

# Porosität – Kippfigur und Wolke

---

Zur Zeit ist viel von „Porosität“ die Rede, etwa von der „porösen Stadt“: Ob Rio de Janeiro, Beirut, Taipeh oder Paris, meistens wird Porosität dabei im Sinne verschiedener Arten allgemeiner Durchlässigkeit oder aber metaphorisch verstanden. Ich will mich hier aber mit Porosität in einem sehr elementaren, konkret dinglichen Sinn befassen und denke, dass es sich dabei um ein fundamentales architektonisches Phänomen handelt.<sup>1</sup>

Als die für die Architektur grundlegende Unterscheidung wird gewöhnlich die Differenz von Innen und Außen angesehen. So definiert jedenfalls der Systemtheoretiker Dirk Baecker, dass „es sich um Architektur handelt, wenn man hineingehen und wieder herauskommen kann und wenn sich bei diesem Hineingehen-und-wieder-herauskommen-Können die Verhältnisse ändern“.<sup>2</sup> Was ich hingegen zeigen möchte, ist nun, dass eine andere Grundunterscheidung für die Architektur mindestens ebenso fundamental ist, auch wenn sie eher unterschätzt wird: Die Differenz von Voll und Hohl, von Masse und Leere, oder von (Bau-) Körper und Raum. Unsere Erfahrungen mit architektonischem Raum machen wir in der Wechselwirkung zwischen körperhaften Elementen und Raumfiguren oder zwischen Raumgestalt und Körpergestalt. Diese Wechselwirkung, die Komplementarität und Kontinuität oder, wenn man so will, die Vermischung von Voll und Hohl, von Masse und Leere oder von Körper und Raum möchte ich im Folgenden unter dem Aspekt der Porosität betrachten.

Porosität, das heißt die mannigfaltige Einlagerung von Hohlräumen in körperhafter Masse, verschafft uns – auf den Maßstab von Architektur übertragen – eine spezifische Erfahrung. Porosität in der Architektur schränkt unseren räumlichen Spielraum nicht mit einer harten Raumgrenze ein, sondern gibt uns das Gefühl, dem einsickernden Blick folgend in unterschiedlicher Form und Tiefe selbst räumlich vordringen zu können.

Der Frage, was das im Einzelnen für die Architektur bedeuten könnte, möchte ich auf zwei verschiedenen Wegen nachgehen: zum einen auf dem Wege der Vergrößerung. Das Stichwort heißt dabei „Kippfigur“. Zum anderen auf dem Weg einer Verfeinerung oder Zergliederung. Hier ist das Stichwort „Wolke“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> „Porosität“ kann als ein Grundbegriff der Architektur betrachtet werden. Vgl. Janson, Tigges 2013; Wolfrum, Janson 2016.

<sup>2</sup> Baecker 1990: 83.

<sup>3</sup> Unter diesen beiden Stichworten wurden die hier behandelten Phänomene bei dem interdisziplinären Symposium „Das Architektonische der Architektur“ 2013 am Karlsruher Institut für Technologie diskutiert. Vgl. Soeder, Schmitz-Hübsch, Janson 2015.

## Kippfigur

Nehmen wir zuerst den Maßstab eines einzelnen Bauwerks mit seinem unmittelbaren Umfeld. Der Hamburger Stadtbaumeister Fritz Schumacher hat im *Handbuch der Architektur* von 1926 darauf hingewiesen,

„daß die architektonische Körperlichkeit ein *doppelter* Raumerzeuger ist. Diese körperliche Erscheinung tritt als räumlich Begrenzendes zweimal in Funktion, nämlich beim *Innen-* und beim *Außen-Raum*. [...] Beim Innenraum bestreitet die Körperhülle des Bauwerks den gesamten räumlichen Abschluß, beim Außenraum ist sie in der Regel nur ein Element dieses Abschlusses, der sich erst durch das Hinzutreten anderer Elemente baulicher oder landschaftlicher Natur vervollständigt. [...] Wir müssen uns also beim Charakterisieren des Wesens der Architektur bewußt sein, daß es sich um Gestaltung eingeordneter Räume durch Körpergestaltung im Zusammenhang mit übergeordneten Räumen handelt.“<sup>4</sup>

4 Schumacher 1926: 27f.

Daher beruht das „Wesen der Architektur“ nach Schumacher zwar nicht unbedingt auf einer Vermischung, aber doch auf einem Ineinander von Körper und Raum. „In der kurzen Form einer Begriffsbestimmung“ formuliert er also: „Architektur ist die Kunst *doppelter* Raumgestaltung durch Körpergestaltung.“<sup>5</sup>

