eine Auswahl von sechzehn unterschiedlichen, teils auch ikonischen Bauten nach selbst gewählten Kriterien zu sortieren. Vgl. Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur,* S. 153.

954 Ebd., S. 159.

955 Vgl. Löw, *Raumsoziologi*e, S. 193.

956 Ebd.

957 Vgl. Gibson, *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, S. 26-30.

958 Nach dem Wortlaut der Gruppe ›Gymnasium‹ im *Kunsthaus* Bregenz.

Die Zusammenstellung und die Bestimmung der Architekturerfahrung erbringen darüber hinaus eine begriffliche Klärung der in der Architekturdisziplin vielfach verwendeten Bezeichnungen *Atmosphäre* und *Raum*. Es kann unterschieden werden zwischen der Atmosphäre, die nur als Tönung (Stimmung) gegeben ist, und der Atmosphäre als Begriff. Die Atmosphäre als Gefühl entspricht einer Dimension der Raumkonstitution, den Begriff bilden Wahrnehmende, wenn sie ausgehend von der genannten Tönung Anordnungen (Gebäude, Bauteile usw.) über weitere Verknüpfungstypen verbinden, indem sich der erste Eindruck in weiteren Erfahrungen entfaltet (siehe Abschnitt 4.1).

Der Raum wird in dieser Arbeit auf zwei Arten bestimmt. Erstens wird mit jedem Modus, die Architektur zu erfahren, per Definition ein Raum konstituiert (siehe theoretische Grundlagen in Kapitel 3). Zweitens wird Raum als ein Raumverständnis eingeführt und damit der ordnende Charakter der Materialität von Gebäuden betont, der wiederum mit einer je spezifischen Wirkungsmacht einhergeht (siehe Abschnitt 4.4. und Kapitel 6).

Eine Reihung von Architekturerfahrungen konstituiert, wie oben erwähnt, eine Architekturerfahrungspraxis (siehe Abschnitt 3.1.3). Wie die empirische Untersuchung zeigt, unterscheiden sich die Gruppen nach der Zusammensetzung ihrer Architekturerfahrungspraxis. Ihr Erfahrungsprozess verläuft insgesamt oder abschnittsweise *einseitig*; dies geschieht durch die Aktualisierung perspektivischen Wissens oder durch die Präskription der Materialität, oder *offen,* wenn eine wechselseitige Bezugnahme zwischen perspektivischem Wissen, den Empfindungen und der Materialität stattfindet. Des Weiteren verläuft der Prozess nach einer *formalen* Bestimmung, wie beispielsweise nach einer vorgegebenen Ordnung (materielles Gefüges, Route u. Ä.). Entsprechend zeichnen sich die Gruppen über ihre Architekturerfahrungspraxis aus. Sie erscheinen beispielsweise sicher oder kompetent, wenn sie auf ihr perspektivisches Wissen rekurrieren, sie weisen eine offene Haltung auf, wenn sie in eine wechselseitige Bezugnahme zur gegebenen Materialität treten, oder wirken im Gegenteil eher unsicher, wenn sie nicht auf Wissensbestände zurückgreifen oder diese fehlen.

Die Ergebnisse aus der empirischen Untersuchung umfassen also im Wesentlichen die Modi der Architekturerfahrungen und die Modelle respektive die Strategie, nach der Architekturerfahrungspraktiken verlaufen. Diese Bedeutungszusammenhänge, die als Ergebnisse aus der Untersuchung hervorgingen, sind reproduzierbar. Das heißt, die Art und Weise, *wie* Gruppen unter vergleichbaren Umständen (Grad der Vertrautheit mit dem Gebäude, Affinität mit dessen Funktion) in einer vergleichbaren Situation über Architekturerfahrungen sprechen, werden in weiteren Untersuchungen ebenso anzutreffen sein, nicht jedoch die faktischen Inhalte (der Gruppengespräche).[959]

959 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschun*g, S. 109-10.

Die Erkenntnisse zur Bildung von Kollektiven und den Modellen respektive der Strategie, mit denen Erfahrungsprozesse beschrieben werden können, finden in der Architekturtheorie sowie in der Planung von Gebäuden Eingang. Die soziologische Lesung der Entwurfspraxis der beiden Architekten (Peter Zumthor und Rem Koolhaas) als Architekturerfahrungen zeigte, dass ihre Entwurfsprozesse eine Offenheit auszeichnen. Zumthor setzt bei der Formulierung einer atmosphärischen Tönung an, die an sein Kunstverständnis (Kunst ermöglicht die Erfahrung von Transzendenz) anknüpft und somit primär von seinem perspektivischen Wissen und seinem Persönlichkeitstyp (Empfänglichkeit für die Eindrücke aus der Umwelt) geleitet wird. Koolhaas' Auffassung von Offenheit setzt bei der Materialität an. Das von ihm geplante Arrangement unterschiedlicher Materialien, Gefüge aus Bauteilen etc. soll es den Nutzer_innen ermöglichen, diese auf vielfältige Weise zu verknüpfen (Verstehen, Empfinden). Das Potenzial für die soziale Differenzierung ist in beiden Ansätzen grundsätzlich verschieden. Zumthors Ansatz kann nur entschlüsseln, wer eine ähnliche Subjektposition mit ihm teilt, hingegen versammeln die von Koolhaas konzipierten Erfahrungen zunächst größere Kollektive, da sie von der Materialität (verschiedenen und unterschiedlich verarbeiteten Materialien, Gefügen von Bauteilen usw.) vorgezeichnet werden. In diesem Sinne können Architekturpraktiken von zeitgenössischen Architekt_innen nach dem Potenzial für soziale Differenzierung untersucht und bewertet werden. Dies gilt im Übrigen auch für die Architekturpraktiken, aus denen die historischen Bauten hervorgingen.

Mit der sozialen Differenzierung in Bezug auf Architekturerfahrungen rücken aus der Sicht der Planung unmittelbar die Nutzer_innen von Gebäuden in den Blick. Die vorliegende Arbeit leistet mit der theoretischen Bestimmung von Architekturerfahrungen und der damit einhergehenden Sozialität einen Beitrag zur notwendigen Vertiefung bestehender Diskurse in der Architekturtheorie. Mit dem Wandel des Bildes passiver hin zu kreativen Nutzer_innen lassen sich mit dem vorliegenden Ansatz Profile für diese zwischen diesen Polen differenzierter auffächern. Es ist anzunehmen, dass nicht alle Nutzer_innen oder Besucher_innen von Gebäuden durchgängig im Modus eines Kreativsubjekts[960] fungieren. Ferner erlaubt es die vorliegende Konzeption von Architekturerfahrungen, »den reichen Wissens- und Erfahrungsschatz, der immer schon in die Architektur eingegangen ist, als *Netzstruktur* zu begreifen«[961] und zwischen der Perspektive der Planer_innen und derjenigen von Nutzer_innen zu vermitteln. So kann beispielsweise die Reichweite der Gültigkeit einer Annahme seitens der Planung in Bezug auf die Gebrauchs- oder Erfahrungsweise von Nutzer_innen eingeschätzt werden. Betrifft die Annahme in der Planung eher die Materialität, die den Handlungsablauf oder die Erfahrung vorzeichnet, gilt sie für

960 Reckwitz betont darüber hinaus eine Überdeterminierung des Kreativsubjekts, beispielsweise die »einer Semantik der Authentizität und des inneren Kerns gegenüber einer Semantik der Kontingenz und des Experiments«. (Vgl. Reckwitz, »Die Erfindung des Kreativsubjekts. Zur kulturellen Konstruktion von Kreativität«, S. 256.)

961 De Bruyn/Reuter, *Das Wissen der Architektur. Vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz*, S. 13-4.

ein größeres Kollektiv als eine Annahme, die eher an das spezifische Wissen der Profession gebunden ist.

Das präzisere Taxieren der Perspektive der Nutzer_innen begünstigt darüber hinaus die Architekturvermittlung. Nach Rambow setzt eine gelingende Architekturvermittlung die Fähigkeit zum Perspektivenwechsel voraus (siehe Abschnitt 2.1.3), das heißt, Fachleute müssen einschätzen können, wie Nutzer_innen Gebäuden erfahren und wie sie ihre Wahrnehmung respektive ihr Erfahren von Architektur strukturieren.[962] Die Ergebnisse dieser Arbeit geben somit eine wertvolle Hilfestellung, die Perspektive von Nutzer_innen zu beschreiben und präzisere Annahmen über ihre Architekturerfahrungen zu treffen.

Für die Architektursoziologie stellt diese Arbeit einen Ansatz vor, wie die Architektur als wirkmächtig konzipiert werden kann. Sie zeigt beispielhaft am Gegenstand der Architekturerfahrung, wie die von Löw konzipierte Raumsoziologie auf die Analyse der sozialen Dimension von Architektur angewendet werden kann. Mit ihrer Anbindung an die Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie belegt sie, dass eine sozialwissenschaftliche Untersuchung des Erlebens von Gebäuden nicht ohne die Perspektive eines erlebenden, empfindsamen Subjekts auskommt. Jenes Subjekt kann als gleichwertiger Akteur mit der Materialität (von Gebäuden) in einen wechselseitigen Vermittlungsmodus treten. Mit diesem theoretischen Ansatz (Kombination von Raumsoziologie und Akteur-Netzwerk-Theorie) liefert die Arbeit einen Beitrag zu den jüngsten Bestrebungen der Architektursoziologie, Anschluss an die Wissenschaftssoziologie zu finden, um die Relation zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten zu untersuchen.[963]

Die Arbeit bietet somit eine theoretische Grundlage, um Architektur im Sinne ihrer Eigenlogik[964] weiter zu untersuchen. Das betrifft zum einen die Frage, unter welchen Voraussetzungen und inwieweit Gebäude eine Vielfalt an Erfahrungen erzeugen und welche Subjektpositionen sich in Bezug auf den Gebrauch oder die Erfahrung von Gebäuden aktualisieren. In Bezug auf den Gebrauch und die Erfahrung stellt sich auch die Frage, wie sich Architekturerfahrungen verändern, wenn die Integration sogenannter *smart technology* (Lenkung und Kontrolle von Gebäude- und Haushaltstechnik auf Distanz) weiter zunimmt.[965] Dieser Aspekt wurde in dieser Arbeit nicht betrachtet, die gewonnenen Erkenntnisse können jedoch für eine Untersuchung, die die *smart technologies* mit in den Blick nimmt, verwendet werden. Zum anderen stellt sich die Frage nach den einzelnen

962 Vgl. Rambow, *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*, S. 246.

963 Siehe: Müller, Anna-Lisa, und Werner Reichmann, Hrsg., 2015. *Architecture, Materiality and Society. Connecting Sociology of Architecture with Science and Technology Studies*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

964 Das Konzept *Eigenlogik* wird bisher auf Städte bezogen. Nach dem Erachten der Verfasserin könnte die Eigenlogik als Konzept für die differenzierte Betrachtung von Bauten auch als »Vergesellschaftungseinheiten« auf der Mikroebene herangezogen werden. (Siehe zu Eigenlogik als Konzept Löw, *Soziologie der Städte*, S. 65-115.

965 Wie jüngere Forschungen zum Thema zeigen, ändern sich mit der Mobiltechnologie beispielsweise die Erinnerungspraktiken der Nutzer_innen. (Siehe: Frith, Jordan, und Jason Kalin. 2015. Here, I Used to Be Mobile Media and Practices of Place-Based Digital Memory. *Space and Culture*.)

Modi von Architekturerfahrungen, die eine vertiefte Betrachtung erfordern und in Bezug auf verschiedenartige materielle Umgebungen sowie unterschiedliche Perspektiven (Gruppen, Institutionen, Organisationen, Kulturen etc.) weiter differenziert werden können.

Die empirische Untersuchung belegt letztlich die an den Anfang gestellte Beobachtung, dass Architekturerfahrungen nicht für alle Menschen gleichermaßen gelten, sondern ihr je eigenes Potenzial zur sozialen Differenzierung enthalten. Mit der in dieser Arbeit vorgestellten theoretischen Grundlage zur Konzeption von Architekturerfahrungen liegt nun zusammen mit den Bestimmungen der Architekturerfahrungen und -praktiken ein Instrumentarium vor, um das Soziale in Bezug auf ähnliche und weiterführende Forschungsfragen zu untersuchen. Damit entwickelt die vorliegende Arbeit einen Vorschlag für eine *Soziologie der Architekturerfahrung*.

Literaturverzeichnis

Akrich, Madeleine. 1987. Comment décrite les objets techniques. *Technique et Culture* 9: 49–64.

Akrich, Madeleine, und Bruno Latour. 2006. Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen. In *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, *Science Studies*, 399–405. Bielefeld: Transcript.

Arendt, Hannah. 1994. Verstehen und Politik. In *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*, Vol. 1, Band 1421, *Übungen im politischen Denken*, Hrsg. Ursula Lutz. München: Piper.

Aristotle. 1991. Physics. In *The complete works of Aristotle. The revised Oxford translation*, Hrsg. Jonathan Barnes. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Asbrand, Barbara. 2010. Wissen und Handeln in der Weltgesellschaft. In *Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis*, Hrsg. Ralf Bohnsack, 75–92. Opladen: Verlag Barbara Budrich.

