

Story Scraper: Ein Plädoyer für das Unbaubare¹

Die Architektur »denkt« nicht. Das ist für das gewöhnliche Vorstellen ein anstößiger Satz. Lassen wir dem Satz seinen anstößigen Charakter, auch dann, wenn ihm der Nachsatz folgt, die »Architektur« sei, wie jedes andere Tun und Lassen des Menschen, auf das Denken angewiesen. Allein die Beziehung der »Architektur« zum Denken ist nur dann eine echte und fruchtbare, wenn die Kluft, die zwischen den »Architekturen« und dem Denken besteht, sichtbar geworden ist und zwar als unüberbrückbare. Es gibt von der »Architektur« her zum Denken keine Brücke, sondern nur den Sprung. Wohin er uns bringt ist nicht nur die andere Seite, sondern eine völlig andere Ortschaft. Was mit ihr offen wird, lässt sich niemals beweisen, wenn beweisen heisst: Sätze über einen Sachverhalt aus geeigneten Voraussetzungen durch Schlussketten herleiten. (...) Das Bedenklichste zeigt sich in unserer bedenklichen Zeit daran, daß wir noch nicht denken. (nach Martin Heidegger, Was heisst denken?, 1954)

Vorausgeschickt einige grundsätzliche und einfache Überlegungen zum Verständnis des Textes: Der Konstruktion von Sprache gehen zwei menschliche Bedürfnisse voraus: das der Benennung von Gesehenem oder Gefühltem und das der Kommunikation über diese Wahrnehmungen mit Stammesgenossinnen und -genossen. Die Konstruktion von Schrift und eines endlichen Zeichensystems, z. B. des Alphabets, schafft für die Bewohnerinnen und Bewohner eines bestimmten Kulturkreises die Möglichkeit zur rationalisierten Kommunikation durch Kombination von Zeichen, die zugleich abstrakte bzw. abstrahierte Bilder vorstellen können. Im Zentrum dieses Prozesses steht neben der eigentlichen Kommunikation das Medium seiner Übertragung. Die Entwicklung eines Zeichensystems zur Informationsvermittlung bedeutet nach der kulturellen Selbstdefinition der Menschheit die z. Zt. höchstmögliche Kulturstufe. Das daraus resultierende Geschichtsbild wird in den Vermittlungs- und Bildungsinstitutionen unserer Gesellschaft bewahrt und tradiert. Die Möglichkeit der Systematisierung von Zeichen zu einem Code, der immer wieder beliebig aufzusplittern und neu zusammensetzbar ist und damit bei gleich bleibender Grundstruktur die Möglichkeit der vielfältigsten Übertragung von inhaltlich differenzierter Information und ihre Wahrnehmung bedeutet, bildet die Basis unserer heutigen Informationsverarbeitung und -vermittlung.

»Brauchen wir nicht, um den ganzen Reichtum der faszinierenden Komplexität auszudrücken, mit der wir unsere Handlungen wahrnehmen, »subtilere Zahlen« als jene, mit denen wir messen, wenn wir Handel betreiben? (Paul Valéry, L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci, 1894)

Die Akkumulation und Interpretation von Informationen über Gesehenes und Gefühltes, über ästhetisches Erleben im Allgemeinen ist das Hauptkriterium einer Wissenschaft, welche die geistesgeschichtliche, philosophische und auch politische Analyse von Kunst und Kultur zu ihrem Untersuchungsgegenstand erhebt. Die Annahme einer absoluten Gültigkeit dieser Geschichtsschreibung und ihrer interpretierenden Vermittlungsversuche zwischen Objekt und Subjekt hat jedoch spätestens mit den am Anfang unseres Jahrhunderts stehenden naturwissenschaftlichen Annahmen der Relativitätstheorie und der Unschärferelation größere Erschütterungen erlitten. Gehen doch beide – bezieht man sie verallgemeinernd auf Kulturwissenschaften – davon aus, dass der Standpunkt bei der Betrachtung relativ zum betrachteten Objekt veränderlich und damit nicht eine reale Welt, sondern nur eine beobachtete Welt beschreibbar ist, deren Beschreibung somit natürlich keine objektiven Ergebnisse hervorbringen kann. Dieses mit Einstein und Heisenberg bis 1926 postulierte Ende des deterministischen Weltbildes, in dem jede Messung/Analyse das Messergebnis beeinflusst und der Zufall plötzlich wieder existiert, wurde von den *Radikalen Konstruktivisten*² als Analogon zu Hirn- und Chaosforschung wie auch zur systemischen Biologie gedanklich weiterentwickelt. Mitgeholfen hat seit 1962 natürlich Lévi-Strauss' Postulat vom »Wilden Denken«³, das ausgehend vom Strukturalismus als Methode eine Vereinbarkeit von Kunst und Wissenschaft vorgab.

