

Fragmente von Räumen

17 Beobachtungen

Ausstellungstext

(13x16,25 cm,

21x25,25 cm,

28x34 cm) Recycling

Papier 160 g, Tinte

(geschrieben und

gedruckt)

Architektur und *Andere* Räume

Die 17 Beobachtungen übernehmen eine zentrale Aufgabe in der Selbstreflexion des Projekts. Aufbauend auf eigenständigen Beobachtungen als auch auf Forschungsthematiken anderer Disziplinen sieht sich diese schriftliche Ausarbeitung als Methode des Reflektierens, des Forschens an den Rändern der Architekturtheorie und der Einbindung gesellschaftlicher Debatten in den architektonischen Kontext. Denn komplexe Fragestellungen lassen sich nicht in den Grenzen eines einzelnen Fachs lösen. Sie bedürfen des Wissens und der Fähigkeiten der ebenfalls beteiligten Disziplinen. Der Diskurs über die Architektur wird über ein Arsenal an Begriffen und Themenfelder geführt.

Diese beruhen meist auf einem gemeinsamen Konsens, auf einem allgemeinen Bedeutungsverständnis, doch werden diese auch immer unterwandert und nuanciert durch persönliche Erfahrungen und Ideale. Wer bestimmt den Diskurs und welche Mechanismen sind an seiner Entstehung und Ausübung beteiligt? Der Prozess des Schreibens über den Raum in der Architektur bedeutet eine unmittelbare Verknüpfung mit seiner Autorin und stellt damit auch die Idee der Allgemeingültigkeit infrage. Die Unschärfe der Kommunikation ist einerseits positiv, beinhaltet sich doch die Nuancen der Individuen und lässt sie Bedeutungsverschiebungen zu. Auf der anderen Seite bleibt die nagende Frage, worüber genau wir eigentlich sprechen. Eine Realität kann viele Wahrheiten beinhalten, denn diese Wahrheiten beruhen immer auf Interpretationen der Wirklichkeit und das muss in den architektonischen Diskurs miteinbezogen werden.

Anmerkung

Die folgenden persönlichen Essays folgen keiner auf- oder abbauenden Reihenfolge. Um sie jedoch in Buchform zu bringen, wird (erzwungenermaßen) eine Reihenfolge gefordert. Anstelle eines thematischen *Hintereinanders* erfolgt die Sortierung nach der Länge der Texte. Diese (nutzlose) Sortierung wird zusätzliche Fragen aufwerfen und ein gewünschtes Quer- und Schräglesen erfordern. Überschriften lösen sich in Kurzbeschreibungen auf und geben Hinweise auf die jeweils thematisierten Begriffe.

<u>17</u>	Körper.
<u>27</u>	Über gestaltende Emotionen, wie Affekt, Sehnsucht, Obsession, Sensation, Schönheit, Fetisch und Exzess.
<u>37</u>	Überlegungen zu Toyo Itos <i>White U</i> . Über Ideen hinter Zweck und Gebrauch. Über Wege und Mittel und über die Frage nach dem Wert.

Der eigene Raum, ein Raum für sich allein. Überlegungen zum Erinnern. Über Dinge, die sich ansammeln und in Schichten ablegen. Über das Nachdenken von Zusammenhängen und die Tatsache der Abhängigkeit.

47

Geschichten über *Geschichten*.
Nachklang und Nachgeschmack.
Über Wirkung und Eindruck
und über Entscheidungen.
Überlegungen zur Ethik, Moral,
Verantwortung und Ursachen.
Und über Erwartungen.
Wir erzählen uns Geschichten um zu leben.

57

67

Begegnungen, oder das *Rendezvous*. Über das Aufeinandertreffen, das Innehalten, die Verbindung von Punctualität und Flüchtigkeit. Über die Fixierungen.

Zwischen Genauigkeit und Unbestimmtheit. Über das Fügen und den Zusammenhalt. Über Struktur, Sprache und Ornament. Auf der Suche nach der *Schönheit* im Ausdruck. Über Zeichen und das Produzieren von Bedeutungen.

77

Nahes und Fernes.
Über Distanzen und Linien.
Über Horizont und Grenze.
Überlegungen zum Raster und Territorium.

85

Über Prinzipien und Glaubenssätze. Über die Elastizität von Fähigkeiten und Rückgrat. Gedanken über das festhalten an aufgestellten Regeln, Autorität und *Status Quo*.

95

Alles hat einen Ursprung. Nichts entsteht aus dem Nichts. Über das Phantom des *Nichts*. Über die Nostalgie und die Suche in der Geschichte nach einer Geschichte. Über das Festhalten an der Vergangenheit. Über historisierende Reflexe.

105

117

Zwischen, Dazwischen oder, der Übergang.
Parenthese.
Komposition.
Übersetzung.
Schwelle.

131

Über Bewegungen.
Die Zeremonie als symbolische Bewegung. Die Choreografie als angeleitete Bewegung. Die Dramaturgie als emotionale Bewegung. Und die Logistik als ökonomische Bewegung.

Über Teilelemente und das Ganze. Über Zerfall und Wiederaufbau.

Über die Zeit und ihr Verlust. Gedanken über die zeitliche Begrenztheit.

Zyklisches und Lineares.

143

Über das Ende der Vorstellungskraft und den Drang nach Ordnung. Gedanken über das Unbehagen mit dem Chaos und das Problem der Internalisierung. *Confined confidence* oder die Gemütlichkeit der eigenen Grenzen.

155

Realität.

Fiktion.

Simulation.

Wahrheit.

Wirklichkeit.

Bild.

Repräsentation.

169

Über das bestimmt Unbestimmte.

Über die Rätselhaftigkeit des

Unerreichbaren. Über das

Eine und das *Andere*. Über das

Entstehen des Anderen und den

Begriff des Begehrens. Über das

Streben nach *Unerreichbarem*.

183

Beobachtungen

Körper

390

16

17

Beobachtungen

Der Körper ist etwas Statisches und gleichzeitig ständiger Veränderung unterworfen.

Der Körper dient uns zur Wahrnehmung.
Der Körper ist Leib.
Der Körper ist eine Figur.
Der Körper hat Form.
Der Körper ist ein Organismus.
Der Körper ist Objekt.
Der Körper ist Subjekt.
Körper sind präsent.
Der Körper gehört zum Menschen.
Der Körper gehört zur Stereometrie.
Die Architektur besteht aus Körpern.
Die Malerei bestimmt ihn in seiner Ungenauigkeit.
Die Fotografie in ihrer Exaktheit.
Das Verkörpern dient uns zur Übertragung von Eigenschaften.
Und zum Einkleiden in diese.
Der Körper ist ein Schlachtfeld.
Der Körper ist schutzbedürftig.
Der Körper gehört uns allein.
Der Körper ist das Zerrbild unserer Gesellschaft.
Der Körper kann Affekte auslösen.
Der Körper wird durch Affekte bewegt.

Körper und Raum sind gleichermaßen unterschiedlich und doch miteinander verschlungen.
Der Körper dient uns zu begreifen der Welt.
Und als Schutzschild gegen diese.

Körper altern und was auch immer *langfristig* bedeuten mag, er kann gewisse Grenzen kaum überschreiten.

Welche Maßstäbe legen wir an, um den Körper zu erfassen?

Der Körper wird beschrieben.
Über Körper wird gesprochen.
Körper werden ausgestellt.
Körper werden eingekleidet.
Körper werden ausgezogen.
Der Körper wird vermessen.
Der Körper wird evaluiert.

Körperliche Arbeit erzeugt Schweiß, wodurch sich Kleidung in lästiger Weise an ihn anlegt.
Körper werden umhüllt.
Geschmückt und beladen mit Kitsch.

Körper sind Hüllen.
Hüllen sind Masken.
Masken sind Oberflächen.

Oberflächen sind Spiegel.
Masken sind Repräsentationen.
Repräsentationen sind Schein.
Schein wird zum Sein.

Körper werden zum Schauspiel.
Die Bühne ist für den Körper.
Körper sind öffentlich.

Der Körper ist Medium.
Typische Verbindungen in vorgefundener
Reihenfolge sind:

ganz
menschlich
leblos
eigen
nackt
weiblich
massig
tot
Geist
Seele
Kopf
Gesicht
Psyche
Raum
Gehirn
Gesundheit
zittern
spüren
ausbreiten
kleben
straffen
fühlen
geben
sagen

Körper werden drapiert, auf Sesseln, Stühlen und Liegen. Das Licht auf die Formen gerichtet. Hüfte, Beine, Schultern.

Körper konsumieren.
Körper sind Konsum.
Körper sind Zeichen.

Der Körper ist Proportionsfigur.
Der Körper ist menschlicher Maßstab.
Der Körper umschließt.
Der Körper wird umschlossen.
Ein Körper ist banal.
Körper sind unterschiedlich.
Körper sind selbstreferentiell.
Körper werden beurteilt.

Körper sind komplex.

Der Körper, der für die Architektur und die Skulptur Modell steht, verliert seine Proportionen durch Generalisierung und Idealisierung.

Körper werden zu Normen und Normen zur Verkörperung.

Körper sind das Produkt eines Prozesses.
Einige Körper weisen über sich selbst hinaus.

Körper sind Masse.
Sie sind Form.
Sie sind Volumen.
Der Körper ist im Raum.

Bart, Marlene, Johannes Breuer und Alex Leo Freier, Hrsg. 2022. *Körperbilder in Kunst, Design und Wissenschaft im Zeitalter digitaler Medien*. Bd. 1. Atlas der Datenkörper. Bielefeld: transcript Verlag.

Bette, Karl-Heinrich. 2005. *Körperspuren: zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*. 2. Aufl. KörperKulturen. Bielefeld: transcript Verlag.

Bloomer, Kent C., und Charles Willard Moore. 1977. *Body, Memory, and Architecture*. A Yale Paperbound. New Haven [u.a.]: Yale Univ. Press.

Borck, Cornelius, und Bettina Brockmeyer. 2020. *Baden in Schönheit: die Optimierung des Körpers im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Matthias Winzen. Bielefeld: wbv Publikation.

Dodds, George, Hrsg. 2002. *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture; [written for a Symposium Held at the University of Pennsylvania in March 1996 in Honor of Joseph Rykwert]*. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press.

Kemp, Wolfgang, Hrsg. 1992. *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Kunstgeschichte zur Einführung*. Berlin: Reimer.

Leuschner, Eckhard. 2020. *Maßfiguren: Körpernormen und Menschenbild in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*. Bd. 172. Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Marble, Scott, Hrsg. 1988. *Architecture and Body*. New York: Rizzoli.

Pallasmaa, Juhani. 2009. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. AD Primers. Hoboken, NJ; Chichester: Wiley.

Schmitz, Hermann. 1967. *Der leibliche Raum*. Bd. Bd. 3, T. 1. System der Philosophie. Bonn: Bouvier.

Schnödl, Gottfried, und Christof Windgätter, Hrsg. 2021. *Hautlichkeit: Oberflächen in Wissenschaft und Design*. Bd. Band 3. DesignWissen. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Sexton, Kim Susan, Hrsg. 2018. *Architecture and the Body, Science and Culture*. Routledge Research in Architecture. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Zürn, Tina. 2016. *Bau Körper Bewegung: prozessuale Raumanneignung in der Moderne*. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.

Über gestaltende
Emotionen wie
Affekt,
Sehnsucht,
Obsession,
Sensation,
Schönheit,
Fetisch und Exzess.

Affekte sind heftig, störend und unausweichlich.
Sie sind stärker als Gefühle und Stimmungen.
Der ›Affekt‹ ist nur in seiner Vieldeutigkeit,
seiner Unfähigkeit sich einzuordnen und seinem
plötzlichen Erscheinen zu begreifen.

Affekte fallen einem zu.
Affekte fallen einen an.
Sie durchkreuzen Gedankengänge.

Affekte sind ein glimmendes Feuer, das nicht
selten einen Flächenbrand auslösen kann.
Affekte sind Störungen im reibungslosen
Reaktionsablauf.

Gesichtsregungen sind die Ausdrucksform des
Affekts. Glück, Trauer, Freude, Scham, Ekel.

Emotionen haben einen Namen.
Emotionen verbinden sich mit Wörtern.
Emotionen erschaffen neue Wörter. Wenn wir
Emotionen einen Namen geben trägt dies zum
Austausch über diese bei.
Emotionen sind gesellschaftlich fixiert, verbreitet
und verallgemeinert.
Emotionen sind Wörter fremd, doch der verbale
Zugang entsteht nur über sie.
Emotionen und Sprache sind untrennbar
verbunden.

Sprache kann Emotionen niemals gerecht
werden.

Emotionen bestimmen die Größe des Raums.
Die Größe eines Raums bestimmt Emotionen.
Vergangene Emotionen bestimmen unsere
Zukunft.

Sie sind Fragmente einer Sprache der Sehnsucht.

Sehnsucht ist die Sucht nach Vergnügung.
Sehnsucht ist Verlangen.
Sehnsucht ist Begierde.
Die Begierde ist obsessiv.

Obsessive Kräfte sind triebhaft.
Obsessionen sind intensiv.
Obsessionen sind zwanghaft.
Obsessionen sind leidenschaftlich.
Obsessionen können vernichten.
Obsessionen beflügeln zur Höchstleistung.
Diejenigen die sie kennen, lieben und verachten sie.

Die Lust ist das Imperativ.

Obsessionen sind emotional.
Strategien sind es nicht und rationale
Entscheidungen das pure Gegenteil.
Obsessionen sind nicht logisch.
Obsessionen sind irrational.
Obsessionen sind notwendig.
Staunen ist ein Vergnügen.

Wenn auch ein flüchtiges.

Das Vergnügen verleiht Euphorie.
Das Vergnügen stellt zufrieden.

Die Obsession ist ein Katalysator.

Sensation ist nicht zu verwechseln mit etwas
sensationellem. „Too sensational, too sensational
to be felt.“¹

Die Sensation möchte Aufmerksamkeit.
Die Sensation ist egoistisch.

Sensationen sind in der Regel laut und herrisch.
Sensationen sind zu oft nur Schein.
Sensationen sind nicht dauerhaft.
Sensationen fallen schnell in sich zusammen.
Sensationen sind flüchtig.

Sensationen hinterlassen Leere.

¹ Gilles Deleuze.
Francis Bacon: Logik
der Sensation.
2016: 90.

Schönheit ist ein Urteil.
Ein Wettbewerb entsteht durch ein gefälltes Urteil.

Schönheit trennt das Innere vom Äußeren.
Schön sein ist eine Beleidigung.

Schönheit ist Maßstab.
Schönheit ist trivial.
Schönheit blüht.

Schönheit ist das Gegenteil des Erhabenen.
Schönheit ist politisch irrelevant.
Schönheit ist gesellschaftlich zu relevant.
Schönheit erweckt Liebe.²

Schönheit ist Vielfalt, Kleinheit und Glätte.
Zartheit, Reinheit, Fairness, Anmut und Eleganz.
Etwas schroffes, nachlässiges kann niemals schön sein. Massivität und Dunkelheit ebenfalls nicht.³

Schönheit ist interesseloses Wohlgefallen,
Allgemeinheit ohne Begriff und Regelmäßigkeit ohne Gesetz.
Für die Griechen war Schönheit eine Tugend:
eine Art von Auszeichnung.

Schönheit ist ebenso atemberaubend wie pedantisch.

² Vergleiche:
Umberto Eco. On
Beauty. 2004: 294.

³ Vergleiche:
Edmund Burke.
Philosophische
Untersuchung ueber
den Ursprung unserer
Ideen vom Erhabenen
und Schoenen.
1980.

⁴ Vergleiche:
Hartmuth Böhme.
Fetischismus im 19.
Jahrhundert. Wissen-
schaftshistorische
Analysen zur Karriere
eines Konzepts.
2000: 445.

Ein Fetisch ist obsessiv. „Fetischismus ist der Terminus einer korrupten Objektbeziehung.“⁴

Der Fetisch braucht ein Objekt.
Der Fetisch braucht das Ungleichgewicht.

Die Titel (Bonus Tracks) des Albums der deutschen Post-Punk Band *X-mal Deutschland* lesen sich wie folgt: Qual, Zeit, Sehnsucht.

Der Fetisch mag das Übernatürliche, der Fetisch mag Körperteile.

Ein Fetisch ist der Exzess einer konservativen Gesellschaft.

Exzess ist Überhang.
Exzess ist Übermaß.

Ausschweifung, Maßlosigkeit, Übersteigerung, Unersättlichkeit, Unmäßigkeit, Zügellosigkeit, Orgie.

Der Exzess ist eine Steigerung.
Der Exzess sucht das Mehr.
Der Exzess braucht das Normale.
Der Exzess ist relational.

Exzess ist Eskalation.
Manchmal ist Eskalation notwendig.

Andermann, Kerstin. 2020. *Die Macht der Affekte: Spinozas Theorie immanenter Individuation*. Paradeigmata. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Barthes, Roland. 1974. *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot. 2013. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. 7. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

Böhme, Hartmut. *Fetischismus im 19. Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts*. In: Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Festschrift Eda Sagarra. Herausgegeben von Jürgen Barckhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin. Tübingen: Niemeyer (2000): 445–467.

Bruno, Giuliana. 2007. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York, NY [u.a.]: Verso.

Burke, Edmund. 1980. *Philosophische Untersuchung ueber den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schoenen*. Herausgegeben von Werner Strube. Bd. 324. Philosophische Bibliothek. Hamburg: Meiner.

Deleuze, Gilles. 2016. *Francis Bacon: Logik der Sensation*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Eco, Umberto. 2004. *On beauty: A History of a Western Idea*. London: Secker.

Eisenman, Peter. 1995. *Aura und Exzeß: zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*. Herausgegeben von Ullrich Schwarz. Bd. 1. Schriften & Interviews. Wien: Passagen-Verlag.

Heß, Regine. 2013. *Emotionen am Werk: Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie*. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst. Berlin: Gebr. Mann.

Jobst, Marko, und Hélène Frichot, Hrsg. 2021. *Architectural Affects after Deleuze and Guattari*. Routledge Studies in Affective Societies. London und New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Schmitz, Hermann. 1998. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Arcaden. Ostfildern vor Stuttgart: Ed. Tertium.

Turnovský, Jan. 1987. *Die Poetik eines Mauervorsprungs: Essay*. Bd. 77: Architekturtheorie. Bauwelt-Fundamente. Braunschweig [u.a.]: Vieweg.