Berker, Thomas. 2011. Domesticating Spaces: Sociotechnical Studies and the Built Environment. *Space and Culture* 14: 259–268.

Blum, Elisabeth. 2010. *Atmosphäre. Hypothesen zum Prozess der Räumlichen Wahrnehmung*. Baden.

Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Aesthetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Böhme, Gernot. 2001. *Aisthetik. Vorlesung über die Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink.

Bohnsack, Ralf, Hrsg. 2006. *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. 2. Opladen: UTB.

Bohnsack, Ralf. 2008. *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. 7. Opladen: UTB.

Bohnsack, Ralf, Aglaja Przyborski, und Burkhard Schäffer. 2010. Einleitung. Gruppendiskussionen als Methode rekonstruktiver Sozialforschung. In *Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis*, Hrsg. Ralf Bohnsack, Aglaja Przyborski, und Burkhard Schäffer. Opladen: Budrich.

Bollnow, Otto Friedrich. 2004. *Mensch und Raum*. 10. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.

Bourdieu, Pierre. 1974. *Zur Soziologie der Symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Bourdieu, Pierre. 1991. Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum. In *Stadt-Räume*, Hrsg. Wentz, Martin, 25–34. Frankfurt a. M.: Campus.

Bourdieu, Pierre. 1997. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre. 2003. Participant Objectivation. *Journal of the Royal Anthropological Institute.* 281–294.

Bourdieu, Pierre. 2010. *Die Feinen Unterschiede Kritik der Gesellschaftlichen Urteilskraft*. 20. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

de Bruyn, Gerd, und Reuter Wolf. 2010. *Das Wissen der Architektur. Vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz*. 1., Auflage. Bielefeld.

Cassirer, Ernst. 2006. Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Dünne, Jörg und Günzel, Stephan, 485–500. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Cassirer, Ernst. 2009. Die Begriffsform im mythischen Denken (1922). In *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*, *Philosophische Bibliothek*, 3–61. Hamburg: Meiner.

Castoriadis, Cornelius. 1997. The Social Imaginary and the Institution (1975): Excerpt. In *The Castoriadis reader*, *Blackwell readers*, Hrsg. David Ames Curtis, 196–217. Oxford: Blackwell.

Chelkoff, Grégoire. 2002. For an ecological approach to architecture : perception and design. First International Workshop: Architectural and urban Ambient Environment, Nantes, 6-7-8 Février 2002. Nantes: CERMA, Ecole D'architecture de Nantes.

Conrads, Ulrich, Hrsg. 1986. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 2. Aufl., 2. Nachdruck. Braunschweig: Vieweg.

Cuff, Dana. 1991. *Architecture: The story of practice*. Cambridge, Mass. u.a.: MIT Press.

Dangschat, Jens D. 2009. Symbolische Macht und Habitus des Ortes. In *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, Hrsg. Joachim Fischer, Heike Delitz, 311–342. Bielefeld: Transcript.

Deleuze, Gilles. 1991. Spinoza und wir. In *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik: Essais*, Hrsg. Karlheinz Barck, 278–288. Leipzig: Reclam.

Delitz, Heike. 2009. *Architektursoziologie*. Bielefeld: Transcript.

Delitz, Heike. 2010. *Gebaute Gesellschaft Architektur als Medium des Sozialen*. Frankfurt a. M.: Campus.

Descartes, René. 2012. *Meditationen über die Erste Philosophie*. Stuttgart: Reclam.

Diekmann, Andreas. 2008. *Empirische Sozialforschung: Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Vollständig überarb. und erw. Neuausg., 19. Aufl. Reinbek: Rowohlt.

van Dorst, Machiel. 2005. *Een duurzaam leefbare woonomgeving. fysieke voorwaarden voor privacyregulering*. Delft: Eburon.

Dünne, Jörg, und Günzel, Stephan, Hrsg. 2006. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.

Durkheim, Emile. 2007. *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt a. M.: Verlag der Weltreligionen.

Einstein, Albert. 1980. Vorwort von Albert Einstein. In *Das Problem des Raumes*, xii–xv. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Einstein, Albert. 2006. Raum, Äther und Feld in der Physik. In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Dünne, Jörg und Günzel, Stephan, 94 – 101. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Elias, Norbert. 2014. *Was ist Soziologie?* 12. Aufl. Weinheim: Beltz Juventa.

Foucault, Michel. 1967. Andere Räume. In *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Hrsg. Karlheinz Barck et al. Leipzig: Reclam.

Foucault, Michel. 1982. The Subject and Power. *Critical Inquiry* Vol. 8: 777–795.

Foucault, Michel. 1994. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Fränkel, Hermann. 1969. Die Anfänge der empirischen Wissenschaften. In *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, 387–398. München: Beck.

Gargiani, Robert. 2008. *Rem Koolhaas | OMA – The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press.

Gibson, James J. 1973. *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*. Weinheim, Basel: Beltz.

Gibson, James J. 1982. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München: Urban & Schwarzenberg.

Giddens, Anthony. 1997. *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Frankfurt a. M.: Campus.

Giedion, Siegfried. 1984. *Raum. Zeit. Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. 3. Aufl. Zürich.

Gifford, Robert, Donald W. Hine, Werner Muller-Clemm, D'Arcy J. Reynolds, und Kelly T. Shaw. 2000. Decoding Modern Architecture. *Environment and Behavior* 32: 163 –187.

Gleiter, Jörg H. 2008. *Architekturtheorie heute*. Bielefeld: Transcript.

Gosztonyi, Alexander. 1972. *Grundlagen der Erkenntnis*. München: Beck.

Gugutzer, Robert. 2012. *Verkörperungen des Sozialen. neophänomenologische Grundlagen und soziologische Analysen*. Bielefeld: Transcript.

Hahn, Achim. 1994. *Erfahrung und Begriff. Zur Konzeption einer soziologischen Erfahrungswissenschaft als Beispielhermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hasse, Jürgen. 2005. *Fundsache der Sinne*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.

Hasse, Jürgen. 2014. *Was Räume mit uns machen – und wir mit ihnen: kritische Phänomenologie des Raumes*. Freiburg im Breisgau: Alber.

Hilger, Christina. 2011. *Vernetzte Räume. Plädoyer für den Spatial Turn in der Architektur*. Bielefeld.

Hill, Jonathan. 2003. *Actions of architecture architects and creative users*. London: Routledge.

Hofmann, Susanne. 2006. Atmosphäre als partizipative Entwurfsstrategie. *Archplus* 178.

Ibelings, Hans, Hrsg. 2000. The Artificial Landscape Contemporary Architecture, *Urbanism, and Landscape Architecture in the Netherlands*. Rotterdam: NAi.

Jäkel, Angelika. 2013. *Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur*. Tübingen: Wasmuth.

Johnson, Jim. 2006. Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen. In *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, *Science Studies*, Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger, 237–258. Bielefeld: Transcript.

Johnson, Paul-Alan. 1994. *The theory of architecture: concepts, themes, & practices*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Kant, Immanuel. 2006. Was heißt sich im Denken orientieren? In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Dünne, Jörg und Günzel, Stephan, 80–82. Frankfurt am Main.

Kazig, Rainer. 2007. Atmosphären Konzept für einen nicht repräsentationellen Zugang zum Raum. In *Kulturelle Geographien zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn*, Hrsg. Christian Berndt, 167–187. Bielefeld.

Kitchin, Rob, und Mark Blades. 2001. Individual and Gender Differences in Cognitive Mapping. In *The Cognition of Geographic Space*, 99–110. London: Tauris.

Knorr-Cetina, Karin. 1989. Spielarten des Konstruktivismus. *Soziale Welt* 86–96.

Koolhaas, Rem, Kuhnert, Nikolaus, und Zaera Polo, Alejandro. 1993. Die Entfaltung der Architektur – Rem Koolhaas in Gesprächen mit Nikolaus Kuhnert, Philipp Oswalt und Alejandro Zaera Polo. *Arch* + 22–33.

Koolhaas, Rem. 1994. *Delirious New York*. Rotterdam: 010 Publishers.

Koolhaas, Rem, und Mau, Bruce. 1995. *S,M,L,XL*. Rotterdam: 010 Publishers.

Koolhaas, Rem, und Schwartz, Ineke. 1995. *Kunsthal Rotterdam*. Hrsg. Kunsthal Rotterdam. Rotterdam: Kunsthal Rotterdam / a+11 ediciones.

Körs, Anna. 2012. *Gesellschaftliche Bedeutung von Kirchenräumen. Eine raumsoziologische Studie zur Besucherperspektive*. 2012. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.

Kuhnert, Nikolaus, Anh-Linh Ngo, und Stephan Becker. 2005. Rem Koolhaas im Gespräch. *ARCH*+ 174: 19–21.

Kuhnert, Nikolaus, Anh-Linh Ngo, und Stephan Becker. 2005. Rem Koolhaas im Gespräch. *ARCH*+ 175: 16–17.

Kuhnert, Nikolaus, und Ngo, Anh-Linh. 2006. Die Produktion von Präsenz. *ARCH*+ 178: 22–25.

Kultermann, Udo. 1998. Die Kunstphilosophie Schellings. In *Kleine Geschichte der Kunsttheorie von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart*, 126–128. Darmstadt: Primus.

Kwinter, Sanford. 1993. Das Komplexe und das Singuläre. *ARCH+:* 119/120: 77–90.

Läpple, Dieter. 1991. Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept. In *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, Hrsg. Häußermann, Hartmut, 157–207. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlag-Ges.

Latour, Bruno. 1996. Der Berliner Schlüssel. In *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, 37–52. Berlin: Akademie Verlag.

Latour, Bruno. 2006. Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie. In *Anthology. ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie,* Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger, 438–528. Bielefeld: Transcript.

Latour, Bruno. 2007*. Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Latour, Bruno, und Yaneva Albena. 2008. Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theorie (ANT). In *Explorations in architecture teaching, design, research*, 80–89. Basel: Birkhäuser.

Lauschke, Marion. 2009. Vorwort. In *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*, *Philosophische Bibliothek*, VII–XIV. Hamburg: Meiner.

Law, John. 2006. Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität. In *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, *Science Studies*, Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld: Transcript.

Lawton, Carol A. 1994. Gender differences in way-finding strategies: Relationship to spatial ability and spatial anxiety. *Sex Roles* 30: 765–779.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. 2006. Briefwechsel mit Samuel Clarke. In *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Dünne, Jörg und Günzel, Stephan, 58–73. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Leucippus, Philosoph, Abderita Democritus, und C. C.W. Taylor. 1999. Fragments: Text and Translation. In *The atomists: Leucippus and Democritus : fragments : a text and translation with a commentary*, vol. 36, 5, *Phoenix. Supplementary volume*, 2–52. Toronto: University of Toronto Press.

Leuenberger, Theresia. 2015. The Emergence of Architecture-Transformations: An Examination of Architecture Experiences from the Perspective of the Sociology of Space and the Actor-Network-Theory. In *Architecture, Materiality and Society. Connecting Sociology of Architecture with Science and Technology Studies*, Hrsg. Anna-Lisa Müller und Werner Reichmann, 69–98. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Levi-Strauss, Claude. 1955. The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore* 68: 428.

Lootsma, Bart. 1995. Der Wandfrust. *Daidalos. Magie der Werkstoffe II* 74–83.

Lootsma, Bart. 2006. *Koolhaas, Constant und die niederländische Kultur der 60er Jahre*. Hrsg. Arno Brandlhuber. Nürnberg: a42.org/AdBK.

Löw, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Löw, Martina. 2008. *Soziologie der Städte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Löw, Martina. 2008. The Constitution of Space The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception. *European Journal of Social Theory* 11: 25–49.

Löw, Martina. 2009. Materialität und Bild. Die ›Architektur der Gesellschaft‹ aus strukturierungstheoretischer Perspektive. In *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, 343–364. Bielefeld: Transcript.

Lüchinger, Arnulf, und Herman Hertzberger. 1987. *Herman Hertzberger: Bauten und Projekte, 1959-1986 : Buildings and projects : Bâtiments et projets*. Den Haag.

Lynch, Kevin. 2007. *Das Bild der Stadt*. 5. Aufl. Basel.

Lynch, Michael. 1992. Extending Wittgenstein. The Pivotal Move from Epistemology to the Sociology of Science. In *Science as Practice and Culture*, Hrsg. Andrew Pickering, 215–265. Chicago: University of Chicago Press.

Mannheim, Karl. 1980. *Strukturen des Denkens*. Hrsg. David Kettler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Maranta, Alessandro, Michael Guggenheim, Priska Gisler, und Christian Pohl. 2003. The Reality of Experts and the Imagined Lay Person. *Acta Sociologica* 46: 150 –165.

Moravánsky, Ákos. 2000. Materiallandschaften Hrsg. Christoph Danelzik-Brüggemann, Annette Dorgerloh, Amelie Lütgens, und Bernd Nicolai. *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* Heft 2, Jg. 28: 20–28.

Nissen, Ursula. 1998. *Kindheit, Geschlecht und Raum. Sozialisationstheoretische Zusammenhänge geschlechtsspezifischer Raumaneignung*. Weinheim: Juventa.