»Die Information verändert die Organisation, die sie hervorbringt.« (Jean-Louis Le Moigne, *La modélisation des systèmes complexes*, 1990)

Auffällig ist, dass sich eine Kunstgeschichte und -wissenschaft im Verlauf der Menschheitsgeschichte, wie sie sich heute präsentiert, erst in einem Moment zu etablieren beginnt, in dem die Macht der Kirche, über ästhetische und künstlerische Belange zu entscheiden, schwindet. Dies geschieht zu Gunsten des Einflusses säkularer Herrschaftsinstitutionen und privatwirtschaftlicher Einzelinteressen (u. a. der Künstler selbst), die dem Rationalismus und Funktionalismus bei der Vermittlung und Rechtfertigung ästhetischer Gegensätze gegenüber der Metaphysik und der Mystik den methodischen Vorzug einräumen. Offenbar fordert also Individualisierung Erklärung. Durch die zunehmende Verbreitung von Bildmaterialien und Kommunikationswegen wird die Kennzeichnung und Erläuterung der Autorschaft notwendig. Die Ausrufung eines Endes derselben – mit Hegel, Barthes und Danto – ist in dieser Hinsicht als Ausflucht zu lesen.

Die Bestätigung und Erhöhung der Realität sowie der Traditionen der eigenen Disziplin durch »messbare«, d. h. durch schriftliche und bildliche Quellen belegbare Ergebnisse, widmet die professionelle Kunstbetrachtung und -beschreibung nach wie vor uneingestanden große Aufmerksamkeit. Das Erzählerische und assoziativ Historische tritt scheinbar in den Hintergrund. Der künstlerische Impetus der Kunstbetrachtung und des Schreibens über Kunst wird oberflächlich negiert. Die Konstruktion einer Kunstwissenschaft zwischen Kulturanthropologie und Bildwissenschaft versucht darüber neuerdings hinweg zu täuschen. Dafür steht auch ein

verändertes Künstler-Interpreten-Verhältnis; man benötigt einander nicht mehr im Sinne einer *ménage à la ›Kahnweiler-Picasso‹* oder *›Guggenheim-Duchamp-Ernst‹*. Stattdessen sind die Grenzen zu *›Event‹* und *›Entertainment‹* fließend. Die Postmoderne hat den kulturinterpretierenden Wissenschaften zu einem Durchbruch, zu einer neuen Blüte verholfen. Jede/r möchte wissen, was da vor sich geht. Nicht nur Norbert Bolz tat vermutlich gut daran, sich wissenschaftlich zu popularisieren, denn er ist nun nicht nur »für fünfzehn Minuten« ein Star.