Überlegungen zu Toyo Itos
White U. Über Ideen hinter
Zweck und Gebrauch.
Über Wege und Mittel.
Über den Wert.

Ein Meer von wogend Grün, umgeben von sanftem Grau. Ein lichterfüllter Raum noch oben hin weit. Die Wände folgen einer Bewegung. In der Krümmung befindet sich ein Fenster. Das Innen ist Außen, doch macht es hier Sinn, sich tatsächlich zu fragen, wo innen und wo außen ist? Weder wird es zelebriert noch hervorgehoben. Ein Innenhof als autonomer Raum, im Wesentlichen bestehend aus Himmel und Erde. Die Ernsthaftigkeit der Schwere ummantelt die Flüchtigkeit des Seins. Toyo Ito erzählt, wie dieses isolierte, konzentrierte und introvertierte Bauwerk unter den wachsamen Augen wuchs, wie ein Raum, der aus einer dringenden, symbolischen Notwendigkeit heraus geschaffen wurde, Gestalt annahm. Eine architektonische Antwort in Hufeisenform aus Sichtbeton, mit einem Dach, das sanft zu einem Innenhof hin abfällt und klaren Innenräumen, die durch Oberlichter mit geometrischem Licht durchflutet werden. In der nicht die logische Komposition funktionaler Räume im Mittelpunkt stand, sondern das einzigartige Raumkonzept – ein nischenartiges Haus, das der Trauer eine Hülle gab, dem Verlust einen Raum.

„Es gibt Ziele, die bloß ein erwünschtes Ende sind, und andere, die einen vorausgehenden Prozess vollenden.“¹

¹ John Dewey.
Kunst als Erfahrung.
1987: 229.

John Dewey, beschreibt in *Kunst als Erfahrung* zwei mögliche Formen einer Zielsetzung. Die Entscheidung, die zu treffen es gilt, kann unterschiedliche Formen annehmen. Eine instrumentelle Haltung, die wir einnehmen, wenn wir in Zielen ein *erwünschtes Ende* sehen, unterscheidet sich dabei grundlegenden von einer Haltung, die einen *vorausgehenden Prozess* als Inhalt des Zieles miteinbezieht, in der Mittel und Ziel zusammenfallen. Diese zweite Variante, des Mittels als Weg impliziert eine bleibende Beziehung, eine Interaktion zwischen Subjekt und Welt, inmitten der Variationen ihrer Inhalte. Das *für* ersetzt das *um-zu*. Phänomenales und Emotionales werden zum Mittel. Der Gebrauch der unterschiedlichen Termini weist auf unsere eigene Haltung in Bezug auf Arbeitsprozesse hin. Während im ersten Fall Mittel reine Werkzeuge sind, werden sie im zweiten Fall zu aktiven Teilnehmern des Gestaltungsprozesses (und eröffnen Räume zum Experimentieren). Der Weg als Ziel beschreibt die gefühlte Qualität der Erfahrung, welche zentral für die Ästhetik ist.

Das ästhetisch Zweckmäßige wird als unabhängig von einem äußeren Zweck der Nützlichkeit beschrieben und steht somit für die Autonomie der Kunst bzw. des Schönen.² Und darin liegt ihr Wert.

Alle Werte sind, wie Georg Simmel feststellte, insofern *wertvoll*, als sie nur über den Verzicht anderer Werte zu erlangen sind; es ist der *notwendige Umweg* zur Erlangung dieser bestimmten Dinge, der *Anlass* oder die *Ursache*, die sie wertvoll machen. Die Dinge, schrieb Simmel, sind auch nur so viel wert, wie sie kosten; und dieser Umstand scheint perverserweise zu bedeuten, dass sie das kosten, was sie wert sind. Nichts, was leicht zu haben ist, besitzt (scheinbar) einen Wert.

Die rationelle Vernunft kann unser Bedürfnis nach Sinn nicht befriedigen. Diese Unfähigkeit verlangt nach einer ästhetischen Ergänzung, die ihren Wert im Gebrauch reflektiert. Wenn unser Zeitalter tatsächlich ein Zeitalter der Wissenschaft und der Technologie ist, sollten wir erwarten, dass dies auch in unseren Wertvorstellungen zum Ausdruck kommt. Aber gerade die Tatsache, dass wir die Kunst weiterhin schätzen, zeigt, dass ein solcher Ansatz als unzureichend empfunden wird.

² Vergleiche: Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2020: 754.

„In fact, there is a series of cases in which the sacrifice not merely raises the value of the aim, but even produces it. It is the joy of exertion, of overcoming difficulties, frequently indeed that of contradiction, which expresses itself in this process. The necessary detour to the attainment of certain things is often the occasion, often also the cause, of regarding them as valuable.

In the relationships of men to each other, most frequently and evidently in erotic relations, we notice how reserve, indifference, or repulse inflames the most passionate desire to conquer in spite of these obstacles, and spurs us to efforts and sacrifices which, without these obstacles, would surely seem to us excessive.

³ Georg Simmel.
A Chapter on the
Philosophy of Value.
1900: 585–586.

For many people the aesthetic results of ascending the high Alps would not be considered worth further notice, if it did not demand extraordinary effort and danger, and if it did not thereby acquire tone, attractiveness, and consecration.³

Dewey, John. 1980. *Kunst als Erfahrung*.
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kirchner, Friedrich und Carl Michaëlis.
2020. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*.
Fortgesetzt von Johannes Hoffmeister; vollständig
neu herausgegeben von Armin Regenbogen und
Uwe Meyer. Nachdruck. Hamburg: Meiner.

Okakura, Kakuzō. 2016. *Das Buch vom Tee*.
Berlin: Insel Verlag.

Péguy, Charles. 2017. *Das Geld*. Übersetzt von
Alexander Pschera. Fröhliche Wissenschaft, Bd.
99. Berlin: Matthes & Seitz.

Simmel, Georg. *A Chapter on the Philosophy of
Value*. *American Journal of Sociology*, H. 5,
(1900): 577–603.

*Der eigene Raum, ein
Raum für sich allein.
Überlegungen zum
Erinnern.
Über Dinge, die sich
ansammeln und
in Schichten ablegen.
Über das Nachdenken
von Zusammenhängen
und die Tatsache der
Abhängigkeit.*

Erinnerungen werden zu Schlick, als einzelne Partikel tanzen sie, können noch erzählen, werden sie vergessen, sinken sie wie Sedimente zu Grunde.¹ Ausgehend vom Lateinischen *sedere*, sich setzen, verbildlicht der Begriff die Vorstellung einer Ansammlung von Erinnerungen, die sich durch unterschiedliche Geschwindigkeiten in Schichten absetzen. Das Gedächtnis als Behälter, Sedimente von Erinnerungen, vergessenes in Schichten, als Teile unserer Identität, zusammenhängend und abhängig voneinander. Seit der Antike ist die Schichtentheorie ein Modell ontologischer Betrachtungen. Um die Gesamtwirklichkeit zu deuten, teilt Aristoteles *Materie, Dingwelt, Lebewesen, Seele* und *Geist* als vertikal aufgebaute Schichtenfolge ein.² Die Auffassung, dass die Wirklichkeit sich als System von verschiedenen Schichten oder Stufen des Seienden beschreiben lässt, findet sich in den Schriften Sigmund Freuds wieder. Der Grundgedanke, dass die sich in der Persönlichkeitsentwicklung früher herausgebildeten Schichten nicht durch spätere ersetzt, sondern gleichsam nur überbaut und weiterentwickelt werden, wird zu einem Phänomen der Jahrhundertwende in Psychologie und Literatur.³

¹ Im Allgemeinen werden als Sedimente Stoffe bezeichnet, die sich am Boden einer Flüssigkeit absetzen.

² Vergleiche: Fritz Lieben. Vorstellungen vom Aufbau der Materie im Wandel der Zeiten. 1953.

³ Vergleiche hierzu auch Erich Rothacker, der in *Die Schichten der Persönlichkeit* von 1938 die Auffassung vertritt, dass die Wirklichkeit sich als System von verschiedenen Schichten oder Stufen des Seienden beschreiben lässt.

„I see more distinctly how our lives are pieces in a pattern, and to judge one truly you must consider how this side is squeezed and that indented and a third expanded and none are really isolated.“⁴

Das Zusammenspiel unserer Erinnerungen, die *pieces in a pattern*, wie Virginia Woolf sie beschreibt, basieren auf der Erkenntnis, dass unser Gedächtnis die einzelnen Erfahrungen in ihrer Abhängigkeit zu ihrem Sinn und mit ihrem jeweiligen Realitätsgehalt speichert. Die moderne Auffassung einer Gedächtnisausbildung beschreibt diese als Einzelstufen aus Informationsaufnahme (Encodierung, Einprägen), Einspeicherung und Konsolidierung, Ablagerung und letztlich das Abrufen, die Erinnerung an das Eingeprägte. Das Bild eines Gewebes – formbar, nachvollziehbar, zusammenhängend und abhängig beschreibt diese kontinuierlich verändernden Zusammenhänge – *and none are really isolated*.

⁴ Virginia Woolf. *Moments of Being*. 1985: 30.

„At times I can go back to St Ives more completely than I can this morning. I can reach a state where I seem to be watching things happen as if I were there. That is, I suppose, that my memory supplies what I had forgotten, so that it seems as if it were happening independently, though I am really making it happen.“⁵

⁵ Woolf, 1985: 67.

⁶ Virginia Woolf.
A room of one's own.
2020: 21.

Das Bild der Schichtung lebt von einer Pluralität und ihren Beziehungen zueinander. Ihr rekonstruktives Verhalten erlaubt eine Rückkehr in Raum und Zeit, zu gespeicherten Sinneseindrücken oder Ereignissen und das Abrufen von verknüpften Wahrnehmungen. Unweigerlich werden die gespeicherten Informationen mehr oder weniger bewusst durch den Zeitraum, der zwischen dem ursprünglichen Sinneseindruck und seines Abrufens liegt, modifiziert und Erinnerungen nehmen die Rolle des Widersachers zur exakten Wiedergabe der Realität ein. „[...] aber in der Sonne golden und rot leuchten – was daran war Illusion, was Wahrheit? Ich erspare Ihnen die Drehungen und Windungen meiner Erkenntnisse, denn ich kam [...] zu keinem Schluß [...].“⁶ Scheitert die Wiedergabe, spricht man von Vergessen. Zwischen Erinnerung und Wahrheit liegt eine faszinierende Welt, in der die Realität flüchtig erscheint und in der ein und dieselbe Erfahrung an verschiedenen Punkten des Lebens unterschiedliche Identitäten bildet. Relationen und Abhängigkeiten zwischen dem bewussten und unbewussten können manchmal nur fragmenthaft entschlüsselt werden. Der kontinuierliche Dialog zwischen Mensch und Raum (Umwelt) lässt Formen und Strukturen zu einer Quelle von Interpretation, Wiedererkennen und Neuerkennen werden.

Der Raum wird zu einem kontinuierlichen und meist unbemerkten Gesprächspartner und in dem an jedem Tag vermutlich mehr unbewusste als bewusste Informationen gespeichert werden. Erinnerungen haben einen eigenen Erzählrhythmus, sie bewegen sich fließend, manchmal rauschend oder sprunghaft zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Komplexität eines Wirklichkeitsanspruchs scheitert in ihrem Versuch, eine vergangene Realität darzustellen, da Erinnerungen eine erzählerische Rekonstruktion ihrer selbst sind. Prozesse der Reflexion geben den vergangenen Ereignissen einen Kontext und Bedeutung. Schreiben wir darüber, dann erschaffen wir aus Erinnerungen Szenen. Virginia Woolfs Faszination an allem, was als Zwischenräume des Lebens bezeichnet werden können, Räume, die zwischen Realität und Irrealem schweben, aufgewirbelt durch das Erinnern, beschreibt sie in *Reminiscence*. Erinnernte Momente, in Wörter gefasst und als Szenen für uns dargelegt. Unsere Fantasie führt die Regie und wir füllen das, was wir als fehlend empfinden. Woolf reicht uns diese Szenen, über uns als Leserinnen verfügen sie über eine Dauerhaftigkeit und ihre eigene Realität wird ein Teil unserer Realität.

⁷ Virginia Woolf.
Moments of Being.
1985: 142.

„We are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality; that is a scene – for [these moments] would not survive entire so many ruinous years unless they were made of something permanent; that is a proof of their reality.“⁷

Arendt, Hannah. 2018. *Freundschaft in finsternen Zeiten. Die Lessing-Rede mit Erinnerungen von Richard Bernstein, Mary McCarthy, Alfred Kazin und Jerome Kohn*. Herausgegeben von Matthias Bormuth. Fröhliche Wissenschaft. Bd. 131. Berlin: Matthes & Seitz.

Assmann, Aleida. 2022. *Zeit und Tradition: kulturelle Strategien der Dauer*. 2. Aufl. Darmstadt: wbg Academic.

Assmann, Aleida. 2020. *Formen des Vergessens*. 5. Aufl. Bd. Band 9. Historische Geisteswissenschaften. Göttingen: Wallstein Verlag.

Augé Marc. 2014. *Die Formen des Vergessens*. Fröhliche Wissenschaft. Berlin: Matthes & Seitz.

Barthes, Roland. 1969. *Literatur oder Geschichte*. Übersetzt von Helmut Scheffel. 1. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Csáky, Moritz Hrsg. 2001. *Die Verortung von Gedächtnis*. Wien: Passagen-Verlag.

Lieben, Fritz. 1953. *Vorstellungen vom Aufbau der Materie im Wandel der Zeiten*. Wien: Deuticke.

Paul Ricœur. 2017. *Vom Übersetzen*. Bd. 93. Berlin: Matthes & Seitz.

Rothacker, Erich. 1938. *Die Schichten der Persönlichkeit*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth Verlag.

Rothacker, Erich. 1963. *Heitere Erinnerungen*. Frankfurt/M: Athenäum.

Steinhauser, Monika. 2000. *Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen : Architektur- und Ruinenbilder zwischen Geschichte und Erinnerung*. <https://katalog.arthistoricum.net/id/dswarm-1337-QlYwMzgxNTk4NzU>

Woolf, Virginia. 1985. *Moments of Being*. London: Bloomsbury Press.

Woolf, Virginia. 2020. *A room of one's own*. London: Penguin Modern Classic.

Geschichten über *Geschichten*.
Nachklang und Nach-
geschmack. Über Wirkung
und Eindruck und
über Entscheidungen.
Überlegungen zur Ethik,
Moral, Verantwortung und
Ursachen.
Und über Erwartungen.
*Wir erzählen uns Geschichten
um zu leben.*

„WE TELL OURSELF
STORIES in order to
live.“¹

Wir überzeugen uns davon, dass es einen Unterschied macht, ob, wie Joan Didion schreibt, eine Frau sich aus politischen Protest oder eher aus unmoralischen Gründen ihrer Kleidung entlegt. Wir überzeugen uns davon, dass es einen Unterschied macht, dass bewusste Gründe zu bewussten Taten führen. Wir fordern Gründe, um einen Tathergang erklären zu können. „We interpret what we see, select the most workable of the multiple choices. We live entirely, especially if we are writers, by the imposition of a narrative line upon disparate images, by the *ideas* with which we have learned to freeze the shifting phantasmagoria which is our actual experience.“² Wir formen Denkbilder, mit deren Hilfe die Erzählungen plastischer werden. Wir formen Narrative, so scheint es, als hilflose Arbeit des Erklärens (Negativen). Wir erzählen uns Geschichten über Moral und Werte. Wir erzählen Geschichten über uns, zur Einordnung in eine Gesellschaft.

¹ Joan Didion.
The White Album.
2009: 11.

² Didion, 2009:
11.

„Im Jahr 2046
umfasst ein endloses
Schienennetz die Erde.
Hin und wieder fährt
ein geheimnisvoller
Zug nach 2046. Die
Reisenden kommen
nur aus einem Grund
hierher: Um ihre
verloren gegangene
Erinnerungen
wiederzufinden. Es
heißt, nichts ändert sich
jemals in 2046. Doch
niemand weiß, ob das
stimmt. Denn niemand
kehrte je von dort
zurück. Nur ich.
Wenn jemand 2046

verlassen will, wie lange würde das dauern? Einigen fällt es nicht schwer. Wohingegen es anderen erst nach einer Ewigkeit gelingt. Wie lange bin ich schon in diesem Zug unterwegs? *Ich erinnere mich an viele, die nach 2046 gereist sind. Aber Sie sind, der erste, der zurückgekommen ist. Können Sie mir sagen, warum sie 2046 verlassen haben?* Wenn man mich fragt, warum ich 2046 verlassen habe, bleibe ich unbestimmt.“³

³ Wong Kar Wai. 2046.

2046 ist vieles. 2046 ist die Gestalt aller möglichen Wünsche. 2046 ist das Jahr, immer noch in ferner Zukunft. 2046 ist der Ort. Ist es eine Stadt? Ist es ein Land? Ein Traum? 2046 ist ein Zimmer. Es ist das Hotelzimmer, das von Erinnerungen bewohnt wird. Es ist der Raum, der beobachtet wird. Gegenstände und Personen ziehen ein und aus und mit ihnen Wünsche und Sehnsüchte. Fotografien im Rahmen eines Spiegels. Roter Samt, gläserne Türen und dünne Wände. Wie ein magischer Gegenstand, ein wiedererkennbares Zeichen, 2046 ist die narrative Funktion. Eine magische Zahl, die Verbindung zwischen Personen und Begebenheiten. 2046 ist die Überlagerung aller und die Erinnerung einzelner.

Ein architektonisches Konzept ist eine Reihe von Grundregeln, die alle Entscheidungen während des Entwurfsprozesses bestimmen. Ein architektonisches Konzept ist eine Sammlung von Worten, die dazu dienen, seltsame Winkel, glänzende Dinge und überspannte Formen in einem Projekt zu rechtfertigen.

Ein architektonisches Konzept ist ein grundlegender Gedanke, der die vielen Entscheidungen, die in einem Projekt getroffen werden müssen, unterstützt oder informiert. Ein Konzept ist eine Ansammlung von Theorien, mit der das Entwerfen, das Entworfenen begründet werden kann. Manchmal ist das Konzept nur ein Konzept – das Konzept eines Konzepts, oder ein Manifest über das Potenzial einer Architektur aus reinen Konzepten.