O A. 1995. *Kleines Wörterbuch der Architektur*. Stuttgart: Reclam.

Oswalt, Philipp, und Matthias Hollwich. 1998. OMA at Work. *Archis* 7: 12–31.

Pallasmaa, Juhani. 2005. The two Languages of Architecture. In *Encounters Architecural Essays Juhani Pallasmaa*, Hrsg. Peter MacKeith, 23–45. Helsinki: Rakennustieto Publishing.

Panofsky, Erwin. 1975. Ikonographie und Ikonologie. In *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst: (meaning in the visual arts)*, vol. 33, 36–63. Köln: DuMont Schauberg.

Przyborski, Aglaja. 2004. *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.

Rambow, Riklef. 2007. *Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur*. Münster: Waxmann.

Rauterberg, Hanno. 2008. Peter Zumthor Ein Wunschberuf von mir wäre auch Komponist. In *Worauf wir bauen. Begegnungen mit Architekten*, 150–157. München: Prestel.

Reckwitz, Andreas. 2004. Die Entwicklung des Vokabulars der Handlungstheorien. Von den zweck- und normorientierten Modellen zu den Kultur- und Praxistheorien. In *Paradigmen der akteurszentrierten Soziologie,* Hrsg. Manfred Gabriel, 303–328. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Reckwitz, Andreas. 2008. Die Erfindung des Kreativsubjekts. Zur kulturellen Konstruktion von Kreativität. In *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, 235–258. Bielefeld: Transcript.

Reckwitz, Andreas. 2008. Elemente einer Soziologie des Ästhetischen. In *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, 259–280. Bielefeld: Transcript.

Reckwitz, Andreas. 2008. *Subjekt*. Bielefeld: Transcript

Rose, Herbert Jennings. 2007. *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*. München: Beck.

Schatzki, Theodore. 1991. Spatial Ontology and Explanation. *Annals of the Association of American Geographers* 18: 650–670.

Schatzki, Theodore R. 1997. Practices and Actions. A Wittgensteinian Critique of Bourdieu and Giddens. *Philosophy of the Social Sciences* 283–308.

Schatzki, Theodore R. 2002. *The Site of the Social a Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.

Schatzki, Theodore. 2008. *Social practices. A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Digital print. Cambridge: Cambridge University Press.

Schmitz, Hermann. 1978. *Die Wahrnehmung*. Bonn: Bouvier.

Schmitz, Hermann. 2003. *Was ist Neue Phänomenologie?* Rostock: Ingo Koch Verlag.

Schmitz, Hermann. 2005. *Der leibliche Raum*. Bonn: Bouvier.

Schmitz, Hermann. 2005. *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.

Schmitz, Hermann. 2007. *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*. 3., unveränd. Aufl. Bonn: Bouvier.

Schmitz, Hermann. 2008. Leib und Seele in der abendländischen Philosophie. In *Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*, 289–316. Bielefeld: Edition Sirius.

Schroer, Markus. 2006. *Räume, Orte, Grenzen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schroer, Markus. 2009. Materielle Formen des Sozialen. In *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, Hrsg. Joachim Fischer, Heike Delitz, 19–48. Bielefeld: Transcript.

Schubert, Herbert. 2009. Figurationszeichen. Die ›Architektur der Gesellschaft‹ aus Sicht der Figurationssoziologie von Norbert Elias. In *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, Hrsg. Fischer, Joachim und Delitz, Heike, 49–78. Bielefeld: Transcript.

Simmel, Georg. 2012. Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft. In *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung: Erweiterte Ausgabe*, 612–709. Altenmünster: Jürgen Beck.

Simmel, Georg. 1905. *Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität*. 2.Aufl. Aufl. Leipzig: Von Duncker & Humblot.

Simmel, Georg. 1896. Soziologische Aesthetik, Hrsg. Maximilian Harden. *Die Zukunft* 17: 204–216.

Simms, Thimothy. 2004. Soziologie der Hybridisierung. Bruno Latour. In *Französische Soziologie der Gegenwart*, *UTB Soziologie*, Hrsg. Stephan Moebius, 379–393. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Somol, R.E., und Whiting, Sarah. 2002. Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism. *Perspecta* 33 72–77.

Steinmetz, Hanna. 2012. Urbanes Design von Atmosphären. Ästhetische und sinngeleitete Praktiken mit Gebäuden. In *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*, *Sozialtheorie*, Hrsg. Stephan Moebius, 337–358. Bielefeld: Transcript.

Störig, Hans Joachim. 2011. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. 6. Frankfurt a. M.: Fischer.

Tarde, Gabriel. 2009. *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Thibaud, Jean-Paul. 2003. Die sinnliche Umwelt von Städten. Zum Verständnis urbaner Atmosphären. In *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, *Die graue Reihe*, Hrsg. Michael Hauskeller, 280–297. Zug: Graue Edition.

Tilman, Harm. 1995. Cultuur van Continue Verandering. In *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam. Een geschiedenis van toekomstvisies*, 208–239. Rotterdam: 010 Publishers.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, und Steven Izenour. 1977. *Learning from Las Vegas. Revised edition*. Cambridge/London: MIT Press.

Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. 1993. *Definitionen. Sieben Stichworte aus dem Dictionnaire raisonné de L'architecture*. Basel: Birkhäuser.

Vitruvius, Pollio. 1960. *The Ten Books on Architecture*. New York: Dover Publications.

Vossenkuhl, Wilhelm. 2003. *Ludwig Wittgenstein*. 2. durchges. Aufl. München: Beck.

van de Wal, Harmen, und Machiel van Dorst. 2014. Privacy scripting. De impact van architectuur op sociale interactie in woongebouwen. *De Architect* 28–37.

Weingart, Peter. 2003. *Wissenschaftssoziologie*. Bielefeld: Transcript.

Widder, Lynette, und Confurius, Gerrit. 1998. Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor. *Daidalos* 90–101.

Wigley, Mark. 1998. Die Architektur der Atmosphäre. *Daidalos*, Juni, 18 – S. 27.

Wittgenstein, Ludwig. 1999. *Philosophical Investigations*. 2. Aufl. Oxford: Prentice Hall.

Yaneva, Albena. 2005. Scaling Up and Down. Extraction Trials in Architectural Design. *Social Studies of Science* 35/6: 867–894.

Yaneva, Albena. 2009. *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*. Rotterdam: 010 Publishers.

Yaneva, Albena. 2012. Grenzüberschreitungen Das Soziale greifbar machen: Auf dem Weg zu einer Akteur-Netzwerk-Theorie des Designs. In *Das Design der Gesellschaft.*

Zur Kultursoziologie des Designs, *Sozialtheorie*, Hrsg. Stephan Moebius, 71–90. Bielefeld: Transcript.

Zumthor, Peter. 2006. *Architektur Denken*. 2. Aufl. Basel: Birkhäuser.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmosphären*. Basel: Birkhäuser.

Zumthor, Peter. 2007. *Kunsthaus Bregenz*. 5., Aufl. Ostfildern: Hatje Cantz.

Internet

Biella, Burkhard. 1999. Entwerfen im Entwurf. *Wolkenkuckucksheim* 4.JG. http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/991/Biella/biella.html (Zugegriffen Januar 8, 2018).

Georgiadis, Sokratis. 2004. Der architektonische Raum und die Öffnung der Fläche. In *Rückkopplung (Ein Projekt von Studierenden der Klasse für Malerei Paul Uwe Dreyer und Sinje Dillenkofer)*. Stuttgart. http://www.abk-stuttgart.de/fileadmin/redaktion/content/personen/prof/georgiadis/publikationen_georgiadis.architektonischer-aum.pdf (Zugegriffen Januar 8, 2018)

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1807. Wer denkt abstrakt? http://www.comlink.de/cl-hh/m.blumentritt/agr91.htm (Zugegriffen Januar 16, 2015).

Koolhaas, Rem. 1995. How S,M,L,XL intends to both undermine and simultaneously reinforce architecture. *oma.eu*. http://oma.eu/lectures/s-m-l-xl (Zugegriffen April 19, 2016).

Leonhard, Karin. 2010. Raum als Medium und als Amme: zur Raumdiskussion um 1300. https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46565 (Zugegriffen Februar 4, 2015).

Park, So Young. 2005. »Das Kunsthaus Bregenz: seine Bedeutung und Position in der Architekturgeschichte«. Diss. Ruhr-Universität Bochum, Universitätsbibliothek, http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:294-24643 (Zugegriffen Mai 7, 2010).

Rambow, Riklef. 2011. Architektur, Arts and Education, Zürich. https://www.youtube.com/watch?v=VLm9DYwhvgA (Zugegriffen Januar 8, 2018).

Reichenberger, Andrea. 2002. Zum Begriff des Leeren in der Philosophie der frühen Atomisten. *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 5: 105–122. http://gfa.gbv.de/dr,gfa,005,2002,a,07.pdf (Zugegriffen September 10, 2013).

Schatzki, Theodore R. 2011. The Spaces of Practices and Large Social Phenomena. https://www.youtube.com/watch?v=lma5bDq8uNk. (Zugegriffen April 12, 2016)

Schatzki, Theodore R. 2011. The Edge of Change: On the Emergence, Persistence and Dissolution of Practices. http://www.csu.edu.au/research/ripple/publications/publications (Zugegriffen September 15, 2011)

Schmarsow, August. 1894. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. In *Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*, 30. Leipzig. http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Schmarsow/ Schmarsow1894.htm (Zugegriffen Januar 8, 2018)

Schöchli, Hansueli. 2013. Nationalfonds-Studie ortet Lohndiskriminierung: Die Frauen sind schon beim Einstieg im Rückstand. *Neue Zürcher Zeitung*, Dezember 18 http://www.nzz.ch/wirtschaft/unternehmen/die-frauen-sind-schon-beim-einstieg-im-rueckstand-1.18206990 (Zugegriffen April 12, 2016)

Traube, Rainer. 2009. Journal Interview mit Peter Zumthor, Architekt und Pritzker-Preisträger, http://www.dw.com/de/der-architekt-peter-zumthor/av-19062079 (Zugegriffen Januar 8, 2018)

Zalewski, Daniel. 2005. Intelligent Design. Can Rem Koolhaas kill the skyscraper? *The New Yorker*, März 14 http://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/intelligent-design (Zugegriffen April 19, 2016)

Film

Böhm, Ursula. 2000. *Peter Zumthor – Der Eigensinn des Schönen*.

Heidingsfelder*,* Markus*.* 2005*.* Extras: Mechanismus - Rem Koolhaas und Dirk Baecker im Gespräch*. A kind of Architect.* Arte edition.

Heidingsfelder, Markus, und Tesch, Min. 2007. *Rem Koolhaas - A Kind of Architect*. Arte edition.

Anhang 1 Dokumentation *Kunsthaus* in Bregenz

Bild 1: Sicht vom Hang auf die Umgebung (Foto: © Hélène Binet 2004)

Bild 2: Sicht von See (Foto: © Hélène Binet 2004)

Bild 3: Fassadendetail (Foto: © Hélène Binet 2004)

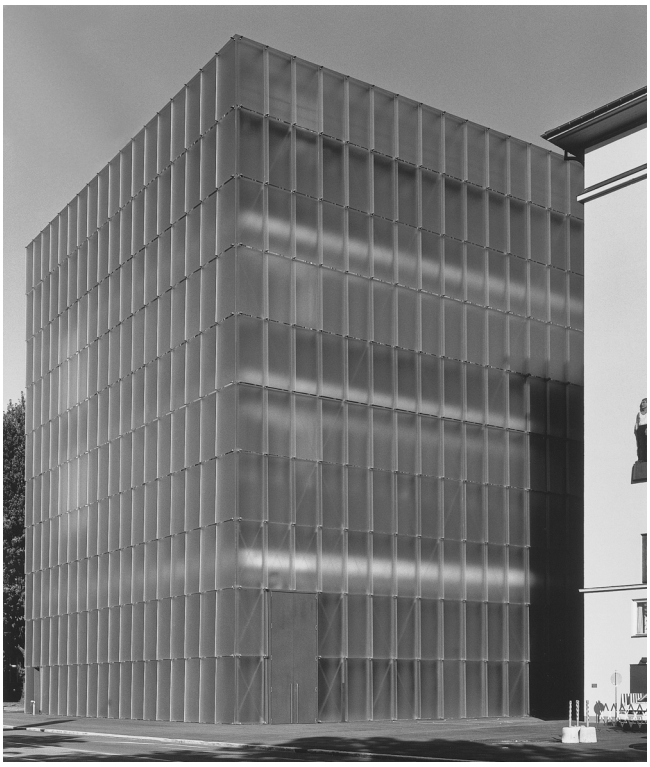


Bild 4: Ansicht Seestraße (Foto: © Hélène Binet 2004)

Bild 5: Ansicht Karl-Tizian-Platz (Foto: © Hélène Binet 2004)

Bild 6: Erdgeschoss (Foto: © Hélène Binet 2004)