»Jede Disziplin wählt sich einen anderen Blickwinkel, um die Wirklichkeit, oder vielmehr den Anteil Wirklichkeit, für den sie sich begeistern, zu fassen. So konstruiert sich auch jede ihr eigenes Bezugssystem, ihren eigenen Bezugsraum. Jede hat als einzige objektive Bezugsgröße die Werkzeuge, mit denen sie misst, und ihr langfristiges Ziel ist die Verfeinerung dieses Werkzeugs (im Sinne eines fotografischen Objektivs), das heißt, eine Fähigkeit, immer genau zu unterscheiden, so daß es ihr letztendlich nicht mehr um das Objekt selbst geht, sondern um das Objektiv, dessen sie sich bedient.« (Philippe Boudon, *Der architektonische Raum* (F 1971), 1991)

Das Objektiv der Architekturproduktion ist die Kunst und zwar zweierlei Kunst: eine technische, die Ingenieurleistung, und eine freie, künstlerische. Dort, wo beide zusammentreffen, entsteht für uns zeitgemäße, hochwertige Architektur, allerdings unter Prämissen, die innerhalb der Disziplin althergebrachte Parameter und Paradigmen darstellen. Ist die Architektur in ihrer Selbstbetrachtung und -reflexion jemals über das Lacansche Spiegelstadium⁴ eines Kindes im Alter von sechs bis 18 Monaten, das sich im Spiegel wahrnimmt und gleichzeitig versucht, Kontakt zu sich selbst aufzunehmen, hinaus gelangt? Architektur ist symbolische Bildsprache, die sich an einen breitestgefassten Kreis von Adressat/inn/en wendet. Aber welches ist das Bezugssystem dieser heutigen symbolischen Bildsprache?

»Umwelten sind unsichtbar. Ihre Grundregeln, durchgängigen Strukturen und umfassenden Muster entziehen sich einer oberflächlichen Wahrnehmung.« (Marshall McLuhan, *Das Medium ist Massage*, 1969)

Ob Gesellschaft, Mode oder Material, ob das Bekenntnis zur Kunst oder zur Technik, grundsätzliche Parameter der Architektur bleiben Raumumfassung und -gestaltung sowie die virile Potenz, diese überhaupt auszuüben, zu tun. Deshalb ist auch die *›Architektur, die nie gebaut wurde‹*, noch von Relevanz, weil sie von der Kraft des potenziell Möglichen zeugt. Belegbar mit der Kunst- bzw. Architekturgeschichte haftet dem Architekten die Faszination des *›Tuns‹* an. Eine magische Kraft, die ihn nicht nur zum *›Schaffenden‹* werden lässt, sondern auch zum *›Macher‹*. Der Architekt *›macht‹* Raum, gestaltet Lebensumfelder und Umwelt, schafft Bedingungen für Existenz. Diese Tätigkeit rückt ihn zweifellos in die Nähe der »Mächtigen« und ist natürlich Bedingung und Begründung für den eklatanten Mangel an weiblicher Präsenz in diesem Feld; ganz anders bezogen auf Innenraumgestaltung und Design. Das Körperinnere erscheint durchaus als Domäne der Weiblichkeit. Und man braucht nicht erst von der Perspektive der *›Hausfrau‹⁵* oder des *›Uterus‹⁶* aus zu argumentieren, um das logisch zu finden. *Up to date* zu sein bedeutet aus beiden Perspektiven etwas vollkommen anderes: Für den Mächtigen ist

Mode Gift, denn sie ist vergänglich; für die Innenraumgestalterin ist Mode Notwendigkeit, denn sie macht den Wechsel erst möglich.

»Das Entscheidende (...) ist, die Montage der Repräsentation gemäss ausschließlich ›männlichen‹ Parametern aus der Fassung zu bringen. Das heißt, gemäss einer zwangsläufig phalokratischen Ordnung, die es nicht umzukehren – das würde letztlich auf das gleiche hinauslaufen –, sondern, ausgehend von einer teilweise ihrem Gesetz entzogenen ›Aussen‹, zu stören und zu untergraben gilt.« (Luce Irigaray, Macht des Diskurses – Unterordnung des Weiblichen, Ein Gespräch (F 1977), 1979)

Architektur ist eine Ware und der Architekt ein Händler. Ein Bilder-, ein Ideen- und ein Geschichten-Händler, ein Ambiente-Händler, ein Wellness-Produzent; ein Alleskönner, ein Gott? Sind Architektur und Kunst ein Gottesbeweis? Als solches sind sie zumindest über Jahrhunderte hinweg interpretiert worden. Oder nur ein Beweis für die Endlichkeit der Bildproduktion und damit ein radikal-konstruktivistischer Beweis für die Begrenztheit menschlicher Wahrnehmung?