1983: Rot. Weshalb dieses Rot? Unabhängig davon, ob Peter Eisenmans, OMA oder Bernhard Tschumis Beiträge zum Wettbewerb für den Parc de la Villette betrachtet werden, ging es bei dem ausgelobten Wettbewerb eindeutig um Konzepte, wenn auch niemand wirklich verstand, was diese Konzepte waren.

Wir schreiben ein architektonisches Konzept mit dreitausend Zeichen, weil wir den Begriff *schön* nicht verwenden wollen.

Formulieren wir nicht unsere eigenen Geschichten, um gehört zu werden? Schneller, weiter, exakter. Manchmal fühlt es sich an, als würden die Kinderschuhe gerade beginnen zu passen. Die Erwartungen, die ich an mich selbst stelle, lässt diese Kinderschuhe wachsen, während ich der festen Überzeugung bin, dass die Füße es nicht tun. Der Tunnel war, im Rückblick, voller Windungen und Nischen, und die Oberfläche seines Bodens war voller Löcher und Pfützen, die Beine nass und verschrammt. Der Eingang scheint näher und deutlicher am Ende zu liegen, als die zurückgelegte Strecke mir einzureden vermag. Welche Erwartung füllt welche Erfüllung? Ist es die Erwartung an einen Eindruck, der bleibt? Ist es die Erfüllung eines Ausdrucks? Die Auflösung oder die Einlösung von Erwartungen? Sie können sich nicht erfüllen. Was immer wir suchen, kommt niemals in der erwarteten Form. Ohne Erwartungen zu leben, bedeutet, eines Nachts wach zu liegen und die begangenen und unterlassenen Möglichkeiten zu zählen, die verratenen Träume, die subtil gebrochenen Versprechen, die unwiderrufflich verschwendeten Tage durch Nachlässigkeit oder Faulheit oder Mutlosigkeit. Ist es das Ende eines niemals geschlossenen stillschweigenden Vertrages?

Didion, Joan. 2009. *The White Album*. New York City: Farrar, Straus, Giroux.

Wong Kar Wai. 2004. *2046*. Mit Tony Leung Chiu Wai, Gong Li, Zhang Ziyi, Faye Wong, Carina Lau und Takuya Kimura. Hongkong, China, Frankreich, Italien, Deutschland.

Begegnungen, oder das
Rendezvous. Über das
Aufeinandertreffen, das
Innehalten. Gedanken über
die Verbindung von
Punktualität und Flüchtigkeit.
Über die Fixierungen.

„A place belongs forever to whoever claims it hardest, remembers it most obsessively, wrenches it from itself, shapes it, renders it, loves it so radically that he remakes it in his image.“¹

¹ Joan Didion.
The White Album:
68.

Geschichten über Orte erzählen meist wie von nebenbei auch Geschichten über das Aufeinandertreffen von Personen. Von Begegnungen und Handlungen. Eine Bank in einem Pariser Arrondissement wird zum festen Bestandteil eines Briefwechsels. Blumengestecke an lang gestreckten Tischen verstricken sich in politischen Botschaften.² Zugezogene Vorhänge und das leise Rascheln von Papier zum Inbegriff einer Zeit. Orte bleiben bestehen, auch wenn die Spuren unserer Existenz schon längst verschwunden sind. Sie werden zu Orten Anderer.

² Taryn Simon.
Paperwork and the
Will of Capital.
2015.

In unserer Erinnerung scheint der Ort vor dem Raum zu stehen. In der Realität scheint der Raum den Ort zu vereinnahmen. Ein Raum, der in erster Linie als heterogen erlebt wird, der Orte beinhaltet, die mehr oder weniger scharf definierte Grenzen haben.

Nach diesem Verständnis leben wir innerhalb eines zusammengebundenen Ganzes, im Sinne einer Membran, die uns umschließt, in der wir unseren Platz finden und in der wir auch unseren Platz zugewiesen bekommen. Orte als Fragmente des Raums.

Indem wir den Raum begrenzen, entwinden wir dem Raum den Ort. Indem wir einen Ort bespielen und seine Grenzen übertreten, erweitern wir ihn zum Raum. In unterschiedlicher Weise sind Malerei, Skulptur und Architektur Künste des Raums, Poetik und Musik Künste der Zeit – Tanz und Theater liegen wohl irgendwo dazwischen – und doch finden sie alle an Orten ihren Beginn, ihre Inszenierung und ihren Abschluss. Die Kunst, die sich den Ort am stärksten zu eigen macht, ist die Architektur. Begegnungen im Raum: Körper treffen sich und Masse wird angeordnet, Interaktion. Obwohl die Architektur und der architektonische Raum nicht in erster Linie der soziologischen Disziplinen zugeordnet werden können, gelten Bauwerke als dauerhafte Manifestation sozialer Handlungen. Das Aufeinandertreffen, die Begegnung, das *Rendezvous* verknüpft den Ort der Handlung mit der Zeit.³

³ Vergleiche:
Michel de Certeau.
Praktiken im Raum.
2021: 345.

Diese Fixierung ist insbesondere für die politische Architektur von Bedeutung, und hier insbesondere die von Georg Simmel als Drehpunkt bezeichnete Repräsentation örtlicher und determinierter Anwesenheit: die Institution. Denn immer wenn Orte als wirkungsvolle Identitätsträger angesehen werden, erscheint die Institution. Am Beispiel der katholischen Kirche stellte Georg Simmel das Phänomen der Fixierung im Kleinen wie im Großen vor. Wie andere auch vereinigt die Kirche die Manifestation einer Institution im Gebäude. Durch die Erbauung von Kapellen in der Diaspora vermittelt sie ihre direkte Anwesenheit in Bauwerken, doch was die Kirche von anderen Vereinigungen unterscheidet, ist die Anbindung an die Stadt Rom und damit die Gleichsetzung der Institution mit dieser Stadt. Die Institution ist der Identitätsträger und damit erhebt sie einen überörtlichen Machtanspruch, egal wo sie sich befindet.

Der örtliche Machtanspruch einer Institution zeigt sich jedoch nicht nur in Richtlinien und Verhaltenskodexen im inneren eines Gebäudes. Größe, Volumen, Fassadengestaltung, Zugänglichkeit und weitere Aspekte sind essenzielle Faktoren ihrer Einwirkung auf die umliegenden und angrenzenden Bauwerke. Sie wirken einladend oder ausgrenzend. Schroff und abweisend oder angenehm und anziehend. Wie wir uns durch den Stadtraum, entlang dieser Bauwerke, bewegen wird durch ihre Präsenz bestimmt.

Der architektonische Ort ist bei genauerer Betrachtung ein Komplex voller Linien: auf Papier gezeichnete Linien, auf die Erde gezeichnete Linien, Lotlinien, imaginäre Linien zwischen Himmelsrichtungen, Bezugslinien zu angrenzenden Gebäuden, begrenzende Linien des Grundstücks, Kabel, Anschlüsse, Kraftlinien. Jedes Gebäude entsteht mit Linien auf einem (leeren) Blatt (Papier). Die sich schneidenden Linien ergeben Punkte. Sich schneidende Ebenen ergeben Linien. Sich schneidende Körper ergeben Ebenen. Der Schnittpunkt ist ein Drehpunkt für den Übergang von einer Dimension in eine andere. Der Schnittpunkt – ist der Ort, an dem die Beziehungen zusammenlaufen und er ist der Ort, an dem das, was in der Architektur Kunst genannt wird, mit der Technik verknüpft wird.

Die Herstellung des architektonischen Objekts erfordert eine Manipulation von Überschneidungen; Kräfte, die auf Materialien einwirken, das Überlappen von funktionaler Notwendigkeit und formaler Ästhetik, die Überschneidung von Objektmacher und Objektbesitzer und die Vereinbarkeit eines zweidimensionalen Kartenmaterials mit der tatsächlichen Stadt.

Die räumliche Ganzheit des Volumens oder erdachten Grundrisses, wenn auch statisch erbaut, kann jedoch nicht äquivalent wahrgenommen werden. Wahrnehmung und Gebrauch erfolgt aus der Bewegung und die Gesamtheit eines Bauwerkes wird durch wiederholten Positionswechsel, durch Durchqueren und Durchsteigen wahrgenommen. Die Parameter der Ortsbezogenheit während der Planung verkehren sich, was als Ganzes auf dem Grundriss erscheint, zerfällt in Sequenzen, in Verkettungen von Bewegungen. Das Durchstreifen wird unterbrochen durch sich schließende Türen und knickende Korridore. Räumliche Einheiten werden zu einem zeitlichen Nacheinander. Die räumliche Gleichzeitigkeit bleibt in der Erinnerung. Räume, Zimmer, sich öffnende Türen, Orte und Begegnungen. Spuren und Staub, vergessenes und neues.

Certeau, Michel de. *Praktiken im Raum*. In: Raumtheorie. 2021. Hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. 10. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp: 343–353.

Didion, Joan. 2009. *The White Album*. New York City: Farrar, Straus, Giroux.

Zwischen Genauigkeit
und Unbestimmtheit.
Über das Fügen und den
Zusammenhalt. Über
Struktur. Auf der Suche
nach der *Schönheit* im
Ausdruck. Über Zeichen
und das Produzieren von
Bedeutungen.
Sprache und Ornament.

Wir verbinden das Bestimmte mit etwas Mathematischem, etwas Rationalem, das abgeleitet werden kann und seine Form behält und das Vage mit etwas phänomenalen, mit einzigartigen und unwiederholbaren Sinneswahrnehmungen. Wir verbinden Genauigkeit mit analytischen Werkzeugen und Unbestimmtheit, mit Werkzeugen, die Varianz erzeugen. Die Sprache ist eines dieser Werkzeuge, das in seiner Anwendung Präzision oder Undeutlichkeit durch Rationalität oder Emotionalität ausdrücken kann. Die Sprache definiert ihren Raum, sie beschreibt ihn, sie kleidet in ein. Das Fügen von Wörtern zu einem vollendeten Satz, auf der Suche nach Schönheit, deren Faszination auch darin begründet liegt, dass es „[...] weniger bezeichnende Vokabel als zu bezeichnende Dinge gibt [...]“¹ und dass sie kontinuierlich aus sich selbst schöpft und durch neue Kompositionsformen neue Zusammenhänge erschafft. In dieser Hinsicht verhält sich die Verwendung der Sprache in der Literatur wie das Ornament zu einem Gebäude.²

¹ Michel Foucault. Die Ordnung der Dinge. 1999: 20.

² Ein Ornament (von lat. *ornare* schmücken, zieren, ordnen, rüsten) ist ein sich meist wiederholendes, oft abstraktes oder abstrahiertes Muster, Schmuckelement oder -motiv mit für sich genommen symbolischer Funktion.

³ Italo Calvino. Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. 1991: 105.

⁴ Louis Kahn. Light is the Theme. 1975: 43.

Wie das Ornament kann die Sprache als reine Zugabe gesehen werden. Sie ist Ausdruck, das Schmückende, das Zierende und auch das vermittelt der Begriff des Ornaments: das Ord nende. Befreit vom symbolischen Gehalt des Ausdrucks, bleibt der Grundgedanke des Ornaments als Gliederung, sprich als Struktur bestehen. Die Exaktheit der Sprache besteht darin, dass ihre „[...] Genauigkeit in zwei Richtungen zielt. Einerseits auf die Reduktion der kontingenten Ereignisse zu abstrakten Mustern, mit denen man Operationen durchführen und Theoreme beweisen kann; andererseits auf die Anstrengung der Sprache, um mit größtmöglicher Präzision den sinnlichen Aspekt der Dinge wiederzugeben.“³ Dies lässt sich wiederum auch in der Handhabung des Ornaments wiederfinden, das wie die Sprache der Ausdruck eines Gedankens ist. Die Form des Ornaments ist gleichzeitig seine Syntax. Aus dem griechisch *syn* für zusammen und *táxis* für Ordnung und beginnt das Ornament dort, wo zusammengestelltes geordnet wird und endet mit seiner erfolgreichen Komposition. „The joint is the beginning of ornament [...]“ formuliert es Louis Kahn im Kontext einer architektonischen Auseinandersetzung. „And that must be distinguished from decoration which is simply applied. Ornament is the adoration of the joint.“⁴ Kahn sucht diesen ursprünglichen Wert des Ornaments in der Verbindung von Bauteilen.

Die Art und Weise, wie Gliederungen von Oberflächen an Bauwerken eingesetzt werden, wie das Aufeinandertreffen von Holzstücken oder Betonflächen inszeniert werden, beschreiben das Ornament als ein inhärentes System der Architektur. Die Aufgabe der Verbindung, wie Louis Khan diese beschreibt, liegt nicht in der Ästhetisierung der Konstruktion, sondern erhält ihre Ästhetik durch die Zuweisung der Teile im Ganzen: Richtlinie und Anordnung, sie kreuzt und quert, diagonal von Punkt zu Punkt; ihr Rhythmus verschlingt und entwindet sich in einer inneren Verbindung. In ihrem Verzicht auf Zierde, bietet sie Spezifität und Louis Khan den Grund für seine Anbetung. In dem Anspruch ›materialgerecht‹ zu bauen, findet sich seine ursprüngliche Definition wieder. Wann wurde das Ornament allegorisch, metaphorisch und symbolisch? Wann wurde das Ornament zu etwas Ergänzendes, etwas Erklärendem? Wann wurde das Ornament zu einer Syntax, gefüllt mit raffiniertem, überschwänglichem Vokabular? Wann fingen die Gebäude an zu sprechen? Wann wurde die *Lesbarkeit* eines Gebäudes auf eine *singuläre* Deutung reduziert? Das Ornament als Zeichen unterliegt den Modeerscheinungen seiner Zeit und die Sprache lebt in der Architektur durch die visuellen Metaphern der Vergangenheit für die Gegenwart. Sind es leere Hüllen? Lebt Sprache in dieser leeren Hülle? Es ist keine rhetorische Frage, die sich stellt, sondern eine Frage nach dem Wesen der Rhetorik (die Frage nach der Wirkung der Gestalt).

⁵ Vergleiche: Roland Barthes. Elemente der Semiotologie. 1983: 41.

⁶ Jacques Derrida. Grammatologie. 2004: 16.

Sie ist grundlegende Kompositionsanleitung und Dramaturgie. Ihre Aufgaben bestehen im Finden eines Themas (*inventio*), in der Komposition einer verständlichen Ordnung (*distributio*), in der Verfeinerung der Formulierung (*elocutio*), im Einprägen des fertigen Textes (*memoria*) und in der anschließenden Darbietung (*actio*). Mit dem Einsatz der Rhetorik in der Architektur, wird das Ornament zum Sprechen ausgebildet, die Architektur zur *architecture parlante* und konstantes Interpretieren zur Tagesordnung. Um die Rhetorik als Instrument der Interpretation einsetzen zu können, wird vorausgesetzt, dass die Sprache, die gesprochen, vom Publikum auch verstanden wird. Es wird vorausgesetzt, dass Bezeichnetes mit Bezeichnendem übereinstimmt.⁵ Es wird erwartet, dass die Sprache und ihre Bedeutung übereinstimmt. Es wird erwartet, dass Zeichen lesbar bleiben, es wird erwartet, dass ein Gebäude durch sein Aussehen über sich selbst Auskunft gibt. Es wird erwartet, dass die Sprache beständig bleibt. Doch der Verlust von Sprache ist losgelöst von dem Verlust der Bedeutung. Denn wo die Grenzen der Sprache wegfallen und sie „[...] auf ihre eigene Endlichkeit in gerade in dem Augenblick zurückgeworfen wird, wo ihre Grenzen zu weichen scheinen, wo sie ihrer selbst nicht länger gewiß sein kann, [wird sie] gehalten und eingesäumt vom unendlichen Signifikat, das über die Sprache hinauszugehen schien.“⁶ Nur Vorsicht ist geboten, wenn alles Zeichen ist, ist nichts mehr Zeichen.

Barthes, Roland. 1983. *Elemente der Semiologie*.
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Calvino, Italo. 1991. *Sechs Vorschläge für das
nächste Jahrtausend: Harvard Vorlesungen*.
München: Hanser.

Derrida, Jacques. 2004. *Grammatologie*. 9.
Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel. 1999. *Die Ordnung der Dinge:
eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 15.
Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kahn, Louis Isadore. 1978. *Light is the theme*.
Hg. von Nell E. Johnson. 2., durchges. Aufl. Fort
Worth, Texas: Kimbell Art Foundation.

Nahes und Fernes.
Über Distanzen und Linien.
Über Horizont und Grenze.
Überlegungen zum Raster
und Territorium.

Der Archäologe ist ein Detektiv. Er nähert sich dem Boden wie einem Tatort, sammelt und zeichnet auf. Er durchforstet die Überreste einer vergangenen Handlung, eines Ereignisses oder einer Zivilisation. Das Raster des Archäologen wird an einem Ort von Bedeutung aufgestellt. Das quadratische Raster erfordert einen Bezugspunkt und einen Referenzpunkt, von dem aus die Messungen vorgenommen werden, vorgefundenen Objekte werden in diesen kartesischen Raum eingezeichnet und beschriftet. 1784 schlug Thomas Jefferson die Einführung eines Rasters zur Vermessung der *Neuen Welt* vor. Wenige Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung begann das Land sich unter der Last eines Reisbretts in quadratische Bruchstücke aufzuteilen. Das Jeffersonian Grid als *modus operandi* für die endgültige Kolonialisierung Nordamerikas.

In den letzten zwei Jahrhunderten hat dieses System geradliniger Straßen und Grundstückseinteilungen einen riesigen Teil der Erdoberfläche einem verlässlichen Mechanismus einer vereinfachten Darstellung und Landgewinnung unterworfen. Das Jeffersonian Grid beginnt dort, wo der Horizont endlos scheint und endet, wenn er nicht mehr zu sehen ist. Territorien sind das Ergebnis dieser Systematisierung: ortsgebunden und topologisch definiert.

¹ Zygmunt Bauman. *Liquid Modernity*. 2000: 113.