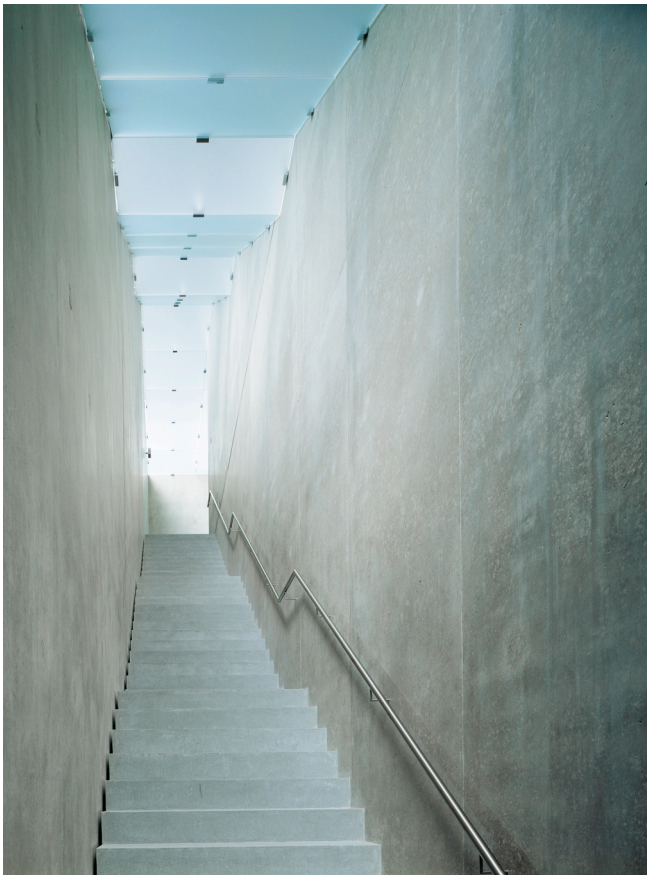


Bild 7: Treppe (Foto: © Hélène Binet 2004)

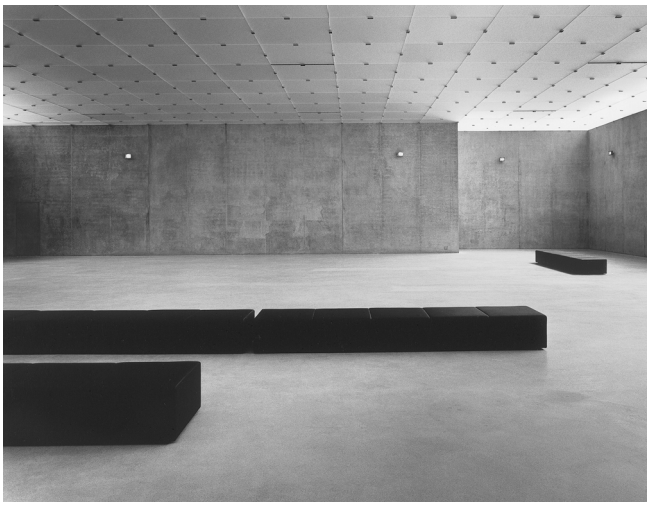


Bild 8: Ausstellungsraum (Foto: © Hélène Binet 2004

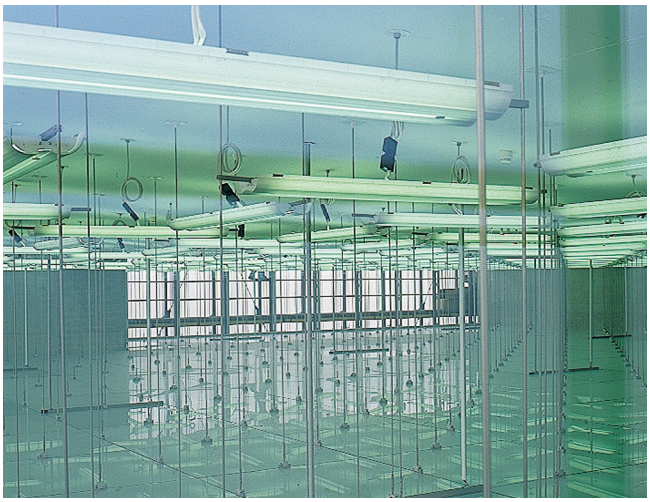


Bild 9: Decke im Ausstellungsraum (Foto: © Hélène Binet 2004

Projektdaten:

Eröffnung:	1997
Maße:	Höhe: 30 m Grundfläche: 26.57 m^2
Programm:	
- Erdgeschoss:	Foyer, Kasse und Garderobe
- 1. bis 3. Obergeschoss:	Drei Ausstellungsräume (Fläche: 1880 m^2)
- 1. und 2. Untergeschoss:	Kunstvermittlung, Sanitär- und Technikräume
- Freistehendes Gebäude:	Café, Museumsshop und Verwaltung

Anhang 2 Dokumentation *Kunsthal* in Rotterdam

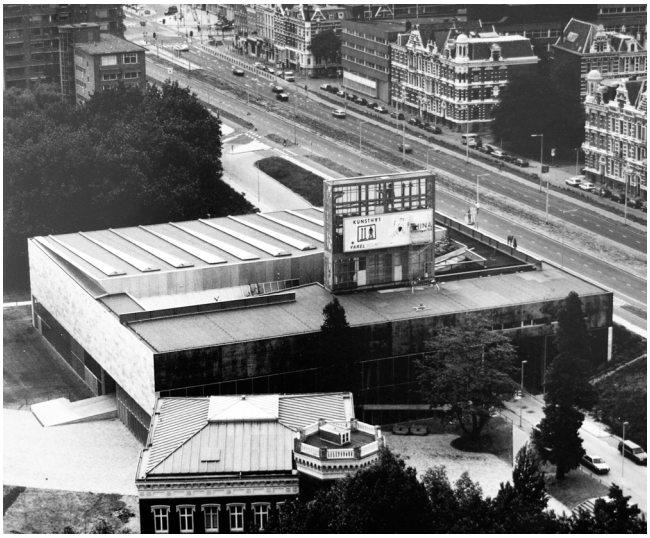


Bild 10: Sicht von oben auf die Umgebung der Kunsthal (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 11)

Bild 11: Ansicht von Westen (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 22)

Bild 12: Durchgang (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 13)

Bild 13: Fassade zum Park (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 22)

Bild 14: Durchgang/Eingangssituation (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 15)

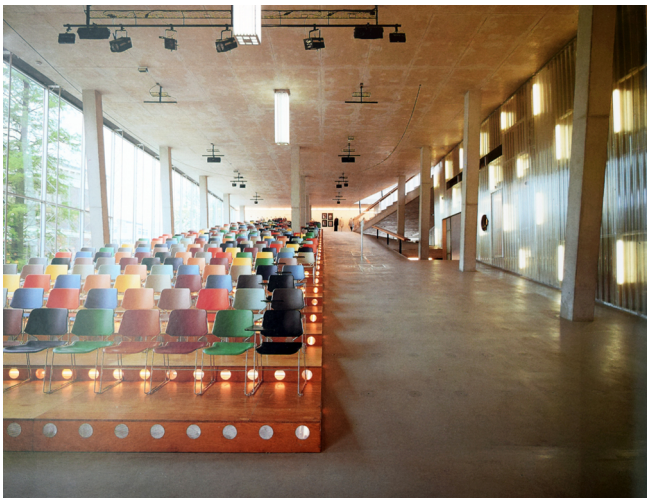


Bild 15: Auditorium (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 16)

Bild 16: Auditorium/Treppe zum Dach (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 17)

Bild 17: Dachlandschaft (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 19)

Bild 18: Auditorium/Durchblick zur Verwaltung (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 17)

Bild 19: Durchgang zum Auditorium (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 21)

Bild 20: Treppe zur unteren Halle (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 21)

Bild 21: Koolhaas' und Maus Übersetzung des Konzeptes der endlosen Spirale mit grafischen Mitteln in eine Bild-Text-Sequenz (Quelle: Koolhaas/Maus, S,M,L,XL, S. 432-51)

Bild 22: Fortsetzung von Koolhaas' und Maus Übersetzung des Konzeptes der endlosen Spirale mit grafischen Mitteln in eine Bild-Text-Sequenz (Quelle: Koolhaas/Maus, S,M,L,XL, S. 452-67)

Projektdaten:

Eröffnung:	1992
Maße:	Höhe: 15 m Grundfläche: 60 m^2
Programm:	Drei verschiedene Ausstellungsbereiche (Fläche: 3400 m^2) Ausstellungsbereiche (Fläche: 3400 m^2)

Anhang 3 Auszug aus den Richtlinien der Transkription: TiQ[966]

TiQ: *Talk in Qualitative Social Research*

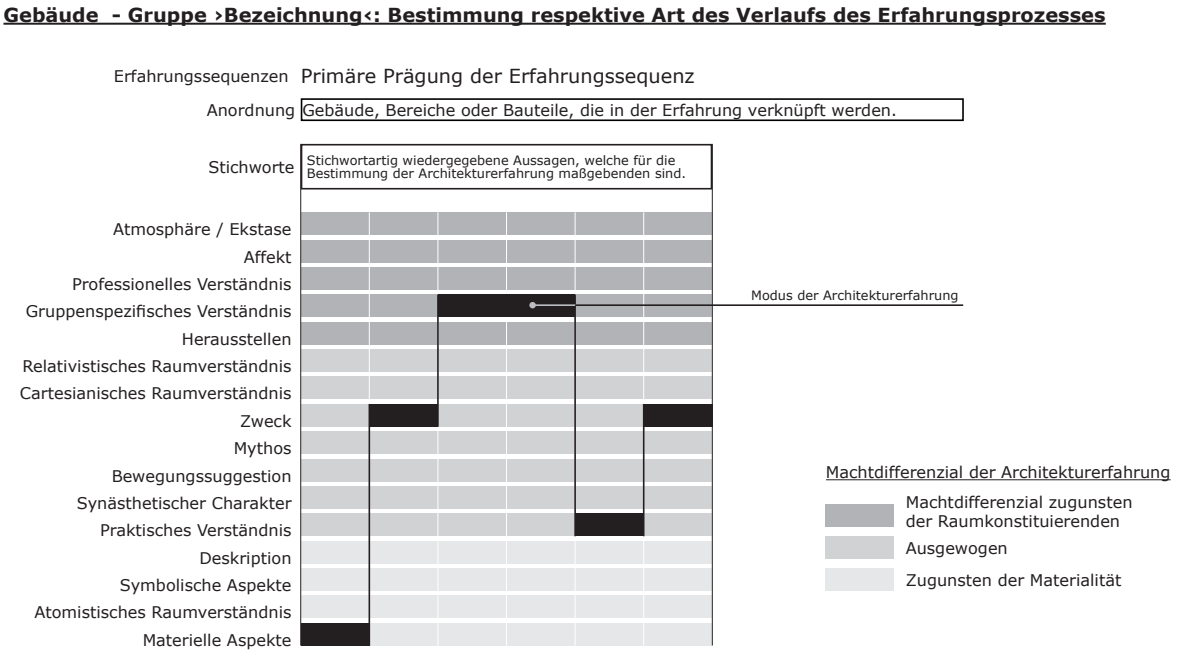
L	Beginn einer Überlappung bzw. direkter Anschluss beim Sprecherdwechsel
(.)	Pause bis zu einer Sekunde
(2)	Anzahl der Sekunden, die eine Pause dauert
nein	betont
nein	laut (in Relation zur üblichen Lautstärke der Sprecher_in)
°nein°	sehr leise in Relation zur üblichen Lautstärke der Sprecher_in)
.	stark sinkende Intonation
;	schwach sinkende Intonation
?	stark steigende Intonation
,	schwach steigende Intonation
viellei-	Abbruch eines Wortes
oh=nee	Wortverschleifung
nei::n	Dehnung, die Häufigkeit vom : entsprich der Länge der Dehnung
(doch)	Unsicherheit bei der Transkription, schwer verständliche Äußerungen
( )	unverständliche Äußerungen, die Länge der Klammer entspricht etwa der Dauer der unverständlichen Äußerung
((stöhnt))	Kommentare bzw. Anmerkungen zur parasprachlichen, nicht-verbalen oder gesprächsexternen Ereignissen: die Länge der Klammer entspricht im Falle der Kommentierung parasprachlicher Äußerungen (z. B. Stöhnen) etwas
der	Dauer der Äußerung.
	In vereinfachten Versionen des Transkriptionssystems kann auch Lachen auf diese Weise symbolisiert werden. In komplexeren Versionen wird Lachen wie folgt symbolisiert:
@nein@	lachend gesprochen
@(.)@	kurzes Auflachen
@(3)@	3 Sek. Lachen