Architektur als Bildproduktion zu erklären liegt jedenfalls spätestens seit den 70er-Jahren und dem Plädoyer für die Postmoderne nahe. Leslie M. Fiedler hat 1968 im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Analyse unter dem Titel *Close the Gap – Cross the Border: The Case for Post-Modernism* von der Notwendigkeit einer neuen Mythenbildung und dem Tod der Moderne gesprochen. Dieser ›Tod‹ war für ihn gleich bedeutend mit dem Eingang von Texten in die Geschichte und ihrer Absenz von der Wirklichkeit. Diese neue Mythenbildung wurde unter Stichworten wie ›Genius Loci‹ oder ›Las Vegas‹ nur allzu dankbar auch in der Architektur rezipiert. Oft hat man sie unter den Interpretinnen und den Akteuren jedoch missverstanden, als tatsächliche Rückkehr zum Mythos der Geschichte⁷, der hier nicht im eigentlichen Sinne gefragt war. Allerdings sieht Fiedler nicht etwa die Architektur als Pop-Art an, sondern die (von ihm auf die Literaturproduktion der ausgehenden 60er-Jahre bezogene) Pornografie, die er als die »eigentliche Form von Pop-Art – die am wenigsten tilgbare Gestalt aller Subliteraturen, eine Unterhaltungsform, die dem Laster näher steht als der Kunst«⁸ begreift. Folgerichtig sind seine Gedanken neben der Literaturwissenschaft insbesondere im literarischen Umfeld wahrgenommen worden. Jörg Schröders März-Verlag publizierte sowohl *Close the Gap* als auch das folgende Buch *Indianer*⁹ in deutscher Sprache.

Der ›Ort‹ erlebte seine Renaissance. Um 1977 wird der Begriff ›Postmoderne‹ tatsächlich handhabbar für Architektur; Charles Jencks plädiert für das ›Geschichtenerzählen‹ und 1984 organisiert Heinrich Klotz die Ausstellung ›Revision der Moderne‹. Später gesellt sich die Kritik am ›Nicht-Ort‹¹⁰ hinzu. Augé behauptet in alter Avantgarde-Tradition von sich, er sei der Erste gewesen, der diesen Begriff benutzt hätte, demnach in Unkenntnis von Robert Smithsons »Site/Non-Site«-Definitionen¹¹ der späten 60er-Jahre.

Doch zunächst versuchte man sich in Analogie zu philosophisch-psychologischen und zu ethnologischen Diskursen an der Definition der ›Architektur als Text‹. Die Passagen aus Umberto Ecos *Einführung in die Semiotik*¹² sollten in diesem Zu-

sammenhang neu gelesen werden. Seine Voraussetzungen, dass der »architektonische Code (...) einen ikonischen Code«¹³ erzeugt und damit Architektur – er titulierte ihre Ursprünge als das »Prinzip Höhle«¹⁴ – zum Gegenstand kommunikativer Beziehungen wird, die ihrerseits Gegenstand einer Wissenschaft wie der Semiotik sind, kann auch als gedanklicher Ausgangspunkt des vorliegenden Textes verstanden werden. Die Unterscheidung zwischen Signifikat (Inhalt) und Signifikant (Ausdruck) und deren Denotation durch wissenschaftlich fundierte Analyse ließ die Illusion aufkeimen, eine immer währende und immer mögliche Methode der Entschlüsselung bildlicher Informationsträger gefunden zu haben. Wenn man so will eine ›moderne‹ Position, sich auf der Basis der Semiotik auch Gedanken über das Massenmedium Architektur zu machen.¹⁵ Dennoch inkorporierte die Post-Moderne die am Strukturalismus und der Linguistik orientierten Methoden, die später zu Dekonstruktionstheorien transformieren, in ihr System.