„The *conquest of space* came to mean faster machines. Accelerated movement meant larger space, and accelerating the moves was the sole means of enlarging the space. In this case, spatial expansion was the name of the game and space was the stake; space was value, time was the tool.“¹

„Territory was among the most acute of modern obsessions, its acquisition among the most compulsive of modern urges – while guarding the boundaries figured high among the most ubiquitous, resilient and relentlessly growing modern addictions.“²

Zum Betreten können Berechtigungsscheine vergeben werden. Andere sind zeitgebunden, situationell, und erscheinen gelegentlich als Anhang ortsgebundener Ausstattungen. Als egozentrischste Version des Territoriums tritt der persönliche Raum in variierender Kontur in Erscheinung. „Die Prädikate *Anrecht* und *Anspruch* bezeichnen einen zentralen Aspekt bei der Erörterung der Formen sozialer Organisationen. Menschen machen Anrechte geltend, sie erheben Anspruch auf Güter und Ideen, sie verteidigen ihre Anrechte, falls diese bedroht sind. Das Gut, das dann zur Debatte steht, ist der anderweitig begehrte Gegenstand oder Zustand: ein Stück Boden, ein Stück Brot, ein Haus, ein guter Gedanke.“³

Das Raster der amerikanischen Städte ist das Ergebnis eines einzigen Aktes. „Jeder Ort in diesem Raum ist bestimmt durch seine Lage im Ganzen, zuletzt durch seine Beziehung zum Nullpunkt des diesen Raum ordnenden Koordinatensystems. Der geografische Raum ist systematisiert.“⁴ Die Gebäude sind Masse, die zwischen die Straßen eingepasst wird. Keinem Feld wird der Mittelpunkt zugewiesen und keinem Feld das Ende. Der Raum entsteht aus einer Wiederholung von Grenzen und Differenzen, die in der natürlichen Topografie keinen Halt finden. Das Raster ist ein System der Unterwerfung. Das Raster erzählt die Geschichte einer Tiefe, die zur Fläche wurde. Das Land war weit, der Horizont unendlich. Durch die zukunftsverheißenden Tiefe, schob sich eine Linie. Die *Frontier* war die Vertikale, die das Land von Osten nach Westen von blinden Flecken befreite.

² Bauman, 2000: 114.

³ Erving Goffman. Das Individuum im öffentlichen Austausch. 1982: 54–55.

⁴ Erwin Strauss. Landschaftlicher und Geografischer Raum. 2013: 51.

„Die Wahrnehmung der umgebenden Welt erfolgt auf zwei Wegen, der eine ist dynamische und besteht darin, den Raum zu durchqueren und dabei von ihm Kenntnis zu nehmen, der andere Weg ist statisch und gestattet es, um sich herum die aufeinanderfolgenden Kreise anzuordnen, die sich bis an die Grenzen des Unbekannten erstrecken. Der erste Weg gibt das Bild der Welt als Strecke, die man zurücklegt oder die es zurückzulegen gibt, als Bahn, der zweite integriert das Bild in zwei einander gegenüberliegende Oberfläche, den Himmel und die Erde, die am Horizont zusammenlaufen.“⁵ Distanzen machen den Raum erfahrbar, die Phasen seiner Überwindung die Zeit. Wo Abstände wahrgenommen werden, entwickelt sich der Raum, er wird gegliedert und erhält Orientierung und Ausrichtung. Distanzen verstärken Bewegung, beschreiben Zonen und Schwellen. Distanzen liegen jeder (baulichen) Gliederung zugrunde und können durch technische Parameter eingeebnet werden. Wenn Entfernungen mit der Geschwindigkeit elektronischer Signale überbrückt werden können, wenn die Geschwindigkeit die Zeit überflüssig macht und die Zeit als untrennbarer Bestandteil der Bewegung verstanden wird, dann kann die Zeit dem Raum keinen Wert mehr zusprechen. Durch die Ausrichtung des Körpers erhalten Werte wie vorne, hinten, rechts oder links, nah und fern ihre Zuordnung. Die Aura eines Raums liegt in seinen erlebten Abständen.

⁵ André Leroi-Gourhan. Die symbolische Domestikation des Raums. 2013: 234.

⁶ Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2012: 13.

⁷ Zygmunt Bauman. Moderne und Ambivalenz. 1992: 25–26.

„Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferner ist das Unnahbare.[...] Es bleibt seiner Natur nach *Ferne so nah es sein mag*. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.“⁶

Der Horizont als imaginäre Linie, weicht kontinuierlich zurück, während und weil man auf ihn zugeht. Er passt sich unseren Schritten an, hält Distanz und bewegt „[...] sich kontinuierlich mit der Zeit und verleiht[t] auf diese Weise dem Gehen die hilfreiche Illusion eines Zieles, eines Wegweisers und eines Zwecks.“⁷ Der Horizont war einmal die Metapher seiner Begrenzung.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.

Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Benjamin, Walter. 2012. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. von Burkhardt Lindner, Simon Broll und Jessica Nitsche. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goffman, Erving. *Das Individuum im öffentlichen Austausch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Leroi-Gourhan, André. 2021. *Die symbolische Domestikation des Raums*. In: *Raumtheorie*. Hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. 10. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp: 228–243.

Strauss, Erwin. 2013. *Landschaftlicher und Geografischer Raum*. In: *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. von Stephan Günzel. Stuttgart: Reclam: 50–52.

Über Prinzipien und
Glaubenssätze. Über die
Elastizität von Fähigkeiten
und dem Rückgrat.
Gedanken über das
festhalten an aufgestellten
Regeln, Autorität und *Status
Quo*.

„Things fall apart; the
center cannot hold;
Mere anarchy is loosed
upon the world ...
Surely some revelation is
at hand; [...]“
— W. B. Yeats¹

Traditionelle Architekturdiskurse folgen einem strategisch ausgerichteten Kurs – hierarchische Strukturen, Dominanz, Wegmarkierungen, Aufrechterhalten des Status Quo, absolute Autorität und Selbstgenügsamkeit. Um die eigene Achse drehend – in sich geschlossen, eine als wahr und vollständig erachtete Auffassung. Wird ein System zu rigide, beginnt die Suche nach einer Reform. Auf Unmut folgt Rebellion und Revolution.

¹ William Butler Yeats. Major Works. 2009: 91.

Dass ausgewogene Diskurse nichts mit Absolutismus zu tun haben, sondern mit Elastizität, mit der Fähigkeit, eine Grenze nicht als Mauer zu betrachten, sondern als Schwelle, sollte als Ideal gelten. Was erwarten wir von diesen Diskursen? Orientierung? Rückgrat? Halt? Doch woran festhalten, wenn es keinen Rahmen mehr gibt? Wenn die subjektive oder nachweisliche Orientierungslosigkeit einen überfällt? Wenn selbst Tendenzen sich verflüchtigen, wenn der Handlauf aus den Fingern gleitet. Man kann alles machen. Freiheit. Starre. Erstarrte Freiheit.

Wie das Wort *Haltung* bezieht sich auch der *Standpunkt* auf etwas sehr körperliches: den Ort, an dem man steht. Haltung zeigt sich wörtlich in der körperlichen Pose und im übertragenen Sinne in der Einstellung einer Person zu einer Sachlage. Ist es in erster Linie als Teil der Gesellschaft und in zweiter Hinsicht als Architektinnen wichtig, eine Position zu beziehen, eine Haltung einzunehmen? Vermutlich tun wir dies ohne explizite Aufforderung und vermutlich mehr aus egoistischen Gründen um unseren Standpunkt einen Raum zu geben, denn der Standpunkt der bezogen wird, ist immer mit Werten verbunden, die es zu verteidigen oder zumindest zu zeigen gilt.

Die ideale Haltung entspricht einem frisch gebügelt weißem Hemd, sauber und faltenlos. Haltung kann etwas Elitäres und Egoistisches suggerieren, oder eine sorgfältig aufgebaute Maske zum Schutze der eigenen Unsicherheit sein. Sich einer Haltung zu verweigern, ist ebenso eine Haltung und selbst wenn man sich selbst einer Haltung verweigert, wird sie von anderen geformt. Haltung, Glaubenssätze, Prinzipien, Normen, Vorschriften und Gesetze. Erwartungshaltung, Identifikation, Stimm-enthaltung, Aufrechterhaltung und Stabilität. 1543 beschrieb Nikolaus Kopernikus ein heliozentristisches Weltbild – die Sonne als Mittelpunkt des Universums. Die *kopernikanische Wende* verminderte die Deutungshoheit der Kirche in der Philosophie, ließ die Naturwissenschaften entstehen und leitete den Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit ein. Und wie immer, wenn jemand an den Grundfesten rüttelt, weigern sich die wenigen, die am meisten vom Status Quo profitierten: Protestanten und Katholiken übergehen seine *Revolution*. Doch die Stabilität des *Glaubens* ist immer auf das Fundament, auf dem es steht, angewiesen. Genauer gesagt auf die Menschen, die es halten, unterhalten und sich dem Glauben entsprechend verhalten.

„Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene gerathen, – er rollt immer schneller nunmehr aus dem Mittelpunkt weg – wohin? in's Nichts? in's *durchbohrende Gefühl seines Nichts?* ...“²

² Friedrich Nietzsche. Zur Genealogie der Moral. 1980: 404.

³ Walter Pichler und Hans Hollein. Absolute architecture. 1971: 181.

Die schiefe Ebene die Friedrich Nietzsche hier zeichnet ist der *neue* Untergrund des *modernen Menschen*. Er ist gleichzeitig Freiheit und Mündigkeit. „All building is religious [...]“, schreiben 1962 Hans Hollein und Walter Pichler in *Absolute Architecture* und deuten hier an, dass der Glaube an die Fähigkeit des menschlichen Verstands, den der Religion ersetzt hat. Der Glaube, der einst Kathedralen für Gott in den Himmel wachsen ließ, überwölbt nun die Errungenschaften des Fortschritts. In Abwesenheit eines anzubetenden Gottes werden Bahnhöfe, Shopping-Malls und Museen mit ähnlichen Attributen ausgestattet.

*Firmitas, Utilitas, Venustas, Regio,
Area, Partito, Paries, Tectum,
Apertio, Pilotis, Dachgarten, freier
Grundriss, das Langfenster, frei
gestaltbare Fassade, ...*

Prinzipien sind ein steifer Kragen, ein Korsett. Sie sind monumentale Kolosse. Über hundert Jahre progressiver Bewegung haben uns davon befreit und doch ist die Suche nach Halt immer mit einer reaktionären Bewegung verbunden. Prinzipien geistern durch Architektur und verblenden die Sicht. Haltungen, wie Prinzipien, entwickeln ihre eigene Logik. Haltung ist etwas, in das man sich selbst einkleidet oder etwas, das Andere einem umlegen. Haltung ist etwas, dem man sich unterwerfen kann. Haltung bietet Sicherheit. Einer gemeinsamen Haltung anhängen, verbindet. Haltung zu verlieren schmerzt, Haltung zu bewahren ist ein Genuss. Haltungen schaffen Distanz, sie bilden geschlossenen Systeme; seine Haltung zu ändern wirkt schwach. Und selbst als Kritiker einer Haltung haben wir eine Erwartungs-Haltung. Die Frage der Haltung oder nach einer Haltung ist nicht die Frage nach *guter* oder *schlechter* Haltung. Es ist eine Frage nach Verantwortung.

Haltung ist Verantwortung. Haltungen sind an sich meist schon widersprüchlich oder oberflächlich, ohne verbindliche Regeln, und darum ist möglicherweise Skepsis die einzige Haltung, die Rückgrat verspricht und mit ihr der bewusst fingierte Zweifel.

Denn aus neurologischer Sicht wird der Zweifel als Gegenteil der Unsicherheit beschrieben: „[...] it is not uncertainty, but certainty – the certainty of many, equally plausible interpretations, each one of which is sovereign when it occupies the conscious stage.“⁴

Der fingierte Zweifel, der bewusst und methodisch in Denk- und Entwurfsprozesse eingeführt wird, kann als reflexiver Gedankengang verwendet werden, um spontane Gewissheiten zu überprüfen und Erkenntnisgründe herauszuarbeiten. Er führt eine aktive Komponente gegenüber etablierten Sicherheiten ein. Die Einführung des beabsichtigten Zweifels bedeutet die Einführung von Polaritäten und somit das Oszillieren zwischen zwei oder mehr Denkmodellen, das Schwanken zwischen zwei Kräften und das Verlassen der Komfortzone. Am Ende ist es doch eine Haltung, die durch eine gefällte Entscheidung eingenommen wird. Aber vielleicht hilft das Nachdenken über Haltungen, sich in Bewegung zu halten? Das Suchen nach der eigenen, nicht mit militärischer Strenge, sondern ein bewusstes Abwägen, immer aufs Neue. Skepsis und Zweifel als Haltung, frei von Egoismus und Autorität. Haltung finden dürfte dabei so unbequem aussehen wie Bruno Munari in *seeking comfort in an uncomfortable chair*.

⁴ Semir Zeki. The Neurology of Ambiguity. 2004: 176.

Nietzsche, Friedrich. 1980. *Zur Genealogie der Moral, III, 25*. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Band 5. München [u.a.]: Deutscher Taschenbuch Verlag und de Gruyter.

Pichler, Walter und Hans Hollein. 1975. *Absolute architecture*. In: Programs and manifestoes. Hg. von Ulrich Conrads. Cambridge: MIT Press.

Yeats, William Butler. 2009. *Major Works (including poems, plays, and critical prose)*. Oxford: University Press.

Zeki, Semir. *The Neurology of Ambiguity*. In: Consciousness and Cognition, Vol. 13, Issue 1, (2004): 173–196.

Alles hat einen Ursprung.
Nichts entsteht aus dem
Nichts. Über das Phantom
des *Nichts*.
Über die Nostalgie und die
Suche in der Geschichte
nach einer Geschichte.
Über das Festhalten an der
Vergangenheit.
Über historisierende Reflexe.

„In der neueren Existenzphilosophie spielt das Nichts eine große Rolle als der Abgrund, vor dem zu stehen und auf den zuzugehenden dem Menschen bewusst ist und vor dem alles vergängliche Sein in stetiger Flucht ist.“¹

¹ Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis. Wörterbuch der Philosophischen Begriffe. 2020: 455.

² Zygmunt Bauman. Moderne und Ambivalenz. 1992: 10.

Es ist das Phantom einer jeglichen Existenz.

„Eine ordentliche Welt ist eine Welt, in der man *weiterweist* (oder, was auf das Gleiche hinausläuft, in der man herauszufinden vermag – und zwar mit Sicherheit –, wie es weitergeht, in der man die Wahrscheinlichkeit eines Ereignisses berechnen und diese Wahrscheinlichkeit erhöhen oder verringern kann; eine Welt, in der die Beziehungen zwischen bestimmten Situationen und den Folgen bestimmter Handlungen im Großen und Ganzen konstant bleiben, so daß man sich auf vergangene Erfolge als Anleitungen für zukünftige verlassen kann.“²

Das Nichts jedoch ist diffus, ein Raum voller Ängste und Unsicherheiten. Das Nichts steht für einen Verlust? Doch welcher Verlust? Es ist der Verlust der eignen Geschichte, der Anknüpfungspunkte in der Geschichte und die Zugehörigkeit zu einer Geschichte. Die Leere dieses Phantoms liegt im Auge des Betrachters und die Unsicherheit erstreckt sich bis in die Fingerspitzen und wie so oft in der Geschichte, ist es eine Suche in der Geschichte nach Geschichte. Es ist die Suche nach verlässlichen Bezugsrahmen. Denn auch wenn die Unsicherheit überwiegt, nichts kommt aus dem *Nichts*.

Heimat spricht nicht nur von einer geografischen, sondern ebenfalls von der spirituellen, in diesem Zusammenhang von einer emotionalen Fixierung. Wurde Heimat im Mittelalter exklusiv für die Beschreibung der spirituellen Zugehörigkeit verwendet, zu einem Ort, der nicht auf dieser Welt existieren konnte – das Jenseits, das Paradies – wandelte er sich merklich über die Zeit hin zu einer geografischen Instanz. Heimat ist das Konstrukt eines Ankers oder einer Wurzel. Das Heimweh ist das Sehnen, das durch ihren Verlust ausgelöst wird.

Der Begriff der Heimat findet sich meist in Gesellschaft von Identität und Territorialität. Er ist politisch bewegt und ökonomisch ausgelöst, er ist traditionell geprägt und global aufgelöst. Der Verlust einer Zugehörigkeit ist das Phantom einer Moderne, in der Heimatlosigkeit zur Kondition und Fortschrittsgedanken und Geschwindigkeit zum scheinbaren Verlust von Geschichte führt und die Linderung des Phantom-Schmerzes in reaktionären Bewegungen gesucht wird.³ Die Zeit der Aufklärung verstand Nostalgie als etwas, das überwunden werden musste, eine Krankheit, eine Verirrung, eine Abweichung – die Unvereinbarkeit mit dem Streben nach Vernunft. Im 18. und 19. Jahrhundert verändert sich die Beschreibung der Nostalgie grundlegend. Aus einer psychologischen Funktionsstörung wurde eine Figur in Poetik und Philosophie. Eine Gegenüberstellung der figürlichen Heimatlosigkeit und die Suche nach der verlorenen Vergangenheit.⁴ Doch welche Macht besitzt die Vergangenheit über uns? Nostalgie bündelt sich aus verschiedenen Gefühlslagen, die aus den Vorstellungen über die Vergangenheit gespeist sind und der Selbstverortung im Hier und Jetzt dienen. Die politische Wirkungsmacht des Gefühls der Nostalgie resultiert aus der Frage nach Identität und Zugehörigkeit und weniger aus der emotionalen Orientierung in Raum und Zeit, wie es der ursprüngliche Gebrauch nahelegt.⁵

³ Vergleiche: Bauman, 1992: 26–27.

⁴ Vergleiche: Tobias Becker und Sabine Stach. Nostalgie. 2021: 7–20.

⁵ Vergleiche: Fred Davis. Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia. 1979: 7.

Massenmedien erschufen aus dem individuellen und privaten Charakter eine kollektiv erfahrbare und teilbare Emotion. Das Gefühl der Kontinuität basiert auf der Ideologisierung oder Mystifizierung der Vergangenheit. Der Reiz der rosa-roten Brille liegt auch darin begründet, dass die Nostalgie unsystematisch und unsynthetisierbar bleibt; sie verführt eher, als dass sie überzeugt.⁶

Wenn die Zukunft nicht mehr utopisch erscheint, der Fortschritt seine Versprechen nicht halten kann, flüchtet man zurück zu jenen Augenblicken, die als besser erscheinen, wobei die tatsächlichen Umstände der damaligen Realität kaum hinterfragt werden.