966 Vgl. Bohnsack, *Rekonstruktive Sozialforschung*, S. 235.

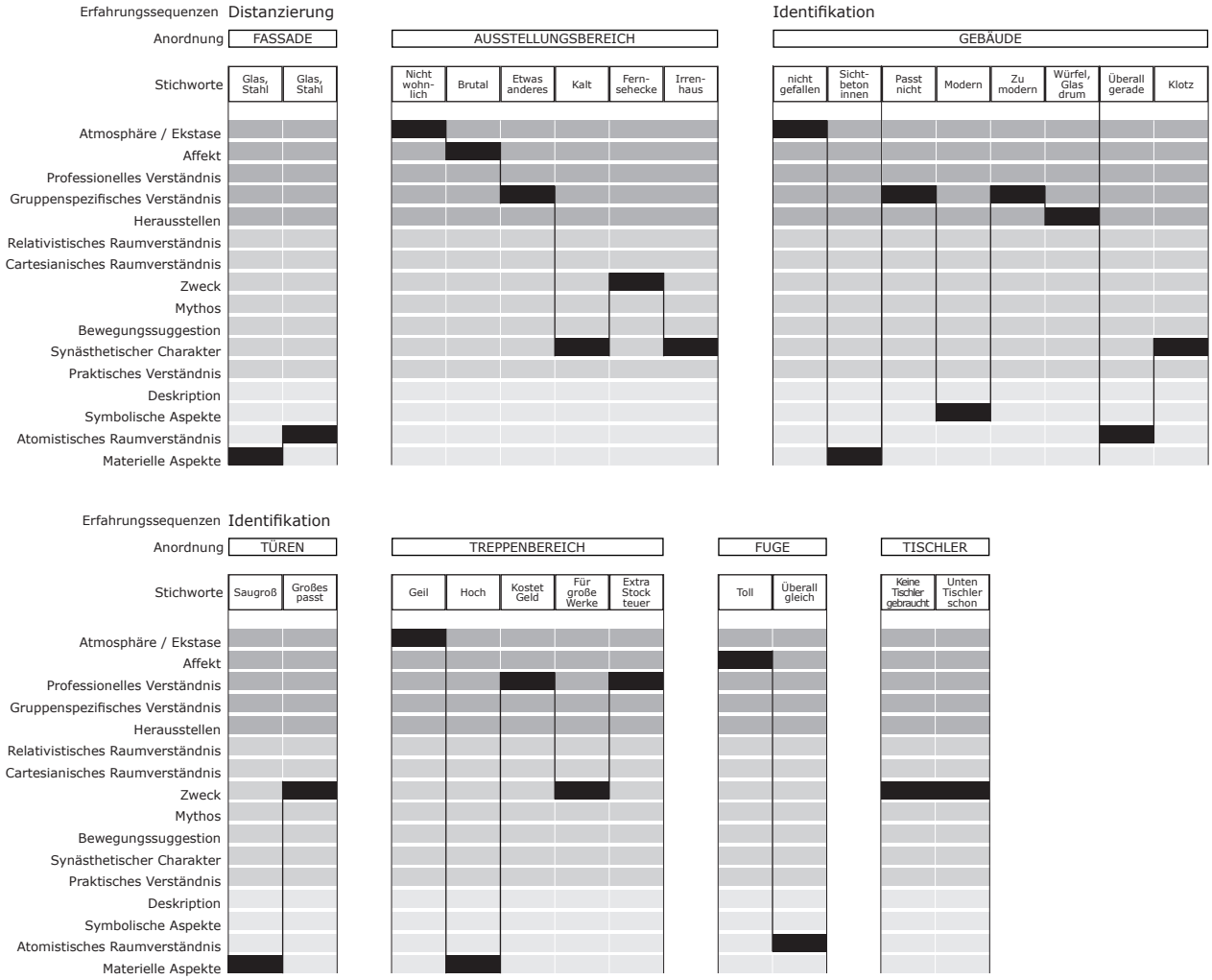
Anhang 4 Schematische Darstellung der Architekturerfahrungspraxis der Gruppen Jugendlicher im *Kunsthaus* und in der *Kunsthal*

Die schematischen Darstellungen Grafik 2 bis 12 zeigen Sequenzen aus den Erfahrungsprozessen der untersuchten Gruppen. Sie enthalten im Wesentlichen die Auszüge aus den Gesprächen, welche für die Wiedergabe der Architekturerfahrungspraxis ausgewählt wurden (siehe Abschnitte 7.1.1 – 7.1.3 und 7.2.1 – 7.2.3).

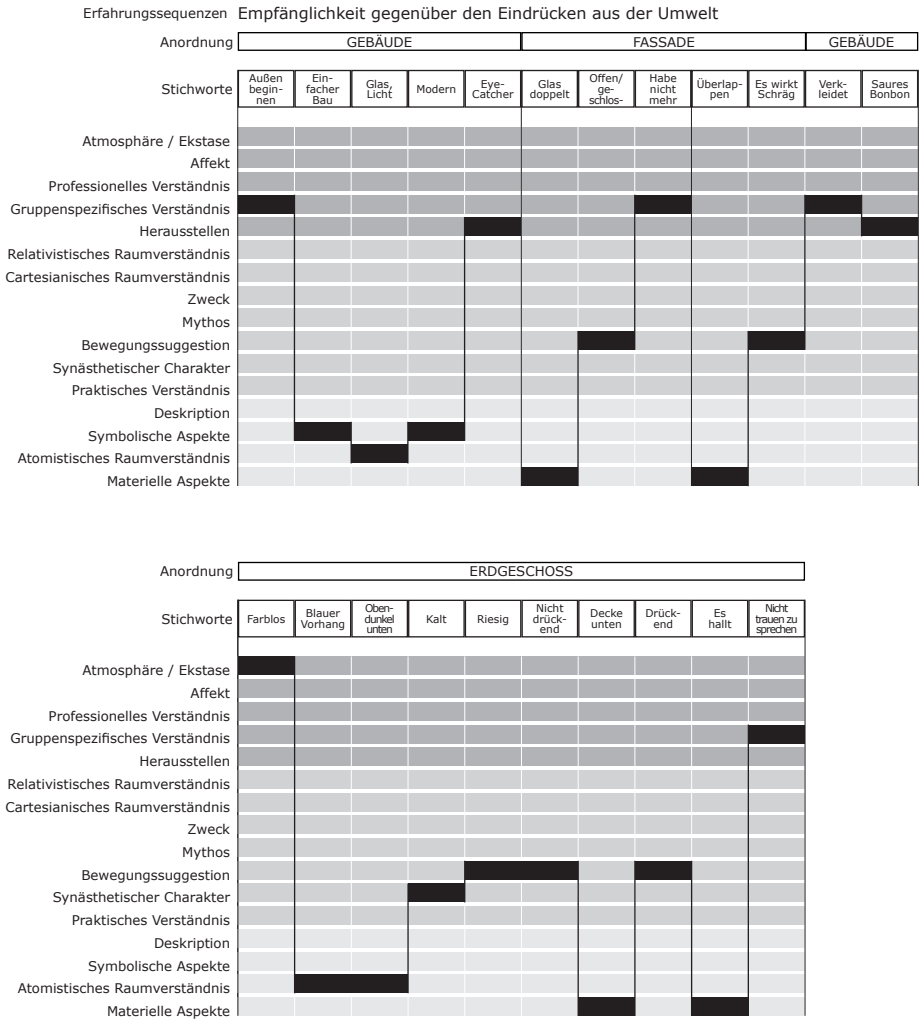
Die Modi der Architekturerfahrungen sind nach dem darin enthaltenen Machtdifferenzial unterschieden (siehe Kapitel 6). Somit veranschaulichen die nachfolgenden Schemata, wie sich das Machtdifferenzial im Verlauf des Erfahrungsprozesses verschiebt. Die dunkelgrauen Flächen geben an, dass sich das Machtdifferential in den dazugehörigen Erfahrungen zugunsten derjenigen, die die Architektur erfahren, verschiebt. In den Architekturerfahrungen, denen mittelgraue Streifen zugeordnet sind, ist das Machtdifferenzial ausgewogen und in jenen mit den hellgrauen Streifen verschiebt sich das Machtdifferenzial zugunsten der Materialität (siehe Grafik 1).



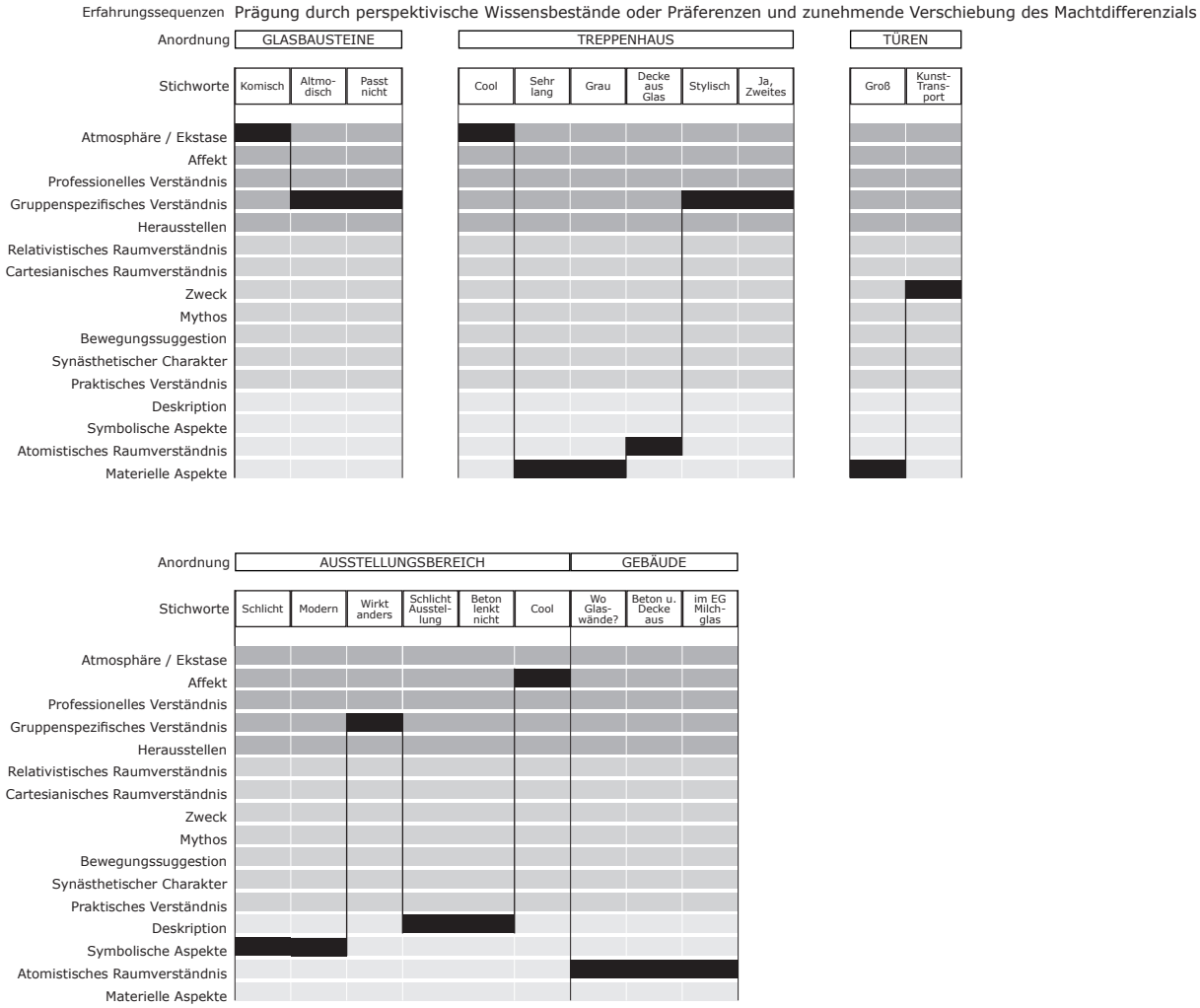
Grafik 0.1: Erläuterungen zu den grafischen Darstellungen der Sequenzen aus den Erfahrungsprozessen der Gruppen