5 A. a. O.: 28.

Das Verhältnis von Objekt und Raum, von Voll und Hohl wurde ausführlich in *Collage City* von Colin Rowe und Fred Koetter diskutiert, indem sie die traditionelle Stadt der Stadt der Moderne gegenüberstellten, „die eine eine Ansammlung von Hohlräumen in weitgehend ungegliederter Masse, die andere eine Ansammlung von Massen in weitgehend unberührter Leere, und in beiden Fällen unterstützt der jeweils maßgebende Grund eine völlig andere Kategorie der Figur – im einen Fall *Raum*, im andern *Objekt*.“<sup>6</sup> Den Vorzug der traditionellen Stadt bildet für die Autoren von *Collage City* zunächst „das *durchgehende Gefüge der Baumasse oder Textur*, die ihrem Gegenstück dem geformten Raum Kraft verleiht.“<sup>7</sup> Sie meinen aber „dass auf den Zustand gehofft werden sollte, in welchem sich beide, Bauwerke *und* Räume, gleichberechtigt in einer dauernden Debatte befinden.“<sup>8</sup>

6 Rowe, Koetter 1984: 88.

7 A. a. O.: 89.

8 A. a. O.: 119.

Diese Debatte beruht auf einer Ambivalenz, zu deren Verdeutlichung in dem Buch die *Rubin'sche Kippfigur* herangezogen wird. In dieser Grafik greifen schwarze und weiße Flächen so ineinander, dass je nach Deutung als Vase oder aber als zwei Gesichter im Profil die Entscheidung, was Figur und was Hintergrund ist, ins Kippen kommt. Tatsächlich stellt sich ja auch bei jedem porösen Gebilde die Frage: Handelt es sich um Masse mit Löchern drin oder sind es Löcher mit Masse drumherum?

Auch die Figur-Grund-Ambivalenz von Baumassen und Stadträumen, die in der Grafik des Schwarzplans ebenfalls als schwarze und weiße Flächen dargestellt werden, soll man sich als eine Art Kippbeziehung vorstellen, „bei welcher der Erfolg darin besteht, dass keiner der Beteiligten unterliegt [...]. Was uns vorschwebt, ist ein Zustand des aufmerksamen Gleichgewichts.“<sup>9</sup> Kann nun aber eine Voll-Hohl-Verschränkung oder -Vermischung so weit ge-

9 Ebd.

hen, dass eine Architektur beides ist, Objekt und Raum und dazwischen fluktuiert, von einem ins andere kippt? Der Architekt Peter Eisenman verweist auf Platons Dialog *Timaios*, in dem das, was im Griechischen *Chora* heißt, als eine prämorphie Kraft beschrieben wird, die – noch unentschieden zwischen Körper und Raum – gleichwohl beiden zur Wirklichkeit verhilft. Er hat zu deren Konkretisierung kurzerhand die Form eines körperhaften Winkелеlements vorgeschlagen, nach seinen Worten „etwas zwischen Ort und Objekt, zwischen Behältnis und Inhalt“. Er verwendet dieses Element in einem Entwurfsprojekt und sagt dazu: „Es durchbricht die Idee der Unterscheidung von Figur und Rahmen, da es gleichermaßen Figur wie Rahmen ist. [...] Bau-substanz [...], die, im Widerspruch zu der herkömmlichen Trennung von Außen und Innen, weder umschließt noch umschlossen ist.“<sup>10</sup>

Gehen wir vom Maßstab des Hauses zum Maßstab der Stadt, finden wir die Verschränkung von Umschließen und Umschlossenein, wenn wir den Umstand berücksichtigen, dass in der Masse (im Schwarz der Figur-Grund-Darstellung eines Schwarzplans) wiederum Innenräume liegen, wie sie etwa Giambattista Nollis Plan von Rom (*Nolliplan*) aus dem Jahr 1748 zeigt. Das in *Collage City* erwähnte „durchgehende Gefüge der Baumasse (die) dem geformten Raum Kraft verleiht“ können wir dann als „bewohnbares *poché*“<sup>11</sup> betrachten, wie es dort heißt. Dieser ambivalenten Zuordnung von Schwarz und Weiß im *Nolliplan* entspricht die grundsätzliche Möglichkeit, sich in einer Position verorten zu können, die von Masse umgeben ist und zugleich im Inneren von Masse liegt.

Wir stoßen damit auch wieder auf das von Fritz Schumacher beschriebene Phänomen des Ineinandergreifens von Räumen innerhalb von Baukörpern und von Räumen zwischen Baukörpern, jener „doppelten Raumgestaltung durch Körpergestaltung“. Dieses Ineinander von Baumasse und Raum erleben wir konkret aber in einer Art Kippvorgang, den wir jedoch nicht in einer grafischen Kippfigur, wie etwa dem Vasenbild, sondern in einer architektonischen Form des Kippens suchen müssen.