„Modernity, whenever it appears, does not occur without a shattering of belief, without a discovery of the lack of reality in reality — a discovery linked to the invention of other realities.“⁷

⁶ Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. 2001: 13.

⁷ Jean-François Lyotard. *Answer to the Question: What is the Postmodern*. 1979: 9.

⁸ „How long ago it was that Goethe said the pilaster is a lie! One would answer him today—yes, but what a delightfully useful one.“ Zitiert nach: Peter Eisenman. *Inside Out*. 2004: 99.

Die Ambivalenzen der Moderne sind mit denen der Nostalgie unweigerlich verknüpft. Es ist die Suche nach einer anwesenden Abwesenheit und das bedeutet, dass der Wunsch nach Neuem und das Loslösen vom Alten mit einem gegenseitigen Klammergriff einhergeht. Die anwesende Abwesenheit der modernen Nostalgie, schwankt zwischen Reflexion und Verlangen, zwischen Fremdheit und Anhänglichkeit.

Die Nostalgie als Linderung des Phantom-Schmerzes setzt voraus, dass die Realität in einem wichtigen Sinne als verloren empfunden wird. Aber wie kann eine Realität verloren gegangen sein? Ist es die leise Verschiebung eines Mangels in der Realität, der zu einem Mangel an Realität führt? Der Mangel an Realität, der zu einer Frage nach Authentizität, nach Ehrlichkeit in Kunst und Architektur, wird. Die dekorierten Schuppen des 19. Jahrhunderts repräsentieren die Art von Architektur, gegen die die Moderne agierte. Den Modernisten erschienen sie hohl, theatralisch und realitätsfern und kritisierten den Klassizismus als verlogen. Schopenhauer kritisierte die neugotische Architektur wegen ihrer Unehrllichkeit. Die Postmodernen kritisierten die Avantgardisten der Moderne wegen ihres nicht mehr zu rechtfertigenden Fortschrittsglauben und Johann Wolfgang Goethe kritisiert die Lüge des Pilasters.⁸

Die Moderne wollte das Neue, das sich nicht einkleidet und verkleidet, das sich in der Gegenwart selbst gut genug ist, und wenn dies nicht möglich schien, dann zumindest hatte sie den Anspruch, in der Gegenwart schon auf dem Weg in die Zukunft zu sein. Ein Gebäude sollte nicht bedeuten, sondern sein. Das Neue will Utopie, der Historismus Nostalgie. Beide haben immer ihren Ursprung in der Gegenwart. Beide blicken in die Vergangenheit, während die einen sie abzulegen versuchen, trachten die anderen danach Fragmente und Puzzelstücke weiterzutragen. Der Aufwand, der betrieben wird, um das Vergangene wieder zu vergegenwärtigen, reicht von einem bewussten Umgang mit der Stadtgeschichte (als Palimpsest) über die akribische Rekonstruktion einzelner Bauwerke. Hitzige Diskussionen, gegenseitiges Unverständnis und Wertkollisionen im Umgang mit dem Historismus beziehen sich in der Regel auf die Oberflächen und nicht auf die Inhalte. Der Historismus in seiner Nostalgie ist eine Elegie gegenüber dem Fortschrittszwang der Moderne. Der Blick in die Vergangenheit gilt als Verifizierung der Absichten.

⁹ Hartmut Böhme. Transformationen antiker Ozean-Bilder am Beispiel von Kolumbus und Alexander von Humboldt. 2018: 33.

„Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst.“⁹

Der Historismus als Reaktion auf die Moderne, ist nicht nur Nostalgie, sondern ist als Rückschlag und Rückgriff zu bezeichnen, das ein aufwachsendes Neues zu verhindern sucht. Der Deckmantel dieser Elegie besteht in der Vorstellung einer einheitlichen Geschichte, die Sehnsucht nach Verbindung. In Repräsentationen von Repräsentation werden die Botschaften der Geschichte in die Gegenwart transportiert. Die Vergangenheit wird zur Authentifizierung und Verifizierung und der Historismus zum Ende eines Originals und zum Beginn eines Glaubens.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.

Becker, Tobias, und Sabine Stach, Hrsg. 2021. *Nostalgie*. Bd. 18. Jahrgang, Heft 1 (2021). Zeithistorische Forschungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Böhme, Hartmut. 2018. *Transformationen antiker Ozean-Bilder am Beispiel von Kolumbus und Alexander von Humboldt*. In: *Thalassokratographie: Rezeption und Transformation antiker Seeherrschaft*. Hg. von Hans Kopp und Christian Wendt. Berlin und Boston: De Gruyter, (2018): 33–60.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Davis, Fred. 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. University of Michigan: The Free Press.

Kirchner, Friedrich und Carl Michaëlis. 2020. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Fortgesetzt von Johannes Hoffmeister; vollständig neu herausgegeben von Armin Regenbogen und Uwe Meyer. Nachdruck. Hamburg: Meiner.

Lyotard, Jean-François. 1993. *The Postmodern Explained*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.

Zwischen, Dazwischen oder,
der Übergang. Über das was
dazwischen liegt. Parenthese.
Kompositionen.
Übersetzung.
Schwelle.

Übergänge sind Passagen und Zebrastrifen, Viadukte und Brücken. Es sind Überleitungen, Übersetzungen, Nuancen und Schattierungen. Übergänge verbinden, sie schützen innerhalb Gefahrenzonen, sie leiten Wandel ein, sie beschreiben die Zeit dazwischen, sie sind das *Dazwischen*. Sie sind das Zwielflicht und Blaue Stunden. Die Dämmerung, nicht mehr Tag und noch nicht Nacht, das im Vergehen begriffene, das die Engländer *gloaming* nannten und im Deutschen als das *Halbdunkel* bezeichnet wird. Glühen, Schimmern, Leuchten. Schimmer, Schein und Glut.

Der Übergang zwischen Hell und Dunkel suggeriert gleichzeitig eine Verbindung und eine Trennung. Die Verbindung von Tag und Nacht und seine Trennung. Das Zwielflicht, die verbindenden oder trennende *Pause*, die Ränder unscharf, ein vages *Dazwischen*. Verblässen, Verschwinden, verflüchtigen. Es steht einem Bild des eindeutigen *Dazwischen* gegenüber, dem Bild einer Klammer, das sich dazwischen drängt und zwängt, mit scharf definierten Grenzen. Das *Dazwischen*, ob eindeutig oder vage, verläuft immer entlang einer Grenze. An ihr treffen sich heterogene und widersprüchliche Elemente. Schnelles und langsames, helles und dunkles, geordnetes und chaotisches, vages und eindeutiges. Wenn uneindeutige Räume aufeinander treffen, verschwimmen die Grenzen durch Auflösung und Unschärfe und Überlagerung; und das *Dazwischen* verflüchtigt sich ebenfalls und verschmilzt mit den angrenzenden Bereichen. Wenn eindeutige Räume aufeinandertreffen, spüren wir den Übergang, wir identifizieren ihn als Schwelle.

»In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves.“¹

¹ Ernest Hemingway. A Farewell to Arms. 1948: 3.

Fünfzehnmal verwendet Ernest Hemingway, in diesem kurzen Absatz das *und*. Dreimal findet sich ein Komma und drei Punkte unterteilen den Absatz in drei geschlossene Sätze.

„It was a country of bankruptcy notices and public-auction announcements and commonplace reports of casual killings and misplaced children and abandoned homes and vandals who misspelled even the four-letter words they scrawled. It was a country in which families routinely disappeared, training bad checks and repossession papers. Adolescents drifted from city to torn city,

sloughing off both the past and the future as snakes shed their skins, children who were never taught and would never now learn the games that had held the society together. People were missing. Children were missing. Parents were missing. Those left behind filed desultory missing-persons reports, then moved on themselves.“²

Und neunmal finden wir das *und* bei Joan Didion, in sieben Sätze mit vier Kommata.

Das *und* artikuliert bei Didion wie bei Hemingway die dringliche Verbindung des Inhalts – *bankruptcy notices and public-auction announcements*. Die Dringlichkeit fordert Konzentration und den Verzicht auf Luftholen. Die Aneinanderreihung über die Kommata scheinen bei Didion dagegen in melancholischer, schon fast desillusionierter Ruhe aufeinander zu folgen – *from city to torn city, sloughing off both the past and the future*.

Das von Hemingway plötzlich auftretende Ereignis, das einen momentanen Bruch in der Erzählung formt, wird durch die Kommata wie durch eine Klammer gehalten – *and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching*. Das *und* stellt sie in eine innige Beziehung. Kein Nacheinander, sondern ein zeitliches und räumliches Nebeneinander. Kein Trennen, sondern ein klares Verbinden. Und der Punkt? Hemingway hinterlässt den Eindruck, dass er das unwichtigste Satzzeichen sei. Joan Didion jedoch artikuliert durch ihn Statements.

² Joan Didion.
Slouching towards
Bethlehem. 2008: 84.

³ Robin Evans.
Translation from
Drawings to Buildings. And other
Essays. 1997: 154.

Sprache wie Räume werden durch Rhythmus geprägt. Er hinterlässt Spuren in unserer Wahrnehmung, er definiert zeitliche Abstände. Er verschafft uns Atempausen und elektrisiert. Der Rhythmus in der Sprache erfordert wie die Herstellung architektonischer Objekte eine vielfältige Auseinandersetzung mit Übergängen; der Übergang zwischen Begebenheiten und Persönlichkeiten, zwischen Innen und Außen, zwischen dem Nebensächlichen und der Sensation, zwischen Materie und Luft. Fügen, komponieren, arrangieren, übertragen, übersetzen. Alle genannten Begriffe setzen voraus, dass zwei separierte Räume oder Objekte oder Elemente schon bestehen, die durch, oder in einer Bewegung von einem zum anderen verbunden werden sollen. Während *fügen* einen neutralen Charakter trägt, wirkt *komponieren* pathetisch, *arrangieren* ein wenig rüpelhaft, *übertragen* handwerklich und *übersetzen* trägt einen Beigeschmack des Verlusts. „To translate is to convey. It is to move something without altering it.“³ Das ist seine ursprüngliche Bedeutung und das ist es, was bei der translatorischen Bewegung geschehen soll. Doch das Substrat, über das der Wortsinn von Sprache zu Sprache übertragen wird, scheint nicht die erforderliche Ebenheit und Kontinuität aufzuweisen; Wörter können auf dem Weg verbogen werden, der Sinn zerbrechen oder verloren gehen. Die Annahme, dass es einen einheitlichen Raum gibt, durch den der Sinn ohne Abnutzung gleiten kann, ist jedoch mehr als nur eine naive Illusion.

Übersetzungen von einer Sprache in eine andere verändert Rhythmus, Klang und Abwicklung. Sie verändert Inhalte und Zusammenhänge. Sie zerteilt Wortpaare, ersetzt diese und fügt sie neu zusammen. Das Übersetzen ist eine spekulative Angelegenheit. Absichten und Intentionen können verfehlt werden. Es entstehen neue Rhythmen, gebunden an die Rhythmen der anderen Sprache.

In Analogie zur Sprache zeigt sich dies in der Verwendung der unterschiedlichen Medien in der Architektur. Zeichnungen werden zu Bildern, Modellen und gebauter Realität übersetzt. Dazwischen wird immer etwas verloren gehen. In der Architektur nimmt die Schwelle die Position des *und* ein. Sie ist der Schlüssel am Übergang von Bereichen mit unterschiedlichen territorialen Ansprüchen und Ordnungen. „Die Bedeutung des Begriffs wird am deutlichsten in der eigentlichen Schwelle, dem Eingang zu einem Haus. Hier handelt es sich um die Begegnung und Versöhnung von Straße und Privatbereich.“⁴

⁴ Herman Hertzberger. Vom Bauen. 1995: 30.

Unter dem Querbalken eines Türrahmens wird die Passage von einem zum anderen Bereich zelebriert und Begriffe wie das Überqueren, das Überschreiten und das Hinübergehen erhalten ihre Bedeutung und dienen als Hinweis auf die damit verbundene körperliche Aktivität. Der räumlichen wird die zeitliche Komponente, die Dauer der Überquerung, an die Seite gestellt. In der Zeitspanne vermischen sich die angrenzenden Qualitäten. Wie die Schwelle, werden Passagen und Zebrastreifen, Viadukte und Brücken zum ›Bindeglied‹ der angrenzenden Bereiche. Wie die Dämmerung der Vorbote des sich zu Ende neigenden Tages ist, ist die Schwelle der Vorbote eines zu erwartenden Bruchs.

Didion, Joan. 2008. *Slouching towards Bethlehem*.
New York City: Farrar, Straus, Giroux.

Evans, Robin. 1997. *Translation from Drawings to Buildings. And other Essays*. London: Architectural Assoc.

Hemingway, Ernest. 1948. *A farewell to arms*.
Hamburg: Tauchnitz.

Hertzberger, Herman. 1995. *Vom Bauen: Vorlesungen über Architektur*. München: Aries.

Über Bewegungen.
Die Zeremonie als
symbolische Bewegung.
Die Choreografie als
angeleitete Bewegung.
Die Dramaturgie als
emotionale Bewegung.
Und die Logistik als
ökonomische Bewegung.

„A highly dignified demeanour, for instance, demands that the axes and planes of symmetry govern the body in motion, so that they are preserved even as it moves around: the posture is straight, the gestures are of the kind we think of as harmonious. By contrast, attitudes of humility and humiliation flatten the body against the ground: the vanquished are supposed to prostrate themselves, worshippers to kneel, and the guilty to lower their heads and kiss the earth. And in the display of clemency or indulgence the inclining of the body parallels the bending of the will in compromise.“³

¹ Vilém Flusser. Gesten. Versuch einer Phänomenologie. 1994: 70.

² Flusser, 1994: 8.

³ Henri Lefebvre. The Production of Space. 1991: 214–215.

Zeremonie, die symbolische Bewegung

„Die Geste des Machens ist eine unendliche Geste. Aber trotzdem endet sie. Sie endet, wenn die Hände sich vom Gegenstand zurückziehen, ihre Handteller in einem weiten Winkel öffnen und den Gegenstand in den Kontext der Kultur gleiten lassen.“¹ Betrachten wir die Geste so voraussetzungslos wie möglich, nur in ihrer kausalen Bewegung, was sagt sie uns? Vermutlich nicht viel und alles zugleich. Die Kommunikation unseres Körpers findet ihren Ausdruck über Gesten und Haltungen. Wir unterscheiden zwischen zweckdienlichen Bewegungen, die Geste der Arbeit und (symbolischen) Gesten, Bewegungen „[...] für die es keine zufriedenstellend kausale Erklärung gibt.“²

Wenn die Zweckmäßigkeit ihren Herrschaftsanspruch verliert, gewinnt die Form an Bedeutung, der profane Zweck wird zur symbolischen Form. Diese Bewegungen verkörpern rituelle und zeremonielle Aspekte. Zumeist sind es Ensembles von Gesten, die, wie die Sprache, aus unterschiedliche Symbolen, Zeichen und Signalen besteht.

„Symbols embody their own meaning; signs refer from a signifier to what is signified; signals elicit an immediate or deferred action which may be aggressive, affective, erotic, or whatever.“⁴

Gesten sind Vorboten von Handlungen. Eine Geste entfaltet sich, wenn der Ausdruck des Körpers mit der Bedeutung für andere übereinstimmt. Die Geste ist stets offen für Interpretationen. Determinierte Codes geben Hinweise für Verständigung, können diese jedoch nicht in ihrer Vollständigkeit kontrollieren. Alltagsgesten unterscheiden sich von den Gesten, die mit Feierlichkeiten verbunden sind, die Riten der Freundschaft stehen im Gegensatz zu den Bewegungen im Umgang mit fremden Personen. Handbewegungen während einer politischen Veranstaltung unterscheiden sich womöglich von jenen einer wissenschaftlichen und ritualisierte Bewegungen im Militär verlangen nach einem anderen Raum als jene einer religiösen Prozession. Einige Bewegungen sind streng definiert, andere werden individuell adaptiert und umformuliert.

⁴ Lefebvre, 1991: 214.

Alltägliche Gesten passen sich dem zur Verfügung stehenden Raum an. Durch die ritualisierten und kodifizierten Gesten verschafft sich der Körper einen spezifischen Raum. Die präzise Kontrolle der Bewegung, die durch die räumliche Choreografie erreicht wird, begünstigt architektonische Programme, die in erster Linie auf eine kodifizierte Prozession durch den Raum setzen.

Choreografie, die angeleitete Bewegung
Choreografie ist die Kunst oder Praxis des Entwerfens von Abläufen. Choreografie ist die Komposition von präzisen Bewegungsmustern für den menschlichen Körper. Ähnlich wie die Abfolge von komplexen Tanzmustern, kann auch die Architektur, über das Einteilen von Räumen, die Bewegungen des menschlichen Körpers bestimmen. Raumsequenzen, Rhythmus und Ordnung. Im Zusammenhang mit der Architektur kann die Choreografie ihren Inhalt über die Aneinanderreihung von Räumen kommunizieren. Ihre schriftliche Notation ist der Grundriss.

Die Abfolge von Sequenzen wird im Raumprogramm gedacht. Durch die Kontrolle über die Bewegung vermag es die Architektur Wahrnehmung auf präzise Art und Weise zu vermitteln. Die Choreografie eines Raums ist immer auch eine Choreografie des Blicks. Sie leitet die Interaktion zwischen Individuum und Gebäude. Sie weist die Richtung. Sie begrenzt die Bewegung. Sie gibt Raum für Handlungen und platziert Objekte.

Die Architektur übernimmt das Einschreiben sozialer Choreografien in den Raum.⁵ Sie „[...] ist nicht einfach nur Ausdruck, sie ist Medium [sozialer Prozesse].“⁶ Der Raum des Tanzes enthält, für einen kurzen Moment, Körper und Objekte, sprudelnde Energien und Zentren ausströmender Aktionen. Durch die Zeit verliert er an Schärfe. Im Gegensatz zum Tanz steht die Choreografie in der Architektur für die dauerhafte Einschreibung von Bewegungen im Raum. Der Tanz ist flüchtig, die Architektur ist es in der Regel nicht. Der Tanz braucht die Architektur nicht, aber beide brauchen den Raum. „Der Tanz findet den Raum.“⁷ Die Architektur sucht ihn.