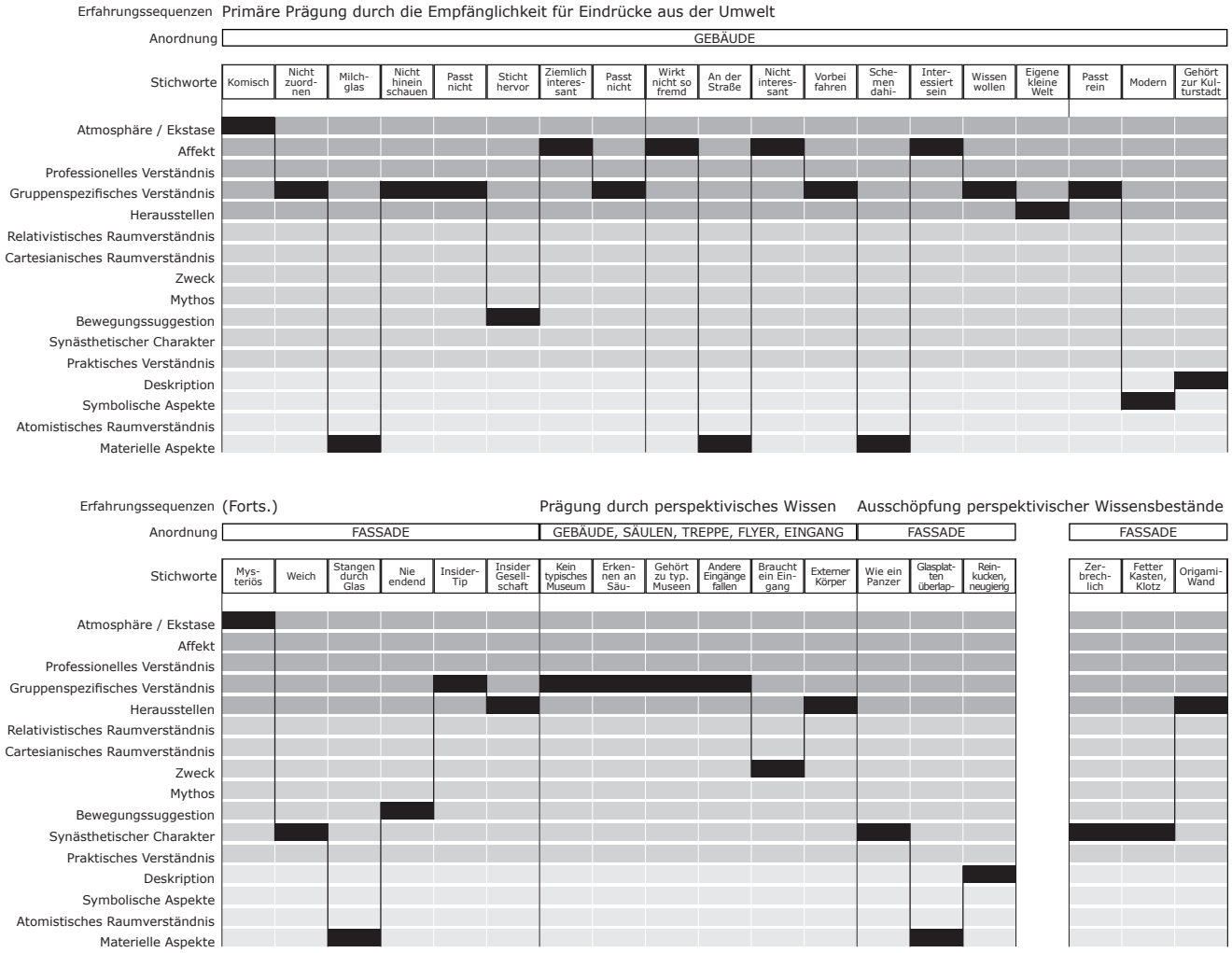
Grafik 0.2: Einseitig bestimmter Erfahrungsprozess (© Theresia Leuenberger, 2016)



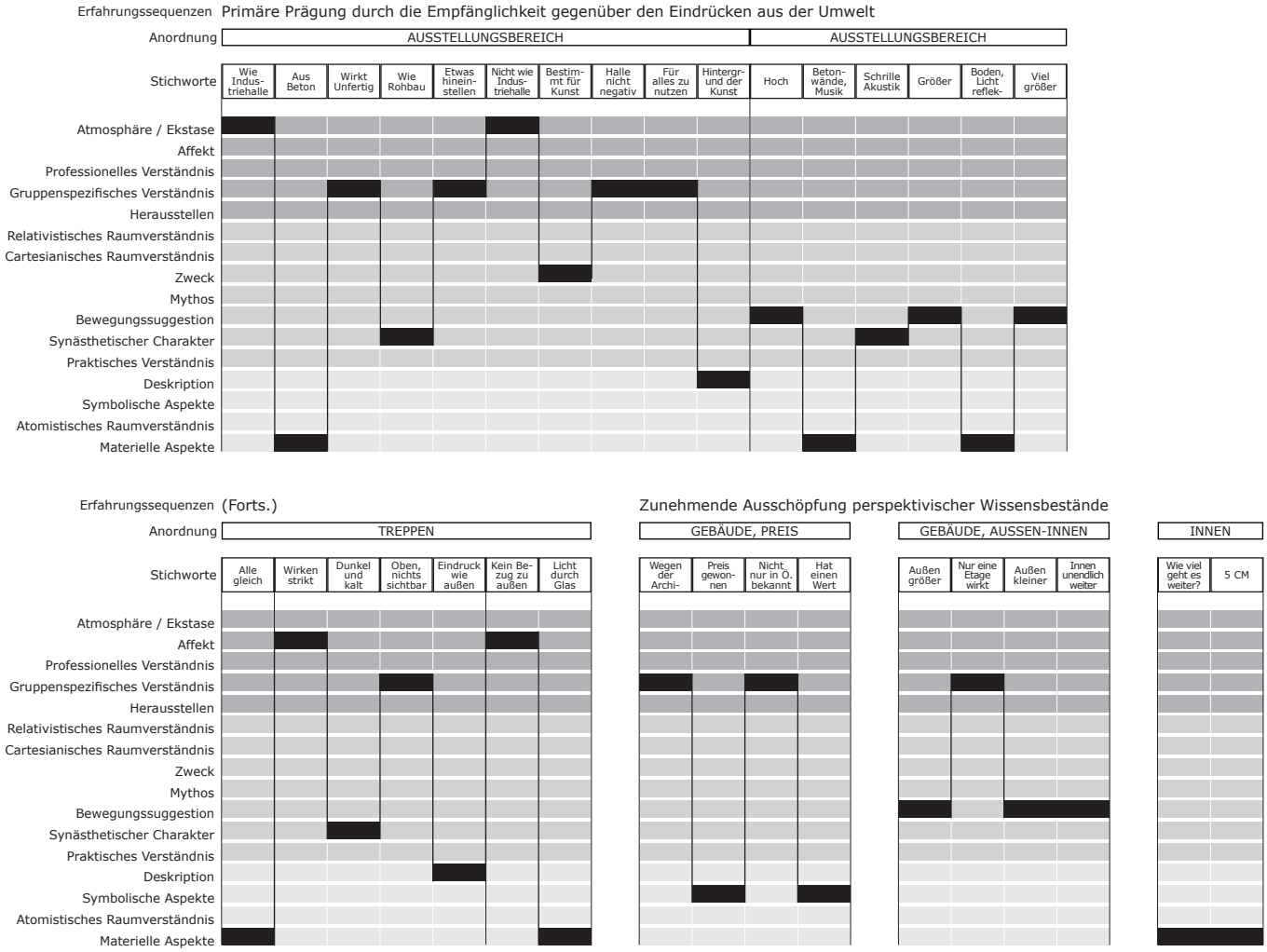
Grafik 0.3: Formal bestimmter Erfahrungsprozess von außen nach innen (© Theresia Leuenberger, 2016)



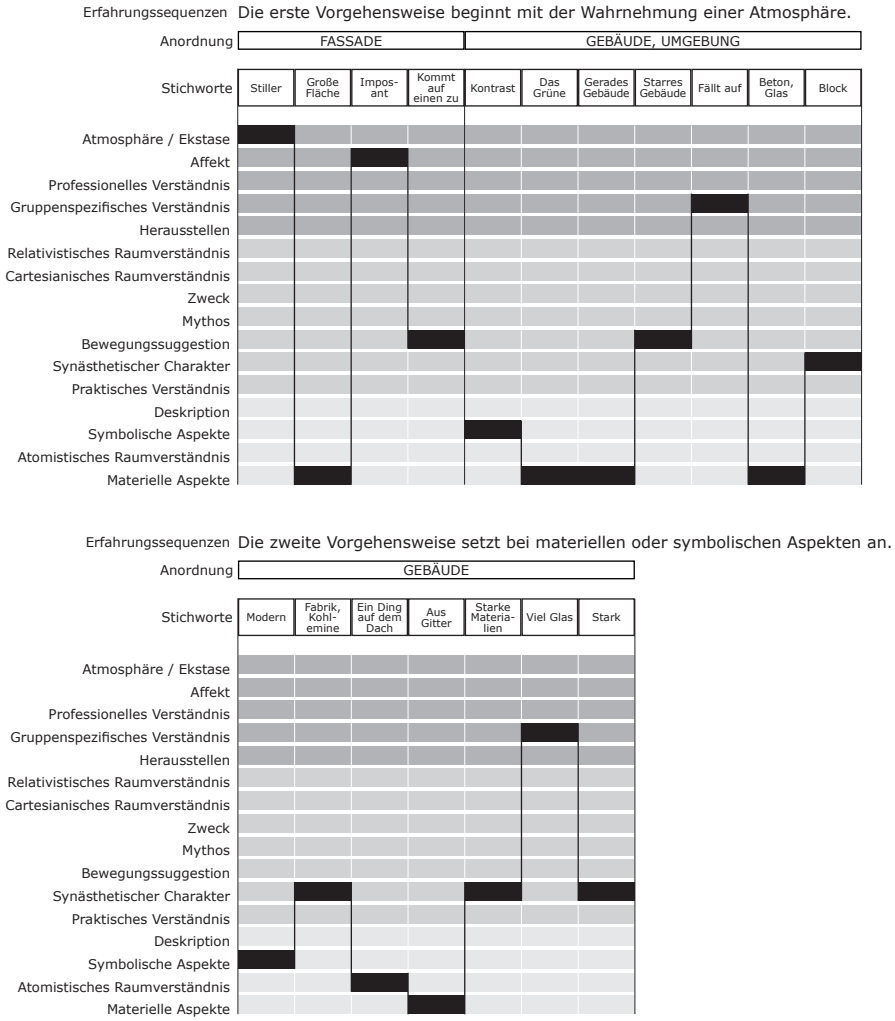
Grafik 0.4: Formal bestimmter Erfahrungsprozess entlang einzelner Bereiche und Bauteile (© Theresia Leuenberger, 2016)



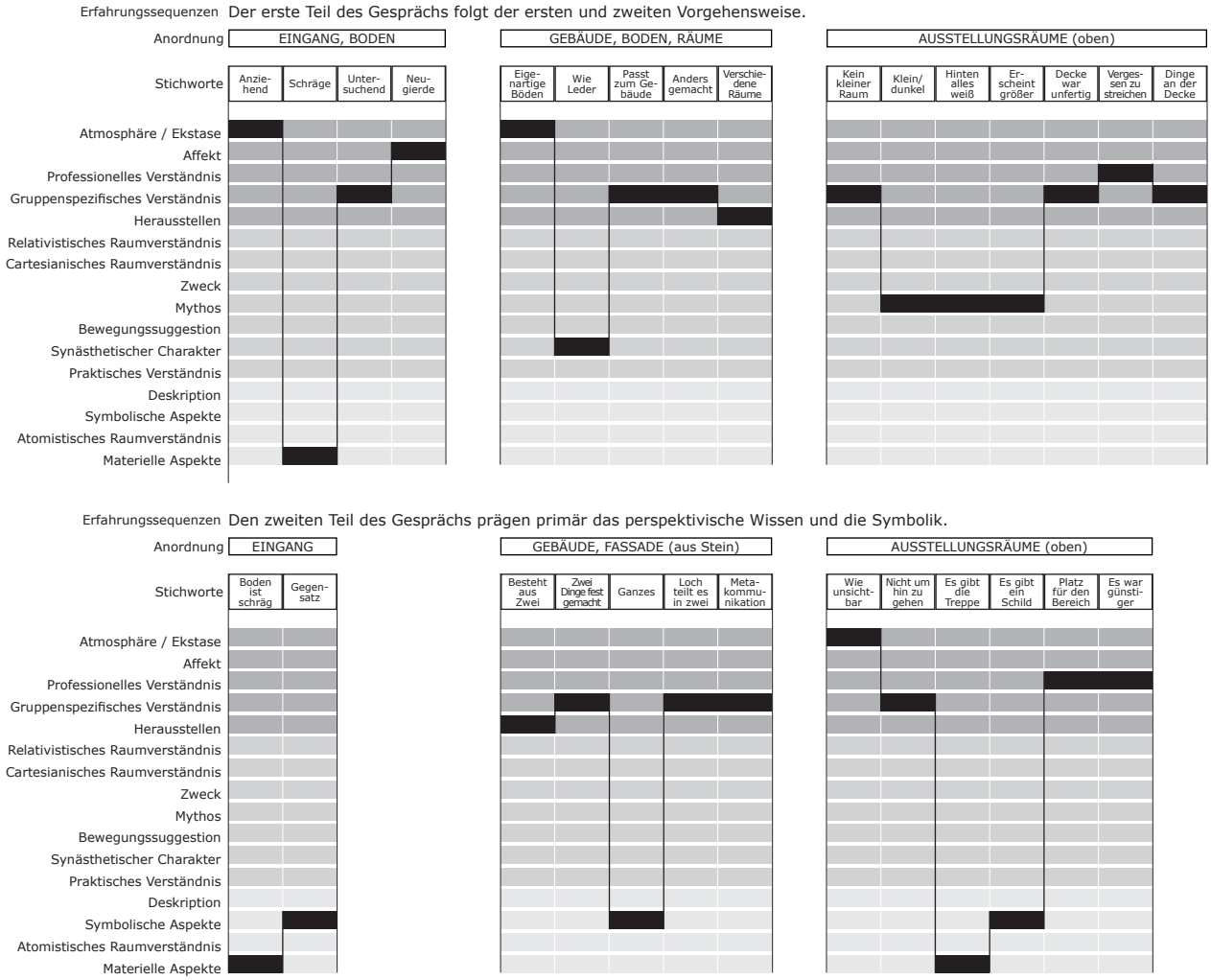
Grafik 0.5: Offener Erfahrungsprozess im Außenbereich des Gebäudes (© Theresia Leuenberger, 2016)