Solchen architektonischen Kippvorgang hat ebenfalls Fritz Schumacher beschrieben. Entscheidend ist dabei, dass es sich nicht um eine rein visuelle Wahrnehmung oder eine Formbetrachtung handelt, sondern dass wir diesen Vorgang als lebendige Situation erleben, wie es sich ja bei der Architektur niemals nur um Objekte und Formen handelt, sondern immer um Konstellationen von ganzen Situationen. Und so heißt es denn auch bei Schumacher „Wir tasten das organische Raumgefüge nicht nur mit dem Auge, – das es in Bilder zerlegt, – sondern durch die Bewegung mit unserer ganzen Körperlichkeit ab. Dadurch leben wir in dem Organismus, wir werden gleichsam ein Teil von ihm. Es sind doppelte sinnliche Eindrücke, die wir erleben, eine bereichernde Verbindung, die in dieser Art nur der Architektur eigen ist.“<sup>12</sup> Nun beschreibt er im Einzelnen die Bewegung, etwa die Zirkulation auf einem Platz, der als konkave Figur von mehreren Baukörpern gefasst wird (Abb.1). Der einzelne Baukörper kann hingegen als konvexe Figur umrundet werden, während man sich schließlich im Inneren eines Gebäudes wieder im konkav-

10 Eisenman 1989: ohne Seitenzahl.

11 Rowe, Koetter 1984: 116.

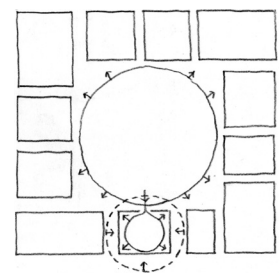
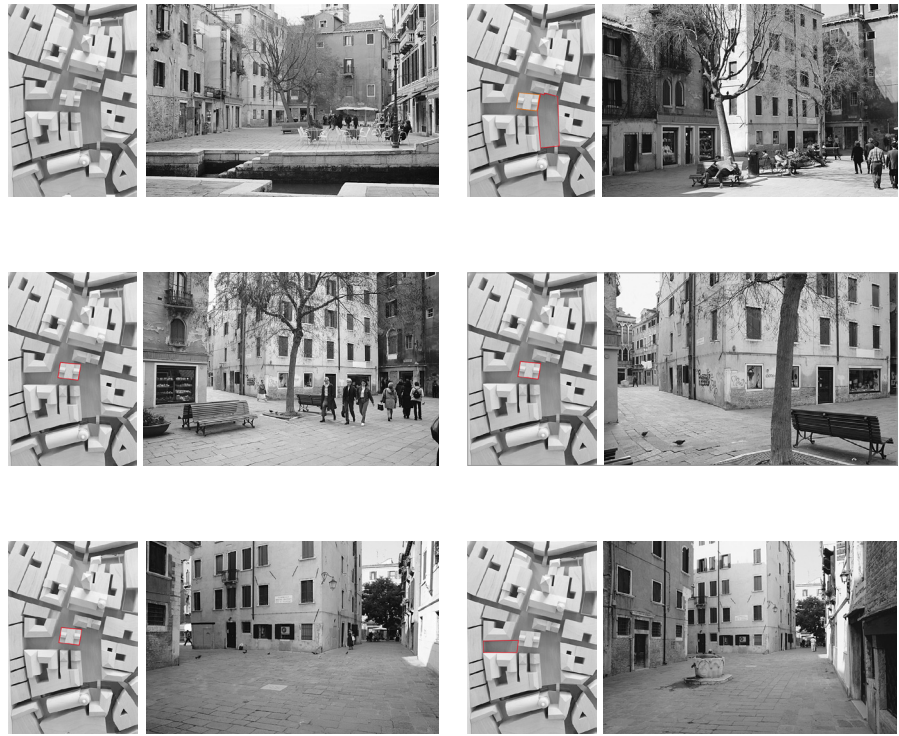


Abb. 1 Konkavität und Konvexität (nach Fritz Schumacher)

12 Schumacher a. a. O.: 30.

Abb. 2–7 Campo Santa Maria Nova, Venedig



ven Raum bewegt. Da, wo der Baukörper Teil der Platzwand ist, fallen aber beide Vorgänge zusammen, konkave und konvexe Wirkung können von einer zur anderen umschlagen, die eine Bewegungsform in die andere übergehen.