»Eine neue Literaturkritik wird selbstverständlich nicht in erster Linie befaßt sein mit Fragen der Struktur, Diktion oder Syntax; diese setzen ja voraus, daß das Kunstwerk ›wirklich‹ existiert auf der Seite Papier und nicht in der Aneignung und dem Verständnis des Lesers. Nicht Wörter auf dem Papier, sondern Wörter im Leben, oder besser, Wörter im Kopf, in der intimen Verknüpfung von tausenden Zusammenhängen – sozialen, psychologischen, historischen, biographischen, geographischen – im Bewußtsein des Lesers (für einen Augenblick, aber nur für einen Augenblick durch die ekstasis des Lesens aus all jenen Zusammenhängen gelöst): Sie werden der Gegenstand zukünftiger Kritiker sein.« (Leslie M. Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! 1984)

Natürlich rüttelten die Definitionsversuche dessen, was Architektur repräsentiert, an der Festigkeit der Disziplin, denn wenn schon die Simulation eines ›Textes‹ als Verifizierung desselben verstanden werden kann, dann ist die Notwendigkeit der Realisation – der Akt des ›Machens‹ an sich – natürlich in Frage gestellt. Leider ergibt sich daraus nicht eine im Sinne Donna Haraways für die Architektur als positiv zu wertende Hybridisierung ihrer Produzent/inn/en, eine neue, geschlechtlich nicht determinierte Spezies der *Archiborgs* beispielsweise. Stattdessen sehen sich selbst die berühmtesten kritischen Geister der Disziplin im Dilemma des Produzierens gefangen und greifen auf traditionelle Typologien: Museumsbau, Laden, Wohnhaus, Opernhaus, Kino etc. gerne zurück. Dies sind Typen, die nach wie vor auf dem Markt existieren und nachgefragt werden und die den Status des Architekten-Seins als Brotberuf rechtfertigen.

»(...) im späten 20. Jahrhundert, in unserer Zeit, einer mythischen Zeit, haben wir uns alle in Chimären, theoretische und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus verwandelt, kurz, wir sind Cyborgs« (Donna Haraway, Ein Manifest für Cyborgs, 1995)

Warum haben ausgerechnet zwei deutschsprachige Begriffe wie ›Ersatz‹ und ›Leitmotiv‹ im Zuge der Postmoderne Eingang sowohl in die englische wie auch französische Sprache gefunden? Es scheint eine Verbindung zu existieren zwischen Semiotik als Methode der Kulturanalyse und der Virtualisierung von Darstellungen in Form von Simulakren. »Ersatz« und »Leitmotiv« stellen in diesem Zusammenhang bildlich gesprochen so etwas wie Lexeme dar – d. h. kleinste, nicht mehr zu re-

duzierende Bedeutungseinheiten von Sprache. In bestimmten Fällen – wie in denen, die ich jetzt zu beschreiben versuche – ergibt sich sogar eine Verschmelzung beider Begriffe zu *Ersatz als Leitmotiv* oder *Ersatz-Leitmotiv* beispielsweise.