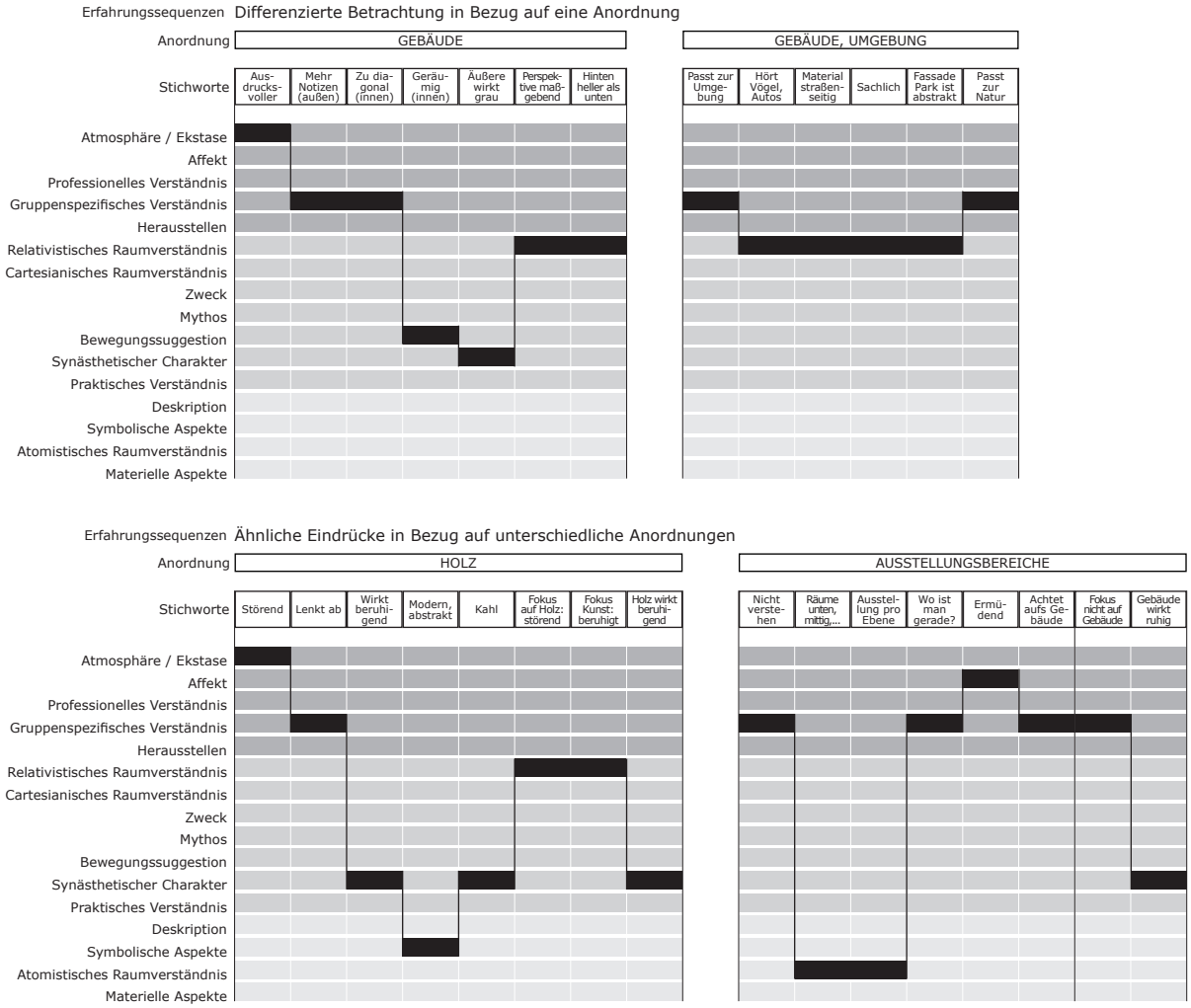
Grafik 0.6: Offener Erfahrungsprozess im Inneren des Gebäudes (© Theresia Leuenberger, 2016)



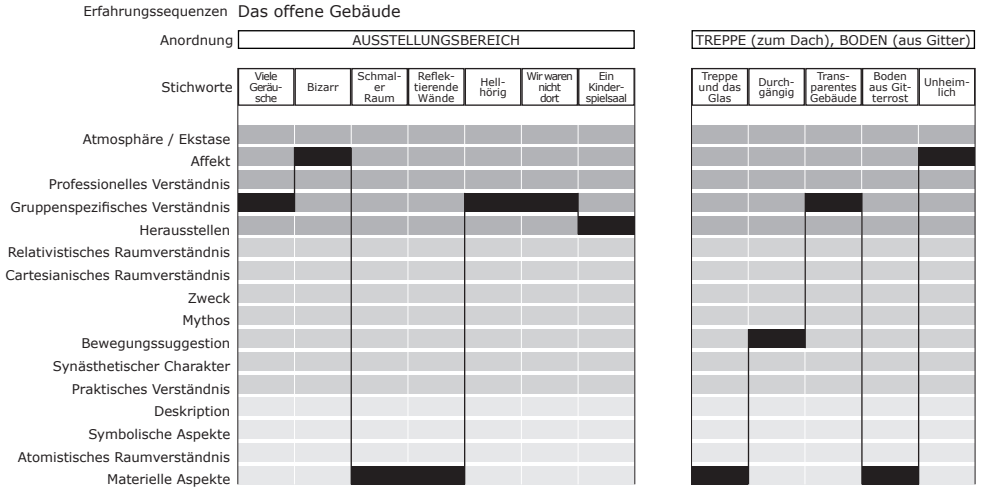
Grafik 0.7: Offener Erfahrungsprozess im ersten Teil des Gesprächs (© Theresia Leuenberger, 2016)



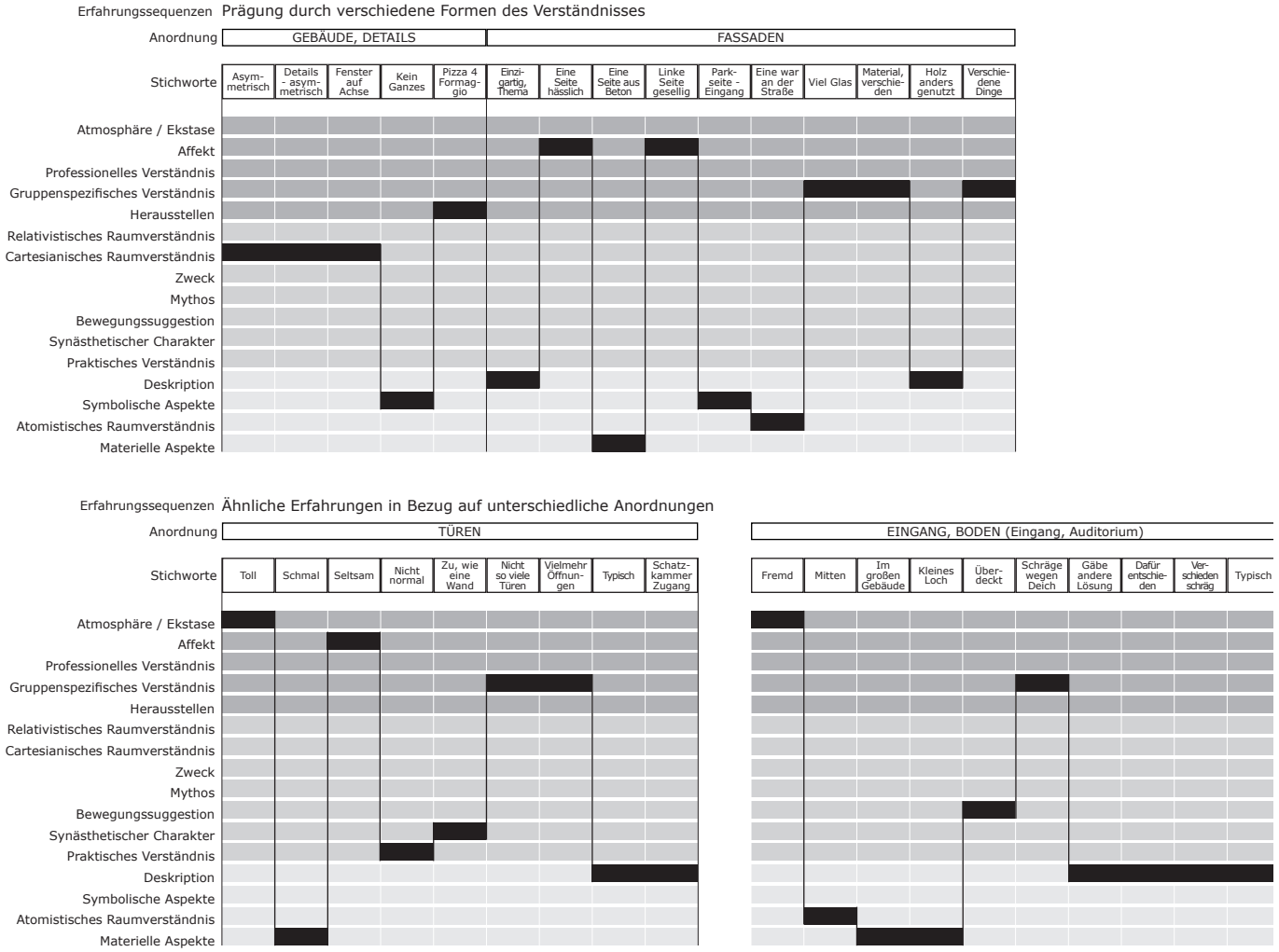
Grafik 0.8: Formal bestimmter Erfahrungsprozess in offener Vorgehensweise und nach perspektivischem Wissen (© Theresia Leuenberger, 2016)



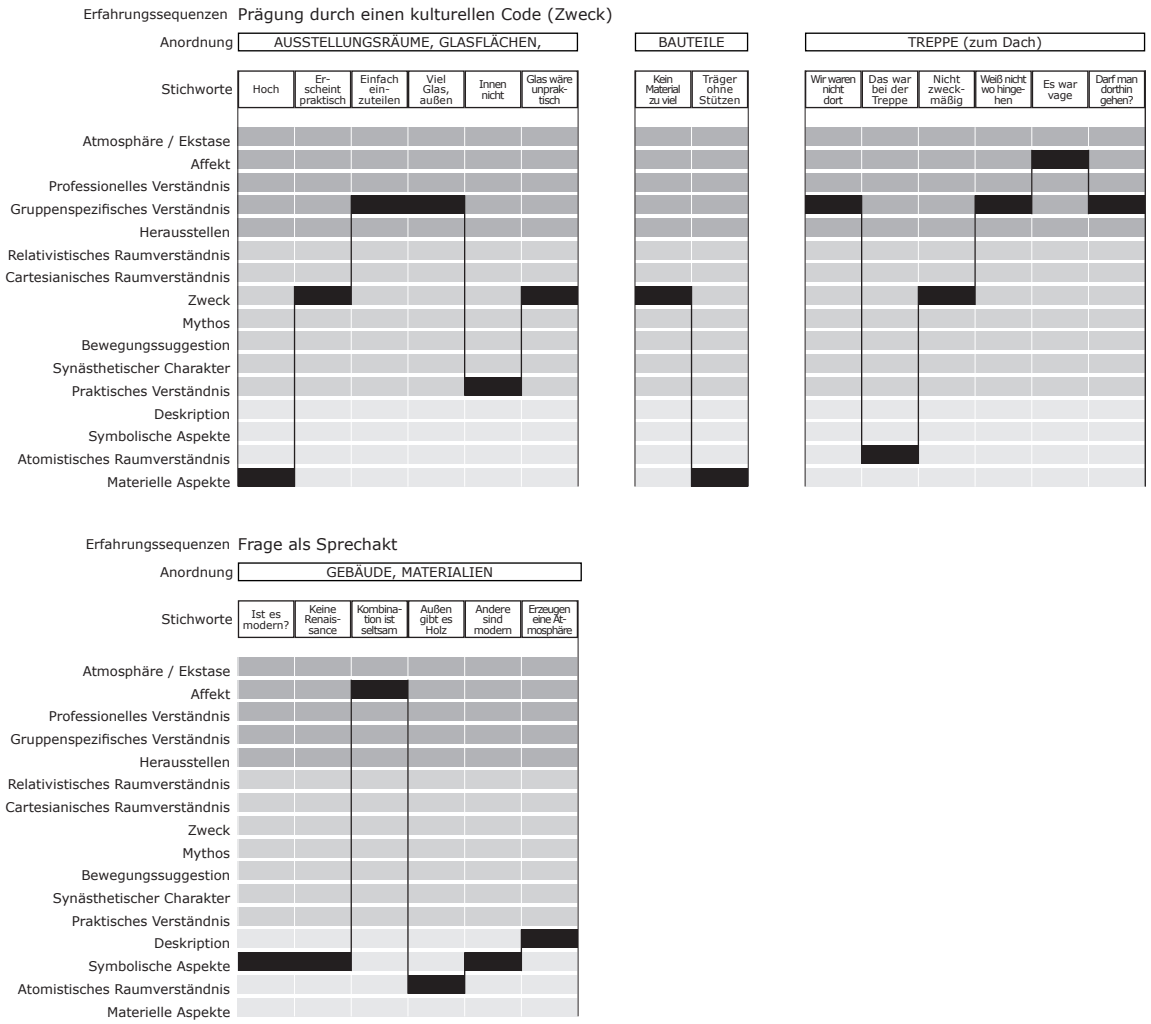
Grafik 0.9: Offener Erfahrungsprozess unter Berücksichtigung der Perspektive der Besucher_innen (© Theresia Leuenberger, 2016)