Der Kippvorgang lässt sich an einem Beispiel veranschaulichen<sup>13</sup>: Wenn wir ein Gebäude, das sich in die Randbebauung eines Platzes einfügt und somit an der Herstellung öffentlichen Raums beteiligt ist, umrunden, löst es sich aus der Kontur und wird zu einem identifizierbaren Baukörper (Abb. 2–7; es geht um das Gebäude in der Mitte des Modells). Vom Platz aus gesehen ordnet sich das Haus zunächst ganz in der Platzwand unter und beteiligt sich an der Kontur des Platzes (Abb. 2). Der Platz hat daher als konkave Raumfigur Vorrang gegenüber den Baumassen, die seinen Hintergrund bilden. Wenn Baukörper die konkave Kontur eines Platzes bilden, beanspruchen allerdings die Außenseite der Häuser und die Innenseite des Platzes gleichzeitig die Fassadenoberfläche in einer Art „Konturrivalität“ als gemeinsame Grenze für sich (Abb. 3). Steuert man das Gebäude nun gezielt an und umrundet es, kippt die Wahrnehmung: Das Gebäude zeigt sich als konvexe Körperfigur (Abb. 4–6). Von einem benachbarten Platz aus gesehen, kann die Wahrnehmung erneut kippen, so dass nun vorrangig der andere Platz als konkave Raumfigur wahrgenommen wird (Abb. 7).

Ein anderes Beispiel für das Wechselspiel von Konkav und Konvex, von Figur und Grund, Körper und Raum finden wir im *Chicago Federal Center* (Abb. 8). Dort bilden die drei Gebäude von Mies van der Rohe einerseits drei kantenscharf geschnittene Baukörper, zugleich formen sie den Innenraum eines rechteckigen Platzes. Mies van der Rohe hat die Baukörper geschickt über die Ecken des Rechtecks hinausgeschoben, sodass sich der Platz als In-

<sup>13</sup> Siehe dazu ausführlicher: Janson, Bürklin 2002: 140–151.

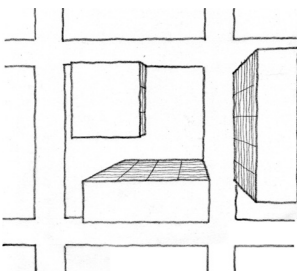


Abb. 8 Mies van der Rohe, *Federal Center*, Chicago

nenraum schließt (Abb. 9). Je nach Blickwinkel tritt der Eindruck des Innenraums in Wechselwirkung mit der Wirkung der Gebäude als selbständige Körper. Sie schieben sich in den Weg aber schleusen durch ihre Stellung auch unsere Bewegung in den Raum hinein. Sie bieten dem Blick und der Annäherung zunächst Widerstand, aber eröffnen dann im Zwischenraum räumliche Tiefe (Abb. 10). Aus dem komplementären Verhältnis von Raum und Körper wird ein kontinuierliches Ganzes. Es ist das Ergebnis von architektonischem Können, der schöpferischen Fähigkeit von Architekten im Städtebau, denn Städtebau ist Architektur!<sup>14</sup>

Wie man sieht, ist die Kippfigur beziehungsweise das Kippen eine Verschränkung oder Vermischung, bei der die Differenz von Voll und Hohl erhalten bleibt, keine Verwischung. Die in der Bewegung erlebte Spannung bleibt nur dann erhalten, wenn die Differenz zwischen Körper und Raum nicht verwischt wird. Das eigentliche Werk ist das Kippen.

Auch wenn Architektur immer als Konstellation von räumlichen Situationen zu verstehen ist, so wird sie stets mit Materie gestaltet und durch unsere Konfrontation mit Masse und Stofflichkeit erlebt. Die raumbildenden Körpermassen affizieren unsere Sinne durch ihr Material. Dessen Oberflächen und Texturen leben vom Kontrast zwischen Massivität und Porigkeit, zwischen Licht und Schatten. Sie werden in Fugen und Öffnungen durchlässig und eröffnen räumliche Tiefe.

Für die Wahrnehmung des Wechselspiels zwischen Masse und Hohlraum ist eine Eigentümlichkeit der menschlichen Wahrnehmung maßgeblich, die man als „räumliche Erstrecktheit“ unserer persönlichen Raumsphäre bezeichnen kann. Der Anthropologe Helmuth Plessner merkt dazu an: „Einschmiegen, Mitgehen, Abtasten, Ausgefülltsein, die tausend Arten, in Haltungen zu leben und durch Haltungen dem schweigenden Bild der Räume und Flächen eine unmittelbare Beziehung zu mir zu geben, sind die Wege, Architektur



Abb. 9 Mies van der Rohe, *Federal Center*, Chicago

<sup>14</sup> Siehe dazu ausführlicher: Wolfrum, Janson 2016.