Was ich damit meine, will ich erklären: Gehen wir von der einfachen (radikal konstruktivistischen) Annahme aus, alles Wahrnehmbare sei begrenzt – ein philosophisches Dictum sozusagen. Für kulturelle Produktion bedeutet diese Annahme natürlich, dass ihr Bezugsrahmen und der Fundus ihrer Ideen ebenfalls begrenzt sind. Denn die menschliche Spezies ist – wie bekannt – nicht dazu in der Lage völlig losgelöst von Vorhergehendem ›Neues‹ zu entwickeln. Basis jeglicher Produktion ist die Tradition. Nur auf ihrer Grundlage ist eine wie auch immer geartete Weiterentwicklung möglich. Wenn alles Gedachte und Gemachte eine oder mehrere historische Äquivalenzen aufweist, kann das aber trotzdem noch nicht die Basis einer Geschichtswissenschaft sein, die – im Gegenteil – bestrebt ist, gerade die Spezifik des Einzelfalles quasi kriminalistisch zu rekonstruieren und daraus einen für die Gesellschaft ›nutzbringenden‹ Dienst ableiten kann. Genauso wenig kann dieses Faktum als Hinweis für die kulturelle Relevanz einer Idee gelesen werden. Ein Großteil dessen, was daher über kulturelle Institutionen einer zu definierenden Öffentlichkeit nahe gebracht wird, dient der Bestätigung und der Vergewisserung von Tradition, Geschichte und Status einer bestimmten Gesellschaft und ihrer Eliten in einer bestimmten Zeit. Daraus ergeben sich leicht zu durchschauende Machtverhältnisse und traditionsfestigende Programme, in denen z. B. ›alte‹ Kunst mit Traditionalismus und ›moderne‹ Kunst mit progressiver ›Einstellung‹ gleichgesetzt wird. Die Verhandlung von ›Einstellungen‹ (man denke an das Kamera-Objektiv) bedeutet in diesem Zusammenhang erst recht den ›Tod des Objektes‹, das ganz im Gegensatz zu immer wieder getätigten Versuchen eben nicht »gegen den Strich«¹⁶ gelesen werden soll.

»Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.« (Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen)

Die inhaltliche und ästhetische Verlegung der Diskurse auf eine virtuelle Ebene bedeutet hier sicherlich eine gewisse Befreiung von den Traditionen, ist aber nichts anderes als ein *Ersatz-Leitmotiv*, das an die Stelle der empirischen Erfahrung hoffnungsvoll eine Ästhetik des Virtuellen setzt. Wird diese virtuelle Ästhetik dann in real erfahrbares Material transformiert, ist die Enttäuschung oft groß. Das Paradigma der Moderne, das *Noch-Nicht*, simuliert und unterstützt dabei die dem Projekt innewohnende Progressivität.

Dabei lassen sich diese Diskurse mit der Entwicklung von tatsächlichen formalen Leitmotiven parallelisieren. Manche meinen, bezogen auf Architektur von einer ideologischen und ikonischen Verschiebung ausgehend von einer Entwicklungsgeschichte des Motivs ›Zelle‹ seit den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts hin zum Motiv ›Gen‹ in unserer heutigen Zeit beobachten zu können.¹⁷ Einher geht mit diesen Diskursen eine Renaissance von Kybernetik und Bionik. Dabei erscheint also nicht

mehr die Physik allein, sondern die Biologie als Leitwissenschaft und Ressource der Leitmotivik innerhalb der Wissensdiskurse der vernetzten Welt. Ein Buch wie Varelas und Maturanas *Baum der Erkenntnis*¹⁸ über autopoetische Organisation biologischer Systeme diffundiert so in Kulturproduktion. Die Frage dieses Transfers von Leitbildern ist in vielen Fällen ungeklärt – Printmedien wie *Wired* oder Verlage wie *Zone-Books* hatten in den 90er-Jahren ›pathfinder‹-Funktion. In der wunderbaren Welt des weltweiten Netzes ist der *free flow* von Ideen ein grundsätzliches Paradigma, das dennoch kritische Zeitgenossen nicht über dessen Ausschlussparameter hinwegtäuschen kann. Kunsttheoretisch ist mittlerweile klar, dass die jeweils spezifischen ästhetischen Phänomene von der Mode über die Kunst und die Architektur nicht separat voneinander behandelt werden können, sondern vor einer soziologischen Perspektive als längerfristige ästhetische Trends innerhalb von Teilöffentlichkeiten angesiedelt sind.