⁵ Vergleiche:
Sven Martensen und
Anne Gelderblom.
Architektur als das
Einschreiben sozialer
Choreographien in
den Raum. 2009.

⁶ Susanne Hauser.
Zur Logistik des
Sozialen Raumes.
2013: 19.

⁷ Max Bense.
Raum und Tanz.
1934: 49.

Dramaturgie, die emotionale Bewegung
Die Dramaturgie unterteilt in Abschnitte. Sie spielt mit Dynamik und ihren Grenzfällen, Stillstand und Ruhe, sie verleiht einer Handlung Identität und Intensität. Der Wechsel zwischen Kontinuität und Bruch vermeidet ermüdende Monotonie und bindet Sequenzen und Bewegungsfiguren zusammen. Ursprünglich im Theater verwendet, wird die Dramaturgie überall dort von Bedeutung, wo Raum und Zeit aufeinandertreffen und ein Anliegen für Spannung besteht. Dramaturgie schichtet und akzentuiert. Die Dramaturgie spielt mit unseren Emotionen. Die Dramaturgie festigt unseren Blick, sie fesselt unseren Blick. Dramaturgie beinhaltet eine ästhetische Performanz. In erster Linie muss die Performanz nicht verstanden werden, sondern sie muss eine körperliche Reaktion hervorrufen. Dramaturgie lebt durch das Erleben. Reibung, Harmonie, Rhythmus und Dissonanz. Sprachliche Analogien spielen auf Gemeinsamkeiten zwischen den Körperbegriffen der Architektur, der Musik und des Theaters an: Strecken, Wölben, Rahmen, Strömen, Aufsteigen, Absteigen.

Die Unterschiede bestehen in ihrer zeitlichen Dimension, während die wesentliche Eigenschaft der Musik ihr Fließen und damit verbunden, das Vergehen, das Auf- und Abklingen, das Er- und Verklingen, ist, bleibt der Architektur nur die dramatische Anordnung der Masse, um Räume zum Fließen zu bewegen. Durch Bewegungen wird der Raum in der Architektur zum Klangkörper. Es sind Bewegungen im Übergang, Skalen und Variationen. In der Musik sind Variationen von Tonhöhe, Lautstärke, Farbe, Klangfarbe, Timbre oder Empfindung geprägt, die Architektur erweitert sie um Helligkeit, die auf Dunkelheit folgt, enges zu weitem, warmes auf kaltes, aufstrebendes auf niedriges, verdecktes zu sichtbarem. Instrumente, Werkzeuge und Sinnesorgane bedingen sich. Die Dramaturgie rückt das Phänomenale in der Architektur in den Vordergrund, um die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was gebaute Räume auslösen, was sie begründen und realisieren und weniger, was sie bedeuten oder repräsentieren.⁸

⁸ Vergleiche: Erika Fischer-Lichte. Ästhetik des Performativen. 2004.

Logistik ökonomische Bewegung

Der Imperativ der Logistik ist Geschwindigkeit und Reibungslosigkeit. Logistik bewegt zwischen technischen Netzen, sozialen und ökonomischen Austauschprozessen. Die Logistik macht die Architektur zu einem operativen Gefüge. Von Alberti noch als *distributio* bezeichnet, übernimmt sie die Aufgaben der Einteilung und Verteilung. Naive Eigenschaften wie

Nahtlosigkeit und Unsichtbarkeit werden ihr zugeschrieben. Die alltägliche Präsenz liegt in ihren technischen Errungenschaften, in den Träumen über Herrschaft von Zeit und Raum. Die Architektur inszeniert diese durch schimmernde Oberflächen, ästhetisierte und ergonomische Formen. Sie fügt Dächer und Wände, bestimmt Zugänglichkeit durch Fenster und Türen, sie bestimmt das Öffnen und Schließen von Räumen und errichtet Barrieren und Filter. Sie lenkt Verkehr und Kommunikation, sie gliedert Tätigkeiten. Sie bestimmt Geschwindigkeiten und Bewegungen. Sie ist das Sinnbild unserer globalen Vernetzung und Instrument, die es in unsere materielle Realität einbindet. Logistik ist Zirkulation. Der Abrieb ist ihr zu wider. Die Logistik hat effektiv und funktional zu sein. Der Austausch ist ihr Antrieb. Menschen, Waren, Informationen. Logistik ist die ökonomisierte Bewegung: Fließbänder, Rolltreppen, Aufzüge, Hochgeschwindigkeitszüge, Glasfaserkabel, *fly-over*, *fly-under*. Logistische Bestrebungen sind systematisch, Zeit und Raum werden komprimiert, um Nachfrage und Austausch zu gewährleisten. Logistik folgt der Logik des Kapitals. Logistik ist das nebeneinander und hintereinander. Logistik steht niemals still und wenn doch, stürzt sie die Welt ins Chaos. Wir sind abhängig von Logistik: der Postkutsche, Dampfmaschine, der Eisenbahn, Elektrifizierung, Containerisierung, Computer, Internet, Automatisierung, künstliche Intelligenz. Logistik ist Ordnung. Logistik trägt Verantwortung.

Bense, Max. 1934. *Raum und Tanz*. In: Texte zur Theorie des Raums. Hg. von Stephan Günzel. Stuttgart: Reclam, 2013: 47–49.

Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Flusser, Vilém. 1994. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch.

Hauser, Susanne, Christa Kamleithner und Roland Meyer (Hg.). 2013. *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften 2: Zur Logistik des sozialen Raumes*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Über Teilelemente und das
Ganze. Über Zerfall und
Wiederaufbau.
Über die Zeit und Verlust.
Gedanken über die zeitliche
Begrenztheit.
Zyklisches und Lineares.

Als flüchtig wird bezeichnet, was vergänglich ist. Flüchtigkeit ist die Bezeichnung für etwas, das in seiner gegenwärtigen Form nur von kurzer Dauer ist. Das Flüchtige verschwindet meist schon, bevor es in seinen Einzelheiten erfasst werden kann und was in seiner gegenwärtigen Form nicht lange Bestand hat. Seine Fragilität bindet es an die Zeit und löst es vom Raum. Wie flüchtiges wird auch flüssiges mit Leichtigkeit, Beweglichkeit, Ungebundenheit und Schwerelosigkeit assoziiert.

All diese Eigenschaften machen sie zu etwas Besonderem, indem sie einen Raum nur für einen Moment füllen. Während Festkörper Masse und eine klare räumliche Dimension besitzen, scheinen sie sich dem Fluss der Zeit effektiv widersetzen zu können, zumindest für eine gewisse Zeitspanne. Die außerordentliche Mobilität von Flüssigkeiten legt eine Assoziation mit der *Leichtigkeit* nahe. Flüssigkeiten scheinen weniger *gewichtig* als Festkörper und mit *Leichtigkeit* und *Schwerelosigkeit* denken wir an Beweglichkeit und Ungebundenheit.

Die Wissenschaft zeigt uns, dass die Welt nicht aus einer Kompaktheit besteht, sondern aus unendlich kleinen, mobilen und leichten Teilen, die sich zu Formen finden und zu Massen addieren.

Die Zeit ist eine Abfolge von Ereignissen in einem nicht umkehrbaren Nacheinander. Die Zeit ist teilbar. Die Zeit ist messbar. „Gemessen wird sie allerdings nicht an sich selbst, sondern an der gleichmäßigen Fortbewegung von Körpern, deren Bahn in gleiche Abschnitte zerlegt wird, so daß die Gliederung der räumlichen Bewegung zugleich eine Zerlegung der Zeit in Zeitabschnitte ermöglicht.“¹ Die Zeit ist ein Gegenstand, in dem wir uns einordnen können und die uns wiederum einen Platz zuweist. Vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts wurde die Zeit nicht linear aufgefasst; von der Antike bis zum Mittelalter gab es eine andere Vorstellung von der Vorwärtsbewegung der Zeit, die mit unserer kaum etwas gemein hat. Orientierung fand der Mensch in kosmologischen und biologischen Erscheinungen: im Jahreslauf der Sonne und Vegetationszyklen. In der Mitte des fünfzehnten wird die *mythische* Auffassung durch eine *historische* abgelöst. Die Idee eines zeitlichen Ursprungs begründet die Idee einer Vergangenheit. Der ewige Kreislauf wurde unterbrochen und streckt sich zur Geraden, die nur in eine Richtung weist. In der linearen Zeit steht nur der Punkt der Abreise fest, dass was eben noch war, ist in ein paar Sekunden schon Geschichte. Die Vergangenheit können wir als Zeit-Raum verstehen, der die offene und noch nicht abgeschlossene Zukunft, sobald sie vergangen ist, in sich aufnimmt und durch Historikerinnen sortiert wird.

¹ Kirchner, Friedrich und Michaëlis, Carl. Wörterbuch der Philosophischen Begriffe. 2020: 747.

Die gesamte Geschichte des Lebens ist durch eine unaufhörliche Diversifizierung und Intensivierung der Interaktion zwischen erlebtem und noch zu erlebenden gekennzeichnet. In ihrer Erzählungen werden Ereignisse unabhängig von ihrer Dauer punktförmig verbunden, ausgehende Linien weisen in einer pausenlosen Bewegung auf zukünftige Möglichkeiten. Mit der *Entstehung* der Linearen Zeit, beginnt auch die menschliche Erfahrung mit dem Auseinanderdriften von erlebter und gemessener Zeit. Es ist der Beginn der Beschleunigung, einer rasanten Beschleunigung, die unzählige Zuschreibungen erhält: böse, krankhaft, tödlich und extrem.²

„Was das Heute betrifft – es verwandelt sich in Vergangenheit, noch bevor die Sonne untergegangen ist. Die lineare Zeit der Moderne erstreckt sich zwischen der Vergangenheit, die nicht dauern, und der Zukunft, die nicht sein kann. Es gibt keinen Raum für ein Mittleres.“³

„Interruption, incoherence, surprise are the ordinary conditions of our life. They have even become real needs for many people, whose minds are no longer fed by anything but sudden changes and constantly renewed stimuli. We can no longer bear anything that lasts. We no longer know how to make boredom bear fruit. So the whole question comes down to this: can the human mind master what the human mind has made?“⁴

² Vergleiche: Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. 1986. Joachim Radkau. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München 2000. Hannah Arendt. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart 1960. Paul Virilio. *Fahren, fahren, fahren*. Berlin 1978. Peter Weibel. *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokatrie*. Bern 1987.

Über die Zeit vergehen die Formen und Umrisse, durch Abnutzung und Gebrauch, bis schließlich das, was wahrgenommen wird, eine Ansammlung von Aktivitäten und Nutzungen war und Erinnerungen wird. Ein frisch gestrichenes Weiß, ausgewaschen an der westlichen Fassade, abgelaufene Dielen, Muster von ritualisierten Fußstritten, Ringe übergelaufener Weingläser, Zigarettenrauch und Parfüm, sie alle sind verfügbar, deutlich oder sanft wahrzunehmen. Sie alle erzählen von etwas Vergangenen und von Vergehendem. Die Zeit dreht an Schärfe und Kontrast, manchmal vermischt sie alle Formen, aber der Abdruck des Bildes ist von Anfang an vorhanden.

„In retrospect it seem to me that those days before I knew [...] were happier than the ones that came later, [...] how six months become eight years with the deceptive ease of a film dissolve, for that is how those years appear to me now, in a long sequence of sentimental dissolves and old-fashioned trick shots [...].“⁶

³ Zygmunt Bauman. *Moderne und Ambivalenz*. 1996: 27.

⁵ Zygmunt Bauman. *Liquid Modernity*. 2000: 1. Vergleiche hierzu auch das Original von Paul Valéry. *Die Bilanz der Intelligenz*. In: *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 7. Frankfurt am Main 2021: 105–134.

⁶ Joan Didion. *Slouching towards Bethlehem*. 2008: 225.

⁷ André Leroi-Gourhan. *Die symbolische Domestikation des Raums*. 2021: 228.

Das Erdrückende an der Zeit ist das Altern, das zurückgeworfen werden auf die eigene Endlichkeit. Es ist eine Angst, die der Mensch auf alles überträgt. Relevanz wird ausgeblendet. Das, was uns in der linearen Zeit gefangen hält, sind nicht die Zeiger der Uhr, den selbst die kehren zu ihrem Ausgangspunkt zurück, es ist einzig die Ziffer auf dem Kalenderblatt, die uns informiert, dass die Tage nicht gleich sind und beständig addiert werden. Die Zeit zu beanspruchen, bleibt ein symbolischer Akt.⁷ Die Zeit erinnert sich nicht und das sollte uns eigentlich Leichtigkeit verschaffen, wäre da nicht auch noch das Ego. Es gibt zahlreiche Interpretationen von Leichtigkeit. Es gibt die physikalische Leichtigkeit, die Immaterialität, die durch transparente Materialien suggeriert wird, die Leichtigkeit einer fragilen Porzellanschale, die Freiheit von der Schwerkraft, die Leichtigkeit, für jeden offen zu sein, die abstrakte Leichtigkeit, um der Schwere der Realität zu entkommen und die Leichtigkeit, die im Vergessen des Selbst, in der Realität besteht. Das Paradox der Leichtigkeit liegt in seinem Ziel der Schnelligkeit, das Erreichen einer Unmittelbarkeit. Milan Kundera beschreibt diese Tragödie der Emanzipation von Raum und Zeit als *unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und Italo Calvino bringt sie in den völlig freien Figuren seiner Geschichten zum Ausdruck. Völlig frei, weil seine Charaktere schwer bis unmöglich zu fassen sind, uneinnehmbar, und uneinholbar. Das ewig verfolgte und nie ganz zu erreichende Ideal, durchtränkt jeden Körper, jede Zelle und jedes Gewebe.

„The quality that we call beauty, however must always grow from the realities of life, and our ancestors, forced to live in dark rooms, presently came to discover beauty in shadows, ultimately to guide shadows towards beauty’s ends.“ [...] „Whenever I see the alcove of a tastefully built Japanese room, I marvel at our comprehension of the secrets of shadows, our sensitive use of shadow and light. For the beauty of the alcove is not the work of some clever device.“⁸

⁸ Jun’ichirō Tanizaki. In Praise of Shadows. 2010: 18–20.

⁹ Marcel Proust. Remembrance of Things Past. 1981: 924.

Die Zeit existiert in jedem Raum und jeder Raum wohl auch in der Zeit. In der Architektur ist die lineare Zeit von weniger Bedeutung als die zyklische. Natürlich altern die Gebäude, doch die wechselnden Tageszeiten, der Schatten, der langsam in die Winkel kriecht und die Sonnenstrahlen, die durch Vorhänge blitzen, formen die alltäglichen Wahrnehmungen. Wenn sich das Universum in einer ständigen Bewegung befindet, kann es keinen andauernden oder statischen Zustand geben, sondern nur Bewegung, Werden und Tendenzen. Jede Stunde unterscheidet sich von der nächsten, aber das Bewusstsein, dass die Schatten eines Januars sich im folgenden Jahr wiederholen werden, bleibt. Die Schönheit liegt in der Beständigkeit dessen, was uns am vergänglichsten scheint. Die Schönheit besteht in der Vergänglichkeit, die Leichtigkeit, im Schatten, der über die Oberfläche streicht. Jenseits körperlicher Massen füllt die Zeit den Raum. „An hour is not merely an hour, it is a vase full of scents and sounds and projects and climates, and what we call reality is a certain connection between these immediate sensations and the memories which envelop us simultaneously with them [...].“⁹

Assmann, Aleida, Andreas Dörpinghaus, Jan Assmann, und Michael Erler. 2022. *Ausgesetzte Zeiten: Nachdenken über den Lauf der Dinge*. Herausgegeben von Aleida Assmann und Andreas Dörpinghaus. Darmstadt: wbg Theiss.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.

Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Blumenberg, Hans. 1986. *Lebenszeit und Weltzeit*. 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Didion, Joan. 2008. *Slouching towards Bethlehem*. New York City: Farrar, Straus, Giroux.

Kirchner, Friedrich und Carl Michaëlis. 2020. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Fortgesetzt von Johannes Hoffmeister; vollständig neu herausgegeben von Armin Regenbogen und Uwe Meyer. Nachdruck. Hamburg: Meiner.

Leroi-Gourhan, André. 1965. *Die symbolische Domestikation des Raums*. In: Raumtheorie. Hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. 10. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2021: 228–243.

Proust, Marcel. 1981 [1923–1927]. *Remembrance of Things Past (A la recherche du temps perdu)*, Vol. III. New York City: Vintage.

Radkau, Joachim. 2000. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Carl Hanser.

Tanizaki, Jun'ichirō. 2010. *Lob des Schattens: Entwurf einer japanischen Ästhetik*. München: Manese Verlag.

Virilio, Paul. 1978. *Fahren, fahren, fahren*. Berlin: Merve Verlag.

Weibel, Peter. 1987. *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokatrie*. Bern: Benteli.

Über das Ende der
Vorstellungskraft und den
Drang nach Ordnung.
Über das Unbehagen mit
dem Chaos und das Problem
der Internalisierung.
Confined confidence oder
die Gemütlichkeit der
eigenen Grenzen.

Die These lautet:
„Die Welt hat einen
Anfang in der Zeit
und ist auch räumlich
begrenzt“,
die Antithese:
„Die Welt hat keinen
Anfang und keine räum-
lichen Grenzen; sie ist
sowohl zeitlich als auch
räumlich unendlich.“¹

Der Zuspruch für die erste These beruht auf der Denkbarkeit der Behauptung, dass wir, um etwas wirklich begreifen zu können, etwas als Ganzes und somit als in Grenzen eingeschlossenes denken müssen. Entziehen sich die Regeln des Denkens, des Fühlens und des Wahrnehmens unserem Begreifen, beginnen die gestalteten Ränder unserer Vorstellungskraft zu flackern. Die Auflösung des Ichs als Phantasma, als größter Horror, als unablässiges Hinabstürzen in einen Abgrund als berauschesendes Gefühl der Angst und gleichzeitig auch einer Befreiung.

„Ein Nichts korreliert
mit dem anderen; das ist
alles, was bleibt.“²

Die Begreifbarkeit der Welt verlangt ihre Konstruierbarkeit und damit ihre Endlichkeit, sie verlangt ein Verständnis der Welt als gut strukturiertes Bauwerk: als Kosmos. Die Architektur gilt als Metapher des strukturierten Denkens. *Denk-Architekturen* in der Philosophie folgen einem Entwurf: basierend auf einem festen Fundament, folgen in angemessener Weise die Gliederung der Stockwerke, überspannt von einem schützenden Dach. Wir können uns die Unendlichkeit nicht vorstellen und entwerfen einen Kosmos. Und mögen uns vorstellen, dass er wie wir einen Ausgangspunkt oder einen Anfang hat. Die eigene Geburt als *Big Bang*.