Abb. 10 Mies van der Rohe, *Federal Center*, Chicago

Abb. 11 Goinger Halt, Wilder Kaiser



15 Plessner 1965 [1923]: 249f.

zu verstehen.“<sup>15</sup> Wir projizieren unseren Körper gleichsam in die baulichen Formen, die wir vor uns haben, ihre Vertiefungen, Vorsprünge und Öffnungen. Zu den vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Oberfläche und Tiefe, dem Ineinander von Baukörper, Hohl- und Zwischenräumen gehört auch das Hin und Her von Widerstand und Tuchfühlung, Druck und Sog, Abstoßung und Verlockung. Baumassen drängen uns prall entgegen oder ziehen uns in die Tiefe hinein, zwängen ein und lassen los. Strecken wir nicht auch in enge Hohlräume, in kleine Poren, die Fühler unserer persönlichen Raumsphäre hinein?<sup>16</sup>

16 Vgl. Janson 2013: 239–249.

Deutlicher noch werden solche Erfahrungen, wenn wir den Maßstab weiter vergrößern oder vergrößern, indem wir Felsmassen und Geländerrinnen, Berge und Täler einbeziehen. Im fraktalen Verlauf einer Felsenküstenlinie reicht die Porosität durch alle Maßstäbe. In der Architektur der Landschaft erzeugt der Gegensatz zwischen der Präsenz körperhafter Masse und ihrer Negation, der Tiefe des Raums, häufig eine unauflösbare Spannung (Abb. 11). Uneindeutig bleibt, welches von beiden vorherrscht. Im Zustand des Kippens selbst zeigt sich eine eigentümliche räumliche Qualität. Ein charakteristischer Zustand: Unmittelbar und unausweichlich mit der Materie verklammert, und doch zugleich der immensen Weite ausgesetzt. Von solchen Extremen können wir für die Architektur lernen, indem wir solchen Widerstreit zu einem Gegenstand architektonischer Komposition machen.

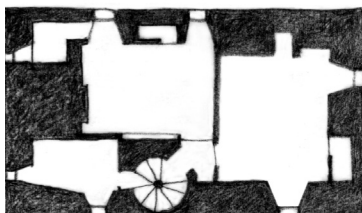


Abb. 12 Sadell Castle, Schottland

## Wolke

Wir verlassen den großen, groben Maßstab. In einem zweiten Anlauf sollen die Beobachtungen in umgekehrter Richtung einer fortschreitenden Verfeinerung, Zergliederung oder Auflösung folgen. Ausgehend von der kompakten Gebäudemasse kann Porosität einerseits durch das Zerfressen der Masse von innen her entstehen (Abb. 12). Auf der anderen Seite löst Porosität nach

außen hin, wie der Stadthistoriker Paul Hofer formulierte, „das cartesianisch rationale, kantenscharf geschnittene Stadtmodell des Kontrasts von Hohl und Voll“ auf (Hofer vertrat in den 1970er-Jahren zusammen mit Bernhard Hoesli an der ETH Zürich den theoretischen Ansatz von *Collage City*). In der von ihm geforderten „dichtverflochtenen, durchschichteten Stadt des Ineinandergreifens von Baumasse und Raumgestalt“ sind nach seinen Worten „die Baukörper nicht gepanzert, sondern gestaffelt, durchlässig, geschichtet. Die Grenze zwischen Hohl und Voll ist nicht mehr plane Wand mit ausgestanzten Öffnungen, sondern raumhaltig, Zone der Interpenetration. *Bau und Freiraum verschränken sich*“<sup>17</sup> (Abb. 13).

Passagen oder Arkaden, Veranden, Galerien oder Höfe sind Zwischenräume in Baukörpern, die sich mehrfach zuordnen lassen, Raumschnittmen-gen, die nicht scharf mit deren Außenwand abschließen, sondern nur teilweise umbaut, überbaut oder nur partiell geschlossen sind, die halb öffentlich, halb privat, halb drinnen und halb draußen liegen. Durch sie wird die strenge Einteilung aufgebrochen, wonach sich Außenraum außerhalb von Baukörpern und Innenraum innerhalb von Baukörpern zu befinden hätte.<sup>18</sup>

Auf diese Weise werden kompakte Baumassen also perforiert, zergliedert, sie werden zunehmend porös. Die Tendenz, sich aufzulösen, zeigt sich zunächst bei der Gebäudehülle. Was geschieht aber, wenn Massen und Hohlräume weiter zergliedert werden und dabei beginnen, sich als Einzelemente im ganzen Gebäudevolumen zu verteilen? Körperelemente, die architektonischen Raum bilden, müssen ja nicht als kompakte Massen auftreten, sondern können auch in quasi gestreuter Form zur Raumbildung beitragen (Abb. 14).