Die Physiologie des Auges gerät dabei erneut in den Blickwinkel kulturtheoretischer Überlegungen. Bildproduktion und Bildwissenschaft heißen in diesem Zusammenhang magische Begriffe, die nicht ganz darüber hinweghelfen können, dass wir es mit völlig unterschiedlichen Ebenen der Bildgenerierung zu tun haben, die der Unterscheidung bedürfen. Zunächst ist das Sehen ein Vorgang, eine Leistung unseres Körpers, die uns der Orientierung dient. Zweitens betrifft das Sehen das Feld der Wahrnehmung, das untrennbar mit dem sehenden Individuum verbunden ist. Daraus resultieren verschiedene Abhängigkeiten: Das Sehen beeinflusst das Wahrgenommene und das Wahrgenommene beeinflusst den Prozess der Wahrnehmung. Gefühlsgelitete und mit Erfahrungswerten rückgekoppelte Impulse entscheiden darüber, was eine Person wahrnimmt und was nicht. Die Verständigung über das zu Sehende ist ähnlich wie die Verständigung über das zu Lesende Teil einer kulturellen Konvention, die nur eine partiell übereinstimmende Schnittmenge zwischen mehreren Betrachtenden ergibt. Die Erzeugung von Bildern muss also ähnlich wie die Erzeugung von Texten mit dem Dilemma leben, dass lediglich Übereinkünfte über Gesehenes und Wahrgenommenes erzielt werden können. Eine vereinheitlichende Maschine zur Generierung von Bildern, wie sie der Computer darstellt, muss also mit nicht zu bereinigenden Informationsverlusten bei der Vereinheitlichung von Darstellungen und ihrer Repräsentanz auf den Bildschirmen der vernetzten Welt rechnen. Hinzu kommt die jeder Betrachterin eigene ›Verunreinigung‹ oder besser automatische Interpretation des Wahrgenommenen. Panofskys Ikonologie bietet hier im Zusammenhang mit Bildanalysen nach wie vor einen willkommenen Ansatz – wie auch jüngst W.J.T. Mitchell feststellte – weil er versucht, Bild und Idee als untrennbare Verknüpfung zu deuten und historisch zu begründen.¹⁹ Eine Kopplung von Ikonologie und Ideologiekritik – wie sie Mitchell in Orientierung an Panofsky und Althusser fordert – findet ihre Verortung in einem »vom souveränen Subjekt« konstruierten Spiegelsaal, der der »Wiedererkennung als Bindeglied«²⁰ zwischen Ikon und Idee dient. Interessant ist, dass auch Mitchell nicht auf die Existenz dieses souveränen Subjektes verzichten will und sich damit quasi als vor-

strukturalistischer Denker outet. Interessant ist auch, dass einmal mehr Architektur als Metapher einer allumfassenden Raumeinheit, konstruiert von einem souveränen Subjekt, erhalten muss und außerdem, dass gerade Panofsky, als der Ikonologe, als erklärendes Beispiel für seine Theorie die BESCHREIBUNG einer Szene zugrundelegt.

»Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe, nichts als die Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben-, Linien- und Körpermusters ausmacht, aus dem meine visuelle Welt besteht.« (Erich Panofsky, Studien zur Ikonologie, 1962)

Die Text-Bild-Differenz scheint als eines der Grundprobleme der Analyse von Kunst und Architektur auf und das insbesondere dann, wenn eine Kategorie wie die des Raumes normative Qualität erhält. Kann die Kategorie ›Raum‹ überhaupt wertfrei betrachtet werden? Was bedeutet das für die Bildproduktion der Architektur? Kann ich ›Raum‹ beispielsweise als eine geschlechtlich determinierte Kategorie auffassen oder stellt Raum ein wertfreies Neutrum dar, das sich erst durch die Wahrnehmung in der Betrachtung mit differenzierten, symbolischen Bedeutungen aufladen lässt?²¹ Wie wiederum lässt sich ein Raum-Bild von einem Raum-Eindruck unterscheiden?