¹ Immanuel Kant.
Kritik der reinen
Vernunft. 1787: o. S.

² Daniel Illger.
Kosmische Angst.
2021: 12.

Die Vorstellungskraft sortiert, sie ordnet, sie grenzt ein und aus. Wir flüchten in ein metaphorisches Gebäude. Denkbar als endliche und gleichzeitig, aus der Sicherheit heraus dehnbar als unendliche Entität. Denn herrscht die Unendlichkeit nicht immer dort, wo sich das Denken verflüchtigt, wo es nicht von der Vorstellungskraft eingegrenzt werden kann? Diese Immanenz verkündet Geborgenheit und die Gemütlichkeit der eigenen Grenzen.

Das bewusst Gestaltete ist das von Menschenhand Geformte, Geplante und Geordnete, das durch Hand anlegen erschaffen wurde. Eine Gestalt, die eine Form besitzt.

„Chaos, [als] *das Andere der Ordnung*, ist reine Negativität. Es ist die Verneinung all dessen, was Ordnung zu sein sucht.“³ Es ist das Unbestimmte und das Unvorhersehbare; es ist der Archetyp der Furcht. Es ist der Raum, der noch nicht Ort ist, noch unberührt und ungestaltet existiert, oder schon wieder in seiner Auflösung begriffen ist, verfließt, zerbricht oder zerstört wird.

Die Götter der Antike stellten in erhabener Beredsamkeit und sinnbildlichem Fingerzeig die übermächtigen Kräfte der Natur dar. Als Sinnbild der Apokalypse zumeist in Form einer Wetterkatastrophe: das mörderische Wetter in der Odyssee, die biblischen Geschichten der Sintflut, oder der Sturmwind, der den Turm von Babylon einstürzen ließ. Die Ängste vor der Natur im Bann ihrer aus der Ordnung geratenen Elemente. Was in den biblischen Geschichten unseren Geist erschüttern soll, ist nicht der Eindruck von unendlicher Weite, sondern von unendlicher Macht.

³ Zygmunt Bauman. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. 1992: 20.

⁴ Jan C. Schmidt. Chaos. In: *Lexikon der Raumphilosophie*. 2012: 64.

Die Begriffsgeschichte des Chaos ist nicht einseitig mit Durcheinander und Unordnung zu verbinden. Aristoteles begreift das Chaos als einen eigenschaftslosen und leeren Raum, Platon sieht es als ungeordnete Masse. Erst mit den vorchristlichen Denkern wird das Chaos als Bedrohung wahrgenommen, als Bedrohung der räumlichen Schöpfungsordnung. Im wird der Platz des explizit negativem zugewiesen und die schöpfende Hand Gottes, als ordnende und gestaltende Kraft, gegenübergestellt.⁴ Die Fortführung dieses Gedankens erreicht ihren Höhepunkt im Mittelalter Europas. Baumeister, übersetzten die Schöpfung des Weltgebäudes eines göttlichen Handwerkers auf Bauwerke sakraler Zusammenkunft. Schöpfung meint Ordnung. Ordnung meint Gestaltetheit und Gestaltetheit meint Kosmos. Es ist die Umsetzung der heiligen Bedeutung der Schöpfung in architektonische Form.

Ordnung. Aber welche Ordnung? Ordnung ist Autoritätsanspruch. Normal. Absolut. Hierarchisch. Ordnung ist immer ein Ausdruck von *Etwas*. Ordnung ist gerichtet. Unordnung ist ungerichtete Ordnung. Das Ordnen sucht Gemeinsamkeiten. Die bewusst geplante Ordnung, das Klassifizieren, bedeutet trennen und ausschließen, ebenso wie Gemeinsamkeiten zusammenführen und einschließen, klassifizieren heißt „[...] der Welt eine Struktur zu geben: Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen; einige Ereignisse wahrscheinlicher zu machen als andere; sich so zu verhalten, als wären Ereignisse nicht zufällig, oder die Zufälligkeit von Ereignissen einzuschränken oder zu eliminieren.“⁵

Hat nicht die Sprache, ihren Ausdruck, ihren Zweck in der Benennung und Einhaltung solcher Klassen? Ist nicht ihr Zweck, ihre Bestimmung eine Benennungsfunktion?

Je feiner und sortierter sie verwendet wird, desto präziser sollten ihre definierten Grenzen und ihre Eindeutigkeit sein und desto seltener sollten unerwünschte Ambivalenzen, die gegen diese Ordnung intervenieren auftreten. Zygmunt Baumann beschreibt diese unerwünschten Ambivalenzen als ein Nebenprodukt der Klassifikation und gibt uns in dieser Hinsicht die folgende Definition eines Problems, das sich erst durch seine eigene Aufgabenstellung ergibt:

⁵ Bauman, 1992: 12.

„Ambivalenz, die Möglichkeit, einen Gegenstand oder ein Ereignis mehr als nur einer Kategorie zuzuordnen, ist eine sprachspezifische Unordnung: ein Versagen der Nenn-(Trenn-)Funktion, die Sprache doch eigentlich erfüllen soll.“⁶

⁶ Bauman, 1992: 11.

⁷ Georges Perec. *Species of Spaces and Other Pieces*. 2008: 155.

Doch besteht die Faszination an der Sprache nicht in ihrer Unendlichkeit? In der Bibliothek von Babel ist alles, was gesagt werden kann, bereits gesagt worden: Sie enthält alle denkbaren und erdichteten Sprachen und sogar solche, die nicht überliefert wurden oder noch erfunden werden könnten. „Like the librarians of Babel in Borges’s story, who are looking of the book that will provide them with the key to all the others, we oscillate between the illusion of perfection and the vertigo of the unattainable.“⁷

In der Bibliothek von Babel, in der sich die Unendlichkeit der Sprache ins Unendliche vervielfältigt und sich im Aufbau und Zerfall in ihrer Unendlosigkeit beständig wiederholt, wird die Sprache zur Tautologie und die Suche nach einer Ordnung, nach einem Buch, das als Schlüssel für alle weiteren Bücher dienen kann, einer Parabel eines wunderschönen Paradoxes. Es ist die Geschichte einer Suche nach einem Schlüssel, der sich entzieht, sobald er formuliert ist, es ist die Geschichte seiner Verheißung und Unerreichbarkeit. So wie die Sprache einen nahezu unendlichen Raum erschafft, beschreibt Jorges Louis Borges in seiner Geschichte ein nahezu unendliches Universum, wenn er durch Verweise auf andere Bücher in einer imaginären oder realen Bibliothek den Raum multipliziert. Der Wunsch sich die Unendlichkeit vorzustellen wird nur zu oft durch die (eigene) Endlichkeit begrenzt. Endliche Buchstaben und Wörter führen zu endlichen Sätzen.

⁸ Roland Barthes.
Die Lust am Text.
1974: 75.

„Der Satz ist abgeschlossen;
[...] Darin unterscheidet sich
die Praxis von der Theorie. Die
Theorie (Chomsky) sagt, daß der
Satz theoretisch unendlich ist
[...], aber die Praxis zwingt dazu,
den Satz stets zu beenden.“⁸

Wo würden wir stehen, wenn um uns die Unendlichkeit herrschen würde? Es ist vermutlich des menschlichen Strebens nach Ordnung eigen, immer auch eine Wertung, eine Repräsentation von gesellschaftlichen und kulturellen Machtverhältnissen zum Ausdruck zu bringen. Akzeptierte Ordnungen verkörpern Normalität und führen vom *Ist* zum *Soll*. *Confined Confidence* – Begrenzung als (Selbst)Vertrauen. Der geordnete, der klassifizierte und auch der gerasterte Raum ist gewappnet gegen alle Unfälle und indiskreten Eindringlinge, er produziert ein homogenes Umfeld. Das Abstecken von Grenzen, das Aufrechterhalten eines Status, setzt ein Ausschließen voraus.

Die Internalisierung von Disziplinen, meist ideologisch belegt, propagiert den Status quo, das durch ein a priori Verständnis definiert wird. Auch wenn niemand mehr die Ursprünge des *a priori* kennt, wird der Komfort des *Status* zementiert. Akzeptierte Standards – etablierte Ordnungen. Verdrängtes und für unfähig Befundenes wird aus dem System entfernt, die Autorität registriert:

„Dies ist die Grundlage unserer Natur: ordnen; anordnen. Ordnen, aufräumen, positionieren, Ordnung schaffen. Gott hat alles im Universum geordnet. Mit diesen majestätischen Begriffen erteilt uns das Wörterbuch Auskunft. Ordnung schaffen ist ein Akt, der aus höchster Autorität entspringt. Und aus dieser Autorität entspringt das *Normale*. Erst aus unserer Nachlässigkeit dagegen erwächst das *Anormale*, das vernichtende Anormale, das zerstörerische; wo der Wille schwach ist, nistet es sich ein und wütet.“⁹

⁹ Le Corbusier
[Jean Jeanneret]: Une
Maison - un palais.
À la recherche d'une
unité architecturale.
1989: 6.

Le Corbusiers despotischer Ausspruch, *aus höchster Autorität entsprungen*, ist der Anspruch des Individuums auf absolute Herrschaft. Was gerne als Abgründe der Menschheit beschrieben wird, ist die Angst vor dem Verlust der Kontrolle.¹⁰ Halt verlierend, über dem Abgrund schwebend, während die Schwerkraft einen Finger nach dem anderen löst. Das ungeordnete Dasein, das Dasein ohne Intervention, das sich selbst nicht überlassen werden darf, wird unter Zwang in die Form einer ordentlichen Gesellschaft gepresst. Ordnung als Obsession, in der das Normale als Illusion der Kontrolle gilt und jegliche Ambivalenzen abgelehnt werden.

¹⁰ Zur Disziplinargesellschaft vergleiche Michel Foucaults Überwachen und Strafen. In *Überwachen und Strafen* zeichnet Michel Foucault die sukzessiven Veränderungen des gesellschaftlichen Organisierens nach und schreibt dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert die Entstehung der *Disziplinargesellschaft* zu. Ausgehend von dem zerfallenden Modell der *souveränen Gesellschaften* beschreibt er die Entwicklung einer sich abgrenzenden Gesellschaft anhand eines Trends zu geschlossenen Räumen – Fabriken, Krankenhäuser, Gefängnissen, Schulen. Es ist ein Krieg gegen die Ambivalenzen, die mit einem Mangel an Kontrolle und Chaos identifiziert wird. Zur Kontrollgesellschaft vergleiche Gilles Deleuze Unterhandlungen von 1993. „Die Kontrollgesellschaften sind dabei, die Disziplinargesellschaften abzulösen. *Kontrolle* ist der Name, den Burroughs vorschlägt, um das neue Monster zu bezeichnen, in dem Foucault unsere nahe Zukunft erkennt.“

Barthes, Roland. 1974. *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.

Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Deleuze, Gilles. 1993. *Unterhandlungen: 1972–1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel. 2007. *Überwachen und Strafen*. 16. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Illger, Daniel. 2021. *Kosmische Angst*. Fröhliche Wissenschaft, Bd. 192. Berlin: Matthes & Seitz.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. 2. Aufl. <https://www.projekt-gutenberg.org/kant/krvb/krvb082.html> (12.03.2023)

Le Corbusier [Charles-Edouard Jeanneret Gris]. 1975 [1928]. *Une Maison - un palais. À la recherche d'une unité architecturale*. Hg. von Giovanni-Maria Lupo. Nachdruck, Turin: Bottega d'Erasmus.

Perec, Georges. 2008. *Species of Spaces and Other Pieces*. London: Penguin Classic.

Schmidt, Jan C. 2012. *Chaos*. In: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. von Stephan Günzel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Realität.
Fiktion.
Simulation.
Wahrheit.
Wirklichkeit.
Bild.
Repräsentation.

‘What is REAL?’ asked the Rabbit.
[...]
‘Does it hurt?’
‘Sometimes,’ said the Skin Horse,
for he was always truthful.
‘When you are Real you don’t
mind being hurt.’
‘Does it happen all at once, [...]’,
he [the Rabbit] asked, ‘or bit by
bit?’
— Margery Williams¹

1973 wird in Italien Umberto Ecos Essay
Il costume die casa veröffentlicht. 1986
erscheint er auf Englisch unter dem Titel
Faith in Fakes und 1995 als Neuauflage und
in deutscher Übersetzung unter dem Titel
Travels in Hyperreality. Eco untersucht darin die
Besessenheit eines Landes mit Kopien, Repliken
und Simulationen.

¹ Margery Williams
Bianco. The Velveteen Rabbit. 2014: 4.

Es ist ein Land, das vorzieht „more to come“
statt „the program will continue“ zu sagen. Es ist
ein Land, in dem das Streben nach Glück in der
Unabhängigkeitserklärung festgehalten ist.
Es ist ein Land, in dem Glaube und harte Arbeit
Tellerwäscher zu Millionären macht. Es ist ein
Land, in dem Realität und Illusion gleichsam
florieren.

Es ist ein Land, in dem eine zuletzt gerauchte
Zigarette noch im Aschenbecher aufbewahrt
wird. Zimmer 306, Lorraine Motel Memphis,
Martin Luthers Kings Hotelzimmer. Es ist ein
Land im Jahr 1915 oder 1921, in dem Charlie
Chaplin an einem *Charlie Chaplin* Doppelgänger
Wettbewerb teilnimmt und verliert. Umberto
Eco erzählt uns von der Replik eines *Oval Office*
im Lyndon B. Johnson Museum in Austin, Texas.
Am zweiten Mai 2022 berichtet das TimeOut
Magazine über das zu Verkauf stehenden *Oval
Office* in den Kirtland Hills, Ohio.

Es ist ein Land, besessen vom Realismus, in
dem die Grenze zwischen Konservierung und
Rekonstruktionen verschwimmen. Glaubhaft
sollen sie sein, selbst zu Ikonen werden – das
perfekte Abbild, die perfekte Verkörperung, eine
reale Kopie, ein Facsimile.

„[...] it suggests that there is a constant in the average American imagination and taste, for which the past must be preserved and celebrated in full-scale authentic copy; a philosophy of immortality as duplication. It dominates the relation with the self, with the past, not infrequently with the present, always with History and, even, with the European tradition.“²

Der Makel des Realismus liegt in seiner schlussendlichen Ungenauigkeit, der den tautologischen Anspruch einer historischen Reinkarnation und des Ethos einer „Unsterblichkeit als Vervielfältigung“ auflöst. Realität, die beim Anblick zerfällt.

„To speak of things that one wants to connote as real, these things must seem real. The *completely real* becomes identified with the *completely fake*. Absolute unreality is offered as real presence.“³

Schon immer lag die Besonderheit der Fiktion in Theater, des Film und der Literatur darin, dass wir vorübergehend in eine Welt eintauchen können, die uns bewusst von der kontinuierlichen Auseinandersetzung zwischen Realität und Simulation befreit. Wir können bereitwillig vergessen und uns von einer anderen Realität berauschen lassen. Die Skepsis, die uns tagtäglich begleitet wenn, wir ›wahrheitsgemäße‹ Reportagen, Dokumentationen und Nachrichten durchblättern, können wir in akzeptierten Simulationen ablegen. Leichtgläubigkeit und Naivität als erwünschte Tugenden, um Mythos und *anderen* Realitäten authentisch zu vermitteln und sich in ihnen zu verlieren.

² Umberto Eco. *Travels in Hyperreality: Essays*. 1986: 6.

³ Eco, 1986: 7–8.

Problematisch werden diese *anderen Realitäten* nur, wenn sich das Machtverhältnis verschiebt, wenn sich Fiktion, als Wahrheit verkleidet, unentdeckt in die Realität mischt, wenn wir Fiktionen unfreiwillig für Wahrheiten halten. „Das elektrische Zeitalter stellt eine große Herausforderung [...] dar, da jetzt die Wirklichkeit durch Medien und Simulation bestimmt wird, der Schein mehr als das sein gilt, das Sichtbare mehr als das, was ist.“⁴ Doch wenn wir verstehen, wie Simulationen ihre Machtposition behaupten, dann können wir auch die Oberhand über die Vorstellungskraft, die sie hervorbringt, zurückgewinnen.

Dieses Problem der Wirklichkeit kann anhand des Porträts schon über eine lange Zeit beobachtet werden. Das Porträt ist mehr, als ein aus der Kunst entlehntes Genre zur Darstellung eines *Objekts*. Die Zwänge einer festen Pose, Beherrschung von Szenerie und Licht, der präzise gesetzte Blickwinkel führen eine Figur (des Porträtierten) und eine voreingenommene Haltung (der Künstlerin) zusammen. Kein Portrait ist bedingungslos, noch kann es jemals Objektivität beanspruchen. Es ist das Ergebnis einer Agenda, ob in Film, Fotografie oder Malerei. Die Objektivität wird unterlaufen durch die Lesart der Betrachterin, die Lesrichtung der Künstlerin und der Wunsch des Gelesenen der Porträtierten.

⁴ Peter Eisenman. *Inside Out*. 1992: 204.

⁵ Joan Didion. *Let me tell you what I mean*. 2022: 80.

„In fact what occurred in these sittings, as in all portrait sittings, was a transaction [...]: success was understood to depend on the extent to which the subject conspired, tacitly, to be not ›herself‹ but whoever and whatever it was that the photographer wanted to see in the lens.“⁵

Dieses Bedürfnis, die phänomenale Welt so darzustellen, dass sie zu einem kohärenten und logischen System wird, entsteht in einem Spannungsfeld der eigenen Haltung gegenüber Objekten und der Umwelt. Es entsteht eine Verschiebung der Wirklichkeiten, in der die Wirklichkeit als Variable gehandelt wird und aus jeder möglichen Sachlage, eine mögliche Welt entstehen kann.