Dabei lassen sich eigentümliche Beobachtungen machen, beispielsweise in Bezug auf die Bedingungen von Sicht und Bewegung. Otto Friedrich Bollnow hat vergleichbare Beobachtungen für den Wald beschrieben: So

„handelt es sich hier [um] die Behinderung des Blicks durch die Dinge selbst, [...] die den Menschen in einen engen Bereich, fast wie in eine Art von Innenraum, einschließen. Der Blick dringt so nur wenige Meter in den Wald ein und verliert sich dann zwischen den Baumstämmen. [...] Der Mensch ist an einen engen Raum gebunden, ohne daß dieser eine enge angebbare Grenze hätte. Er kann sich in einem gewissen Maß frei bewegen. Er kann durch den Wald hindurchgehen. Aber sobald er nach der einen Seite hin in ihn eindringt, entgeht er nicht der Gefangenschaft seines Blicks und gewinnt nicht das Freie, sondern der enge übersehbare Bereich wandert mit ihm mit, wie sein Schatten; er wird seine Enge nicht los, sondern bleibt darin eingeschlossen.“<sup>19</sup>

Was zunächst als Behinderung erscheint, erweist sich damit als Konditionierung einer besonderen Befindlichkeit. So ist die charakteristische Bewegungsform in solchen gestreuten Massenverteilungen das Schweifen, eine Bewegungsart, die nicht durch entschiedene, von der Architektur vorgegebene Richtungen gelenkt wird, sondern in der man sich treiben lassen kann

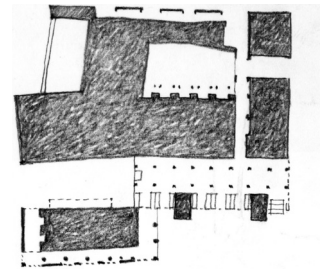


Abb. 13 Raumhaltige Zonen (nach Bernhard Hoesli)

17 Hofer 1979.

18 Vgl. hierzu die Lemmata „Raumhaltige Wand“, „Raum-Körper-Kontinuum“, „Zwischenraum“ in Janson, Tigges 2013.



Abb. 14 El Amr Moschee, Kairo

19 Bollnow 1963: 218.

oder auf einen individuellen Bewegungsrhythmus einlässt und dabei räumliche Verbindungen nur durch die eigene Bewegung erzeugt.

Wenn das Material körperhafter Massen noch weiter zergliedert wird, verändert es seinen Charakter erneut. Der japanische Architekt Kengo Kuma zum Beispiel erkennt darin atmosphärische Effekte, die Baustoffe und bauliche Elemente sonst nicht haben; er betont:

„Wie reichhaltig die taktilen Eigenschaften von Materialien auch sind, sobald sie in Form von Masse aus einem Stück erscheinen, sind sie für mich nicht lebendig, da sie ihren Ausdruck nicht ändern. Werden Materialien jedoch in ihre Partikel zerlegt, sind sie flüchtig wie Regenbogen. Zeitweise erscheinen sie in hohem Maße als Gegenstände, doch mit einer vorübergehenden Veränderung des Lichts, oder im Hinblick auf eine Bewegung des Betrachters, dispergieren sie augenblicklich wie Wolken und lösen sich in Nebel auf.“<sup>20</sup>

20 Bellmann 2002.



Abb. 15 Jürgen Mayer H., *Schaustelle*, München

Es ist der atmosphärische Charakter, der einer wolkenartigen Raumstruktur ihre Identität und Unverwechselbarkeit verleiht. Streuungen von Masenelementen haben keine scharfen Grenzen. Zunächst hat man sie als eine Art diffuses Gewimmel vor sich. Unversehens gerät man hinein und ist unerwartet wieder draußen. Sie erlauben der Architektur womöglich, auf Grenzen oder Rauntrennungen zu verzichten. Je nach Dichte der Streuung, kann der Eintritt auch einen gewissen Widerstand bieten, wie etwa in Unterholz oder Gestrüpp. Beim Eintreten muss man sich am Massenwiderstand abarbeiten, sich gleichsam hinein- oder durchfressen. Ist man aber ins Innere eingedrungen oder eingetaucht, ermöglicht eine solche Form der Raumbildung stufenlose Mischformen zwischen Trennung und Verbindung oder von unterschiedlichen Zuständen der Raumdichte. Über die temporäre Architektur seiner „Schaustelle“ sagt Jürgen Mayer H.: „Wir wollten eine Architektur machen wie ein Hintergrundrauschen, eine Struktur, die erst beim Bespielen zu einem Bauwerk wird“<sup>21</sup> (Abb. 15).