Grafik 0.10: Offener Erfahrungsprozess nach einer thematischen Gliederung (© Theresia Leuenberger, 2016)



Grafik 0.11: Offener Erfahrungsprozess (© Theresia Leuenberger, 2016)



Grafik 0.12: Erfahrungsprozess mit zunehmender Ausschöpfung des Wissensbestandes (© Theresia Leuenberger, 2018)

Abbildungsverzeichnis

Bild 1: Sicht vom Hang auf die Umgebung (Foto: © Hélène Binet 2004) 309

Bild 2: Sicht von See (Foto: © Hélène Binet 2004) 309

Bild 3: Fassadendetail (Foto: © Hélène Binet 2004) 309

Bild 4: Ansicht Seestraße (Foto: © Hélène Binet 2004) 310

Bild 5: Ansicht Karl-Tizian-Platz (Foto: © Hélène Binet 2004) 310

Bild 6: Erdgeschoss (Foto: © Hélène Binet 2004) 311

Bild 7: Treppe (Foto: © Hélène Binet 2004) 311

Bild 8: Ausstellungsraum (Foto: © Hélène Binet 2004 312

Bild 9: Decke im Ausstellungsraum (Foto: © Hélène Binet 2004 312

Bild 10: Sicht von oben auf die Umgebung der Kunsthal (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 11) 313

Bild 11: Ansicht von Westen (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 22) 313

Bild 12: Durchgang (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 13) 314

Bild 13: Fassade zum Park (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 22) 314

Bild 14: Durchgang/Eingangssituation (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 15) 314

Bild 15: Auditorium (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 16) 315

Bild 16: Auditorium/Treppe zum Dach (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 17) 315

Bild 17: Dachlandschaft (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 19) 315

Bild 18: Auditorium/Durchblick zur Verwaltung (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 17) 316

Bild 19: Durchgang zum Auditorium (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 21) 316

Bild 20: Treppe zur unteren Halle (Quelle: Koolhaas/Schwartz, Kunsthal Rotterdam, S. 21) 316

Bild 21: Koolhaas' und Maus Übersetzung des Konzeptes der endlosen Spirale mit grafischen Mitteln in eine Bild-Text-Sequenz (Quelle: Koolhaas/Maus, S,M,L,XL, S. 432-51) 317

Bild 22: Fortsetzung von Koolhaas' und Maus Übersetzung des Konzeptes der endlosen Spirale mit grafischen Mitteln in eine Bild-Text-Sequenz (Quelle: Koolhaas/Maus, S,M,L,XL, S. 452-67) 318

Für die erteilte Erlaubnis, die Bilder der *Kunsthal* zu verwenden, danke ich an dieser Stelle dem Büro OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) und dem Verlag nai010 uitgevers in Rotterdam. Für die Bereitstellung der Bilder für die Dokumentation des *Kunsthauses* danke ich dem Kunsthaus Bregenz.

Grafik 3.1: Funktionsweise des Schlüssels auf der Straßenseite (Quelle: Latour, Bruno. 2000. The Berlin key or how to do words with things. In: Matter, materiality and modern culture, Hrsg.: Paul Graves-Brown, 10. Auflage, London: Routledge, S. 15) 83

Grafik 7.1: Ausprägung der sozialen Differenzen in Bezug auf Architekturerfahrungen (© Theresia Leuenberger, 2016) 282

Grafik 7.2: Architekturerfahrungen nach perspektivischem Wissensbestand und der Empfänglichkeit für Eindrücke aus der Umwelt (© Theresia Leuenberger, 2016) 285

Grafik 8.1: Architekturerfahrungen im Zusammenhang (© Theresia Leuenberger, 2016) 293

Grafik 0.1: Erläuterungen zu den grafischen Darstellungen der Sequenzen aus den Erfahrungsprozessen der Gruppen 320

Grafik 0.2: Einseitig bestimmter Erfahrungsprozess (© Theresia Leuenberger, 2016) 321

Grafik 0.3: Formal bestimmter Erfahrungsprozess von außen nach innen (© Theresia Leuenberger, 2016) 322

Grafik 0.4: Formal bestimmter Erfahrungsprozess entlang einzelner Bereiche und Bauteile (© Theresia Leuenberger, 2016) 323

Grafik 0.5: Offener Erfahrungsprozess im Außenbereich des Gebäudes (© Theresia Leuenberger, 2016) 324

Grafik 0.6: Offener Erfahrungsprozess im Inneren des Gebäudes (© Theresia Leuenberger, 2016) 325

Grafik 0.7: Offener Erfahrungsprozess im ersten Teil des Gesprächs (© Theresia Leuenberger, 2016) 326

Grafik 0.8: Formal bestimmter Erfahrungsprozess in offener Vorgehensweise und nach perspektivischem Wissen (© Theresia Leuenberger, 2016) 327

Grafik 0.9: Offener Erfahrungsprozess unter Berücksichtigung der Perspektive der Besucher_innen (© Theresia Leuenberger, 2016) 328

Grafik 0.10: Offener Erfahrungsprozess nach einer thematischen Gliederung (© Theresia Leuenberger, 2016) 328

Grafik 0.11: Offener Erfahrungsprozess (© Theresia Leuenberger, 2016) 329

Grafik 0.12: Erfahrungsprozess mit zunehmender Ausschöpfung des Wissensbestandes (© Theresia Leuenberger, 2018) 330

Tabellenverzeichnis

Tabelle 4.1: Atmosphäre als Gefühl und als Begriff 97

Tabelle 5.1: Zumthors Architekturauffassung als Erfahrungsweise 146

Tabelle 5.2: Erfahrungen, die sich Zumthor für die Besucher_innen vorstellt 147

Tabelle 5.3: Koolhaas' Architekturauffassung als Erfahrungsweisen 162

Tabelle 5.4: Erfahrungen, die sich Koolhaas aus der Sicht der Besucher_innen vorstellt 162

Tabelle 5.5: Differenzierung nach Perspektive und Raumkonstitution 170

Tabelle 5.6: Modifikation der Analyseschritte aufgrund methodologischer (raumsoziologischer und akteur-netzwerk-theoretischer) Überlegungen 172

Tabelle 5.7: Beispielhafter Aufbau der tabellarischen Zusammenfassung eines Gesprächs 176

Tabelle 6.1: Architekturerfahrung Atmosphäre (als Gefühl) 184

Tabelle 6.2: Architekturerfahrung Ekstase 186

Tabelle 6.3: Architekturerfahrung Affekt 188

Tabelle 6.4: Gruppenspezifisches Verständnis in Bezug auf die Gesprächspraxis 190

Tabelle 6.5: Architekturerfahrung Gruppenspezifisches Verständnis 193

Tabelle 6.6: Architekturerfahrung Professionelles Verständnis 194

Tabelle 6.7: Architekturerfahrung Herausstellen (einer Erkenntnis) 197

Tabelle 6.8: Architekturerfahrung Bewegungssuggestion 200

Tabelle 6.9: Architekturerfahrung Synästhetischer Charakter 201

Tabelle 6.10: Architekturerfahrung Praktisches Verständnis 203

Tabelle 6.11: Architekturerfahrung Zweck 206

Tabelle 6.12: Architekturerfahrung Mythos 208

Tabelle 6.13: Architekturerfahrung Cartesianisches Raumverständnis 209

Tabelle 6.14: Architekturerfahrung Relativistisches Raumverständnis 211

Tabelle 6.15: Architekturerfahrung Materieller Aspekt 213

Tabelle 6.16: Architekturerfahrung Symbolischer Aspekt 214

Tabelle 6.17: Architekturerfahrung Atomistisches Raumverständnis 216

Tabelle 6.18: Architekturerfahrung Deskription (eines Skripts) 220

Tabelle 7.1: Perspektive der Gruppe ›Tischler‹ nach Erfahrungsweisen 225

Tabelle 7.2: Perspektive der Gruppe ›Kulturmanagement‹ nach Erfahrungsweisen 231

Tabelle 7.3: Perspektive der Gruppe ›Gymnasium‹ nach Erfahrungsweisen 235

Tabelle 7.4: Vergleich der Erfahrungen im Kunsthaus nach Thema 249

Tabelle 7.5: Perspektive der Gruppe ›Meubelmaker‹ nach Erfahrungsweisen 252

Tabelle 7.6: Perspektive der Gruppe ›Culturele maatschappelijke Vorming (CMV)‹ nach Erfahrungsweisen 260

Tabelle 7.7: Perspektive der Gruppe ›Gymnasium‹ nach Erfahrungsweisen 268

Tabelle 7.8: Vergleich der Erfahrungen in der Kunsthal nach Thema 279

Dank

Die Erfahrung von Architektur und die soziale Dimension von Architektur bilden seit meinem Architekturstudium Schwerpunkte meiner Arbeit. Dass ich diese nun zusammenführen konnte, wurde von vielen Begegnungen und glücklichen Umständen begünstigt. Danken möchte ich Priska Gisler für die Gespräche, aus denen ich seit meiner Studienzeit stets Inspiration und Anregung für die soziologische Perspektive erhalte. Mein besonderer Dank gebührt meiner Betreuerin Martina Löw für die Annahme der Arbeit, einer externen Doktorandin, für das Vertrauen, das sie mir und dem Projekt stets entgegengebracht hat, für ihre Unterstützung und den offenen Rahmen, in dem ich diese Arbeit entwickeln konnte. Meinem zweiten Gutachter Willem Schinkel danke ich dafür, dass er diese Rolle übernommen hat und für die umfassende Einführung in die Grundlagen der klassischen und modernen Soziologie an der Erasmus Universiteit in Rotterdam.

Die empirische Untersuchung wäre ohne die Bereitschaft der Lehrer_innen und der engagierten Teilnahme der Jugendlichen nicht möglich gewesen, mein Dank gilt ihnen allen sowie den Institutionen *Kunsthaus* und *Kunsthal*, die dafür den Schulklassen den Eintritt gewährten und die Räumlichkeiten für die Durchführung der Gruppendiskussionen bereitstellten.

Konferenzen und Workshops sind wichtige Orte, an denen ich meine Arbeit diskutieren konnte. Ich danke daher den Teilnemer_innen und Organisator_innen der Treffen des Nachwuchsnetzwerks »Stadt, Raum und Architektur. Soziologische und sozialwissenschaftliche Perspektiven«, insbesondere Heike Delitz und Gunter Weidenhaus, für die zahlreichen Rückmeldungen sowie den Teilnehmer_innen des Doktorandenkolloquiums von Martina Löw an der Technischen Universität Berlin. Bei der Fertigstellung der Arbeit war ich besonders froh über Kommentare der mitlesenden befreundeten Architekten und Architektinnen Bettina Lelong, Christian Schmutz, Karin Christof, Peter Weiss, Susanna Hirzler. Für die zahlreichen Kommentare und Gespräche im Laufe der Bearbeitung und Fertigstellung der Arbeit danke ich auch meiner Kollegin Lea Rothmann, die mit mir das Interesse am Thema teilt.

Für die Vollbringung eines solchen Vorhabens ist die Anteilnahme von Freund_innen und Familie von unschätzbarem Wert. Ich danke daher auch Barbara Pella, Carla Lepelaars, Elma van de Mortel, Nadja Borkowski und Michèle Görhardt sowie ihrer Familie zudem für ein »Zuhause« in Berlin. Meinen Schwestern Barbara, Franziska und Antoinette und ihren Familien danke ich für die Wertschätzung und Teilhabe, meiner Nichte und meinen Neffen, die in der Zeit ihre Umwelt begannen zu erkunden, für die vielen anschaulichen Erfahrungsmomente. Meinen Eltern danke ich für das Grundvertrauen, ihnen ist die Arbeit gewidmet. In Worte fassen lässt sich die Bedeutung allen Beistands kaum, dies gilt ganz besonders für die vielfältige Unterstützung, die ich von meinem Lebenspartner Harmen de Hoop erhalte: Danke!

Hierbei handelt es sich um die Vorabfassung des Buches, das mit geändertem Titel im Jahr 2018 im transcript Verlag erscheint. Der transcript Verlag genehmigt die Publikation dieser Vorabfassung für die persönliche Nutzung, nicht für die Weiterverbreitung.

Die Fertigstellung der Dissertation wurde durch ein Promotionsabschlussstipendium der Technischen Universität Berlin ermöglicht.

Judith Theuerkauf und Martina Leiber haben die Arbeit lektoriert, ihnen bin ich dafür sehr dankbar.