»Der Raum, aber ihr könnt nicht begreifen, dieses fürchterliche Drinnen-und-Draußen, das der wahre Raum ist.« (Henri Michaux, Nouvelles de L'étranger, 1952)

Tatsächlich scheint die psychische Befindlichkeit zentrales Parameter für die Wertung eines Ortes zu sein, was natürlich bedeutet, dass ein und derselbe Ort für ein und dieselbe Person mehrfach konnotiert sein kann. Die Problematik des Raum-Seins, nämlich das Drinnen-Draußen, die Dominanz der Introspektion, lässt die Frage aufkommen, ob von einem Äußeren überhaupt nur als von einem Eingebildeten die Rede sein kann.²² Bachelard erweitert diese Dialektik der Raumauffassung auf die Gegenüberstellung der Ausdrucksfelder ›offen-geschlossen‹ und gelangt so zu einer Vereinigung der Widersprüche, in dem er sich mit der Oberfläche von Körpern, inklusive des menschlichen Körpers auseinander zu setzen sucht.²³ Bachelards Folgerung von 1957, sich auf das Jaspersche Paradigma »Das Dasein ist rund«²⁴ zu stützen, soll hier lediglich noch als Andeutung und als Anstoß erinnert werden.

Anmerkungen

¹ Die im Text fortlaufend eingeschobenen Zitate sind vielmehr als Abbildungen denn als Texte zu verstehen. Sie dienen nicht – wie sonst üblich – als direkte Belege für theoretische Überlegungen, an manchen Stellen sind sie aber auch als solche lesbar.

² Vgl. Paul Watzlawik, Hg., Die erfundene Wirklichkeit. Beiträge zum Konstruktivismus, München 1985.

³ Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, Frankfurt am Main 1968.

⁴ Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: ders, Schriften I, Frankfurt am Main 1975, 61-70.

- ⁵ Vgl. Bruno Taut, Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, Leipzig 1928.
- ⁶ Vgl. Peter Sloterdijk, »Sphären«, Bände 1 u. 2, Frankfurt am Main, 1998/99; Insa Härtel, Zur Produktion des Mütterlichen (in) der Architektur, Wien, 1999.
- ⁷ Vgl. die Diskussion zwischen Heinrich Klotz, Burghart Schmidt und Karin Wilhelm zu Moderne-Postmoderne, in: Monika Wagner, Hg., Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991, 649-667.
- ⁸ Leslie M. Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, in: Jörg Schröder, Hg., Mammut. März Texte 1&2. 1969-1984, 686.
- ⁹ Erschienen als Leslie M. Fiedler, Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners, Darmstadt 1970.
- ¹⁰ Marc Augé, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994.
- ¹¹ Vgl. Robert Smithson, A Tour to the Monuments of Passaic, in: Eva Schmidt, Kai Vöckler u. Robert Smithson, Gesammelte Schriften, Köln 2000, 97-102; ders., Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte, in: ebd., 106.
- ¹² Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, 295 ff.
- ¹³ Ebd., 297
- ¹⁴ Ebd.
- ¹⁵ Vgl. Renato da Fusco, Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen, Gütersloh 1972.
- ¹⁶ Vgl. H. Hammer-Schenk u. a., Hg., Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein 1968 – 1978, Geschichte in Dokumenten, Hannover 1979.
- ¹⁷ Vgl. Vorwort von Karin Wilhelm, in: Der Architekt, August/2001.
- ¹⁸ Vgl. W.J.T. Mitchell, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago u. London 1994.
- ¹⁹ Vgl. ders., Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna, Hg., Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, 32 ff.
- ²⁰ Ebd., 36
- ²¹ Vgl. dazu z. B. Linda Henschels Überlegungen zum stereoskopischen Raum in ihrer Rezension von Jonathan Crarys *Techniken des Betrachters*; Linda Henschel, Crarys. Techniken anders betrachtet, in: kritische berichte, 2/1999, 75 f.; Beatriz Colomina, (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton 1992.
- ²² Vgl. Jean Superville: »Gerade infolge eines exzessiven Auslebens der Freiheit zu Pferde, angesichts dieses bei all unserem verzweifelten Galoppieren unverrückbaren Horizontes, bekam die Pampa für mich den Charakter eines Gefängnisses, das nur größer war als alle anderen Gefängnisse.«, zitiert nach Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main 1987, 219.
- ²³ Ebd., 220.
- ²⁴ Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*, zitiert nach ebd., 229 ff.