21 Kaltenbach 2013.

Zum einen können solche Strukturen als ein „Rauschen“ wahrgenommen werden, sie können aber auch einen „Rausch“ erzeugen. Dem diffusen Andrang von unzähligen kleinen und kleinsten Elementen allseitig ausgesetzt zu sein, kann eine irritierende Wirkung haben, ähnlich wie in einem Schneegestöber. Adalbert Stifter hat in der Erzählung *Bergkristall* eine solche Situation aus der Perspektive von zwei herumirrenden Kindern geschildert:

„Indessen, da sie noch weitergegangen waren, war der Schneefall so dicht geworden, daß sie nur mehr die allernächsten Bäume sehen konnten. [...] Aber es war rings um sie nichts als das blendende Weiß, das aber selber nur einen immer kleineren Kreis um sie zog und dann in einen lichten, streifenweise niederfallenden Nebel überging, der jedes Weitere verzehrte und verhüllte und zuletzt nichts anderes war als der unersättliche niederfallende Schnee. [...] Nach einer Weile sahen sie



Felsen. Sie hoben sich dunkel und undeutlich aus dem weißen und undurchsichtigen Lichte empor. [...] Nach einer Zeit verloren sie dieselben wieder und konnten sie nicht mehr erblicken. So wie sie unversehens unter sie gekommen waren, kamen sie wieder unversehens von ihnen. Es war wieder nichts um sie als das Weiß, und ringsum war kein unterbrechendes Dunkel zu schauen. Es schien eine große Lichtfülle zu sein, und doch konnte man nicht drei Schritte vor sich sehen; alles war, wenn man so sagen darf, in eine einzige weiße Finsternis gehüllt, und weil kein Schatten war, so war kein Urteil über die Größe der Dinge.“<sup>22</sup>

22 Stifter 1961 [1852]: 40, 46.

Die Unschärfe eines solchen Rauschens kann dazu führen, dass unwillkürlich schemenhafte Konfigurationen oder Strukturen von ungewissem Realitätswert auftauchen und wieder verschwinden. Von der die Fantasie anregenden Wirkung solcher verworrenen Mischungen ist auch in der berühmten Bemerkung von Leonardo da Vinci die Rede, wo er sagt:

23 Leonardo da Vinci zitiert nach Klinger 2013: 58.

„wenn du in allerlei Gemäuer hineinschaust, das mit vielfachen Flecken beschmutzt ist, oder in Gestein von verschiedener Mischung, hast du da irgendwelche Szenerie zu erfinden, so wirst du dort Ähnlichkeiten mit diversen Landschaften finden. [...] Es möge dir nicht lästig erscheinen manchmal stehen zu bleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen oder in die Asche im Feuer, in die Wolken, oder in Schlamm oder auf andere solche Stellen; du wirst, wenn du sie recht betrachtest, sehr wunderbare Erfindungen in ihnen entdecken. [...] Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach.“<sup>23</sup>



Abb. 16 Transsolar und Tetsuo Kondo, *Cloud-scape*, 12. Internationale Architektur-Biennale Venedig, 2010

Mit der Wolke ist schließlich ein Zustand feinsten Zerstäubung der Masse erreicht (Abb. 16). In diesem Fall gilt, dass Architektur als quasi bauliche Anlage nicht in die Zweiheit von Masse und Leere zerfällt, sondern in einem Zwischenzustand nahezu homogener Vermischung besteht. Womöglich ein qualitativer Sprung, denn konnten wir architektonischen Raum bisher fast nur indirekt gestalten, durch die entsprechende Anordnung baulicher Massen, so könnten wir nun die Substanz der Räumlichkeit selbst bearbeiten. Der Architekt Philippe Rahm etwa beansprucht, „direkt am Raum zu arbeiten und seine Atmosphäre zu entwerfen, indem er seine Temperatur, Luftfeuchte oder sein Licht moduliert.“<sup>24</sup>

24 Rahm 2013.

Ich will hier offen lassen, ob Porosität im Extrem feinsten Zerstäubung und Vermischung kleinster Körper- und Raumpartikel (Abb. 17) der Architektur nicht vielleicht völlig neue Möglichkeiten eröffnet, beispielweise atmosphärische Bedingungen ganz eigener, eventuell poetischer Qualität zu schaffen.

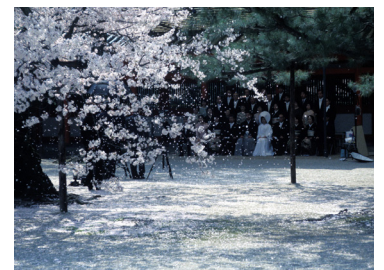


Abb. 17 Heian-Schrein, Kyoto

## Zur Person

Alban Janson studierte Architektur an der Technischen Hochschule Darmstadt und der Universität Karlsruhe. 1977 bis 1979 Tätigkeit als Stadtplaner in Dar es Salaam (Tansania). Anschließend Studium der Freien Kunst am Städel in Frankfurt am Main. Seit 1989 Büro für Architektur und Stadtplanung gemeinsam mit Sophie Wolfrum. 1994 bis 2013 Inhaber des Lehrstuhls für Grundlagen der Architektur am Karlsruher Institut für Technologie. Forschungsarbeiten zur phänomenologischen Grundlegung der Architektur. Alban Janson lebt und arbeitet als Freier Künstler in München. Aktuelle Buchveröffentlichungen: *Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen* (Basel 2014, mit Florian Tigges); *Architektur der Stadt* (Stuttgart 2016 mit Sophie Wolfrum).

## Quellen

*Baecker, Dirk (1990): Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und außen in der Architektur.* In: Luhmann, Niklas; Bunsen, Frederick; Baecker, Dirk: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur.* Bielefeld, S. 67–104.

*Bellmann, Beate (2002): Die Leichtigkeit des Steins.* In: Deutsche Bauzeitschrift. O. Jg., Nr. 8, <http://www.dbz.de/six-dbz/fachbeitraege.html> (abgerufen am 17. August 2016).

*Bollnow, Otto Friedrich (1963): Mensch und Raum.* Stuttgart u.a.

*Eisenman, Peter (1989): Guardiola House.* Berlin.

*Hofer, Paul (1979): Materialien eines dialogischen Stadtentwurfs: 1. Antiurbane und urbane Stadtgestalt.* In: *Werk-Archithese.* Jg. 66, Nr. 33/34, S. 23–27.

*Janson, Alban; Bürklin, Thorsten (2002): Auftritte/Scenes. Interaktionen mit dem architektonischen Raum: Die Campi Venedigs.* Basel, Boston und Berlin.

*Janson, Alban (2013): Räumliche Erstrecktheit.* In: Brichetti, Katharina; Mechsner, Franz. (Hg.): *Synästhesie. Leib – Raum/Architektur Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur.* Jg. 18, Nr. 31, [http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues\\_en/issue\\_31/artikel\\_janson.pdf](http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues_en/issue_31/artikel_janson.pdf) (abgerufen am 1. November 2016), S. 239–249.

*Janson, Alban; Tigges, Florian (2013): Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular räumlicher Situationen.* Basel, Boston und Berlin.

*Kaltenbach, Frank (2013): Schaustelle Pinakothek der Moderne.* In: Institut für internationale Architektur-Dokumentation (Hg.): <http://www.detail.de/artikel/schaustelle-pinakothek-der-moderne-10270/> (abgerufen am 13. Februar 2016).

*Klinger, Florian (2013): Theorie der Form. Gerhard Richter und die Kunst des pragmatischen Zeitalters.* München.

*Plessner, Helmuth (1965): Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes [1923].* Bonn.

*Rahm, Philippe (2013): Constructed Atmospheres.* In: ARCH+ Verlag (Hg.): <http://www.archplus.net/home/news/7,1-10067,4,0.html> (abgerufen am 13. Februar 2016).

*Rowe, Colin; Koetter, Fred (1984): Collage City [1978].* Basel, Boston und Stuttgart.

*Schumacher, Fritz (1907): Das bauliche Gestalten.* In: Schmitt, Eduard (Hg.): *Handbuch der Architektur.* 4. Teil, 1. Halbband. Leipzig, S. 5–63.

*Soeder, Anja; Schmitz-Hübsch, Kilian; Janson, Alban (Hg.) (2015): Unerkannte Räume. Sechs Experimente im Grenzbereich der Architektur.* Berlin.

*Stifter, Adalbert (1961): Bergkristall [1852].* Stuttgart.

*Wolfrum, Sophie; Janson, Alban (2016): Architektur der Stadt.* Stuttgart.

## Abbildungen

*Abb. 1* Alban Janson, nach Fritz Schumacher

*Abb. 2–12* Alban Janson

*Abb. 13* Alban Janson, nach Bernhard Hoesli

*Abb. 14–17* Alban Janson

## Zitiervorschlag

Janson, Alban (2016): Porosität–Kippfigur und Wolke. In: Feldhusen, Sebastian; Poerschke, Ute; Weidinger, Jürgen (Hg.): Vermischungen in Architektur und Landschaftsarchitektur. Wolkenkuckucksheim, International Zeitschrift zur Theorie der Architektur. Jg. 21, Nr. 35, [www.cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte\\_de/heft\\_35/artikel\\_janson.pdf](http://www.cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_35/artikel_janson.pdf) (Abfragedatum), S. 35–47.