„The resulting organisation does not correspond in a one-to-one relationship with the objective facts, but is an artificial construct which represents these facts in a socially recognisable way.“⁶ Die Wahrheit wird als relationale Eigenschaft aufgefasst, die eine charakteristische Beziehung zu einem Teil der Realität beinhaltet. Bedeutet dies im Umkehrschluss auch, dass die Realität immer in einer Beziehung zur Wahrheit steht? Begriffe für diese Beziehungen können die Eigenschaften: kongruent, konform, vereinbart, übereinstimmend, kopiert, abgebildet, gedeutet, repräsentiert, referenziert und korrespondierend beinhalten und sich auf Zustände oder Wesen der Realität, auf Fakten, Bedingungen, Situationen, Ereignisse, Objekte, Sequenzen, Mengen, Eigenschaften oder Tropen beziehen. Doch wenn die Wahrheit nur in Beziehung zu einem Teil der Realität besteht, bedeutet dies nur eine lose Übereinstimmung.

⁶ Alan Colquhoun. *Typology and Design Methods*. 1969: 72.

⁷ Italo Calvino. *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*. 1991: 85.

⁸ Greville McDonald. *The sanity of William Blake*. 2012: 25.

„Wir leben unter einem Dauerregen von Bildern, die mächtigsten Medien tun nicht anderes, als die Welt in Bilder zu verwandeln und sie durch eine Phantasmagorie von

Spiegelspielen zu vervielfachen [...] Ein großer Teil diese Bildergewölks vergeht sofort wie jene Träume, die keine Spur im Gedächtnis zurücklassen; was jedoch nicht vergeht, ist ein Gefühl von Leere und Unbehagen.“⁷

„Everything possible to be believed is an image of truth.“⁸ An Bildern entzündeten sich Diskurse, es sind Konfrontationen zwischen repräsentierter und tatsächlicher Realität. Es ist eine Einflussnahme auf Konstruktion und Vorstellungen von Realität, in Form von Fiktionen und Simulationen. „Heute ist alles Simulation... Wir können das Verhältnis zwischen Echt und Künstlich mit einer einfachen Bildverschiebung beeinflussen... Wenn die gesamte Gesellschaft homogenisiert ist und in einer einzigen, grossen Verpackung steckt, ist eines der wenigen Dinge, die uns noch gelingen könnte, die Oberfläche dieser Verpackung zu bearbeiten, anstatt Echtheit ihrer Inhalte vorzugaukeln.“⁹

Bilder haben eine allgegenwärtige Präsenz, zwischen unmittelbar und illusorisch, zwischen Eindruck und Abdruck, sie sind unmittelbar, vertrauenswürdig, familiär, fremd, *exotisch*. Bilder, die sich in unsere Sinne einprägen und Bilder die nach unserer Vorstellungskraft geformt werden. Bilder sind für die unterschiedlichsten Diskurse von Bedeutung: assoziative und mentale Bilder in die Psychologie und Erkenntnistheorie, optische Bilder in die Physik, grafische, architektonische und skulpturale Bilder in Kunstgeschichte, verbale Bilder in Literatur(kritik) und Wahrnehmungsbilder finden sich in einer Art Grenzbereich zwischen allen Disziplinen. Phantasmagorien als Gebrauchsmittel des Theaters, das *Trompe l'oeil* als Mittel der Malerei in der Architektur und schließlich jene *Erscheinungen* des Alltags, gedruckt auf Cornflakespackungen, Litfaßsäulen und im Vorspann des Kinosaals, die uns die bestmögliche Wirklichkeit verkaufen wollen. Bilder treten zwischen uns und der Komplexität der äußeren Welt, als Mittel zur Verarbeitung unserer Wahrnehmungen. W.J. T. Mitchell drückt es unter Bezugnahme auf Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* wie folgt aus: „The image is the general notion, ramified in various specific similitudes (convenientia, aemulatio, analogia, sympathia), that holds the world together with *figures of knowledge*.“¹⁰

⁹ Transparenz, neu gedacht: Toyo Ito. *The Visual Image of the Microelectronic Age*. 1993: o.S.

¹⁰ William John Thomas Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. 1986: 10.

¹¹ Vergleiche: Michel Foucault. *Ordnung der Dinge*. 2003: 403.

¹² Vergleiche: Philippe Descola. *La Fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*. 2010: 11.

Auf dem Gewebe der Realität werden Eindrücke fixiert, abgebildet und anschließend verpackt zur Weitergabe – Schnappschüsse ferner Länder, Familienportraits, wissenschaftliche Aufnahmen – die, parallele Realität, die geronnene Realität, die erweiterte Realität, die ihre Präsenz des Realen innerhalb ihrer Repräsentation behauptet, abgespeichert in unserem menschlichen, in einem analogen oder digitalen Gedächtnis. Es gehört zur Eigenschaft der Repräsentation, durch das re-präsentieren, durch das repuplizieren die Zeit zu beeinflussen.¹¹ Das Bild gestattet die Zeit wiederaufzunehmen, sich in der Vorstellungskraft selbst wiederzugeben, wie eine Schauspielerin auf der Bühne einen Charakter verkörpert und das Publikum in ihren Bann zieht. Die Art und Weise, wie die Vorstellungen vom Selbst und von der physischen Welt in Bildern eingebettet werden, lässt auf eine kontinuierliche (Neu-)Rahmung der Realität schließen.¹² Bilder zeigen uns, was sein kann und offenbaren damit ihr eigenes paradoxes Verhalten zwischen Repräsentation und Hypothese: einerseits die Spannung zwischen dem Vorherrschenden und dem Anderen, das nicht repräsentiert wird und andererseits, je nach gewähltem Medium, zwischen Aura und Präsenz.

Barthes, Roland. 1985. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 2012. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. von Burkhardt Lindner, Simon Broll und Jessica Nitsche. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot, Hrsg. 1989. *Klassiker der Naturphilosophie: von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule*. München: Beck.

Calvino, Italo. 1991. *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend: Harvard Vorlesungen*. München: Hanser.

Colquhoun, Alan. *Typology and Design Methods*. In: *Perspecta*, Vol. 12, (1969): 71–74.

Descola, Philippe. 2010. *La Fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Somogy Editions.

Didion, Joan. *Let me tell you what I mean*. New York City: Harper Collins Pub., 2022.

Eco, Umberto. 1986. *Travels in Hyperreality: Essays*. London: Harcourt, Brace & Company.

Eisenman, Peter. 2004. *Inside Out. Selected Writings 1963–1988*. New Haven und London: Yale University Press.

Foucault, Michel. 1999. *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 15. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Ito, Toyo. „The Visual Image of the Microelectronic Age“, in: *The Japan Architect*, JA Library 2, (1993): o.S.

Mitchell, William John Thomas. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

Sontag, Susan. 1978. *Über Fotografie*. Übersetzt von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. München; Wien: Hanser.

Williams Bianco, Margery. 2014. *The Velveteen Rabbit*. Doubleday Books for Young Readers.

Über das bestimmt
Unbestimmte. Über die
Rätselhaftigkeit des
Unerreichbaren. Über das
Eine und das *Andere*.
Über das Entstehen des *An-*
deren und den Begriff des
Begehrens. Über das Streben
nach *Unerreichbarem*.

„Es ist dieser eifrige und ehrgeizige Wunsch, das Objekt zum Nutzen des Besitzers oder sogar des Betrachters in Besitz zu nehmen, der mir eines der herausragenden ursprünglichen Merkmale der Kunst der westlichen Zivilisation zu sein scheint.“¹

Capri, 1963. Eine Frau. Ein Mann. Ein Film erfüllt unseren Blick mit einer Welt, die unseren Wünschen entspricht. *Le Mépris* ist diese Welt. Eine breite Steintreppe. Licht fällt durch ein offenes Fenster, Figuren, die sich im Vordergrund abzeichnen und im Hintergrund Sonnenstrahlen, die auf der glatten Oberfläche des Meeres funkeln. *Le Mépris*, ein Film über einen Film, in der das Drehbuch durch die Architektur geschrieben scheint und der weibliche Körper das Begehren durch die Kunstgeschichte trägt. Und es ist diese Rätselhaftigkeit des zugleich unbestimmt Bestimmten, etwas Unerreichbaren, das es zur Ikone macht.

¹ Conversation with Charles Charbonnier, Cape Editions, zitiert nach: John Berger, *Ways of Seeing*, 2008: 84.

Wie die Villa Malaparte ist Shigeru Bans *Curtain Wall House* in Tokyo, durch die internationale Architekturpresse, als ikonographische Bildwelt in die Geschichte eingegangen. Geografisch in die Landschaft eines stetig verändernden Tokios eingebettet. Ein gigantischer Vorhang, flatternd im Wind, trennt die Privatsphäre des Hauses, hauchdünn, von der Öffentlichkeit der Straße. Das *Curtain Wall House* von 1995 ist die architektonische Version einer körperlichen Verführung. Der hauchdünne Schleier, der Stadt und Innenraum, Privates und Öffentliches in einer Wechselwirkung inszeniert. Der Kontrast zwischen *innen* und *außen*, durch das Aufblitzen, das vage Erscheinen, löst ein Verlangen nach diesem nicht sofort Greifbaren aus.

„Ist die erotischste Stelle eines Körpers nicht da, wo die Kleidung auseinanderklafft? [...] die Unterbrechung ist erotisch, wie die Psychoanalyse richtig gesagt hat, die Haut, die zwischen zwei Kleidungsstücken glänzt [...], zwischen zwei Säumen [...]; das Glänzen selbst verführt, oder besser noch: die Inszenierung eines Auf- und Abblendens.“²

Die zwei gegenläufigen Bewegungen des Begehrens treffen an dieser Stelle aufeinander: die Faszination einer Aura der Unerreichbarkeit und das Verlangen diese Welt zu entdecken. Die Intimität und Distanz des *Curtain Wall House* schaffen eine paradoxe Situation und beide sind notwendig für die Entstehung dieser Ikonographie.

² Roland Barthes. Die Lust am Text. 1974: 17.

³ Berger, 2008: 83.

Das flüchtige Begehrenswerte, das Verlangen nach einem gewissen *Etwas*, einem *Anderen*, kann stets zwei mögliche Gegensätze beinhalten: zum einen den Wunsch nach der Vorstellung von etwas zukünftigen und noch nicht eingelöstem und zum anderen den Drang zu *Etwas*, dem Besitzergreifen. Begehren ist ein etabliertes Motiv in Medien und Konsum und inhärenter Bestandteil der Kunst. Konsum als ökonomisierte Begierde, ein Drang etwas zu besitzen und auch ein Drang, die eigene Identität über Objekte zu definieren. Über Jahrhunderte wurden auf Ölgemälden Dinge abgebildet, Bilder, die später zum Verkauf angeboten wurden, Bilder, die in Häusern ausgestellt wurden, Bilder, die betrachtet wurden. Doch nicht nur der Kauf erzählt vom Begehren und Besitzergreifen, denn ihm vorausgegangen ist schon die Besitzergreifung des Malers in seiner Übertragung des Modells auf die Leinwand und die Besitzergreifung des Malers als Betrachter.³ Der Besitz und der Blick als die zwei Seiten einer Medaille, dass sich das Kommerzielle doch selten als etwas wahrhaft Begehrenswertes zeigt, liegt in vielerlei Hinsicht daran, dass das Begehrenswerte eine Aura des halb verborgenen und des unerreichbaren verkörpert, die sich verflüchtigt, sobald sie gefangengenommen wird.

„Manchmal versuche ich mich auf die Geschichte zu konzentrieren, die ich schreiben will, und merke auf einmal, daß es etwas ganz anderes ist, was mich interessiert, beziehungsweise nicht etwas Bestimmtes, sondern all das, was aus der Sache, die ich schreiben müßte, ausgeschlossen bleibt, die Beziehung zwischen diesem bestimmten Thema und allen seinen möglichen Varianten und Alternativen, allen Ereignissen, die in Zeit und Raum enthalten sein können. Das ist eine verzehrende, destruktive Obsession, die mich völlig lähmen kann.“⁴

⁴ Italo Calvino. Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. 1991: 98.

⁵ Vergleiche: Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe*. 1976.

„Each age and society re-creates its *Others*.“
Edward Said. *Orientalism*. 2019: 332.

⁶ Vergleiche: Zygmunt Bauman. *Ambivalenz und Moderne*. 1992.

Und doch hindert dieser antizipierbare Verlust nicht die stetigen Versuche der Besitzergreifung, eines auratischen *Etwas*, das genauer gesagt das *Andere* ist, das, was wir nicht haben.

Das *Andere* als das Unbestimmte wie Italo Calvino es bezeichnet oder wie es bei Hegel als Gegensatz zum *Etwas* definiert wird, erfährt das *Selbst* seine Bestimmtheit durch die Konstruktion des *Andere*. Es ist gleichzeitig ein Akt des komplementären Anerkennens und des Abgrenzens. War für Simone de Beauvoir die Auseinandersetzung mit dem *Anderen* eine Kritik an der Gesellschaft – in der das *Etwas* als Norm bezeichnet wurde und durch das Ausgrenzen des *Anderen* einen höheren Stellenwert erhielt – nahm das *Andere* bei Jean-Paul Sartre die Stellung des Fremden ein und Edward Said verwendete den Begriff im Kontext der postkolonialen Theorien und Machtdiskurse, in der das *Andere* das Ausschließen von Gruppen beschreibt. Allen Auseinandersetzung gemein ist die Selbstaffirmation des *Etwas*, das nur als Dichotomie existieren kann.⁵ Die Überlegenheit des *Selbst* wird über das Zuschreiben von Minderwertigkeiten in Anspruch genommen. Die Dichotomie zwischen dem *Selbst* und dem *Anderen* spielt mit der Ausübung von Macht und ihrer gleichzeitigen Verhüllung.⁶

Der Begriff des *Anderen* verändert sich stetig mit dem Kontext, in dem er sich befindet und in dem er verwendet wird. Konsum und Kunst spielen mit der Ästhetisierung des Anderen in der Form des Begehrens. Wir neigen dazu, zuerst das zu sehen, was wir nicht bekommen, und nicht das, was wir bekommen oder schon haben. Doch was bedeutet dieser Anblick des *Anderen* für uns, wie wirkt er sich in diesem Moment des Erscheinens auf unser Begehren aus? Wird das Begehren und Verlangen erst durch das *Andere* ausgelöst? Das *Andere* als das begehrenswerte Gut, das nun das *Selbst* komplementieren soll: zur Vollständigkeit. Es ist immer ein Verlangen nach einem Versprechen, das nicht gehalten werden kann.

⁷ Baumann, 1992: 18.

„Am Ende werden wir, statt diese *andere Welt* zu rekonstruieren, nicht mehr tun als *das Andere* unserer eigenen Welt zu konstruieren.“⁷

Das Verlangen sucht nach einer Erscheinung, etwas Unerreichbaren. Eine Aura, die mit der Komplexität unserer Gefühle verwoben ist, die durch den genauen Blick und anhaltende Betrachtung vertrieben wird.

Die Sehnsucht gibt eine Richtung vor, eine Utopie Hoffnung und das Begehren ist am reizvollsten, wenn das Objekt des Wunsches als Andeutung formuliert wird. In ständiger Bewegung, einer Fatamorgana gleich, als „[...] einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“⁸ Ferne, die ihren Charakter durch die raum-zeitliche Wahrnehmung erhält. Flüchtig und diffus. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Verlangens. Es bleibt seiner Natur nach *Ferne, so nah es sein mag*. Auch Utopien fallen in diese Kategorie des Begehrenswerten. Eine Utopie (seien wir ehrlich) ist eine Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem (von dem wir wissen, dass es niemals einlösen kann). Orte des Nirgendwo, Orte in der Ferne. Orte der Sehnsucht, Orte des Staunens. „Utopie ist der Name für alles, von dem ich weiß, daß es nicht da ist.“⁹ Warum neigen Utopien dazu, Inseln zu sein? Auch das Paradies James Hiltons, welches er den Namen Shangri-La gab, befand sich *da draußen*, zwischen Einöden und unpassierbaren Gebirgsmassiven, an einem *unentdeckten* Ort. Das versteckte und unzugängliche beschreibt den Wunsch nach einigen *weißen Flecken* auf diesem Globus. Höhlen, Täler, Berggipfel, Inseln und Inselgruppen, unbekannt und unbesiedelt, die gleichzeitig darauf warten entdeckt zu werden und für immer im Rätselhaften verborgen zu bleiben.

⁸ Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2012: Fußnote 8.

⁹ Max Frisch. Schwarzes Quadrat. 2008: 80.

James Hiltons Erzählung über die Suche nach dem Paradies ist nicht wie die meisten Expeditionsgeschichten eine Geschichte über Kolonisation, oder zumindest nicht in erster Linie. Es ist eine Geschichte über das Begehren eines Ortes und dem Bewusstsein, dass die Offenlegung des Geheimnisses dieses Verlangen ruinieren wird.

Die Sehnsucht kann den Raum von Text und Bild nicht verlassen und ist nur dort für einen flüchtigen Augenblick lebendig. Diese Insel der Gedanken, eine Projektionsfläche für unsere Träume und Wünsche, nicht lokalisierbar, weder im Raum noch in der Zeit. Das utopische Ideal vermischt die Sehnsucht nach einem fernen und unerreichbaren Land, die ferne und (noch) nicht erreichte Zukunft, die in der Erinnerung an die Vergangenheit besseres verheißt.

Das Ideal, das irgendwo zwischen unerreichbarem Inselgedanken und zu füllender Leerstelle liegt, existiert dazwischen und überall, wo die Idee des *Anderen* auftaucht – zwischen Text und Bild, zwischen Betrachter und Inhalt.

Letztendlich zielt die Deutung des Ideals auf das Begehren, mit dem sie in letzter Instanz identisch ist, dass es noch etwas anderes gibt. Das Phantasma des Utopischen trägt das Begehren, es ist der reizvolle Schleier über dem allzu deutlich sichtbaren, es ist das „substanzlosen Flimmern.“¹¹ Und es ist das bewusste Auflösen aller fester Form in ein Rauschen – in einen Rausch.

¹⁰ James Hilton. *Lost Horizon*. 2015: 191.

¹¹ Fritz Neumeyer. *Quellentexte zur Architekturtheorie*. 2022: 56.

¹² Zygmunt Bauman. *Liquid Modernity*. 2000: 183.

„Und Ihr glaubt, dass Shangri-La entkommen wird?“

„Vielleicht. Wir dürfen keine Gnade erwarten, aber wir dürfen ein wenig auf Nachsicht hoffen. Hier werden wir mit unseren Büchern, unserer Musik und unseren Meditationen bleiben, um die zerbrechliche Eleganz eines sterbenden Zeitalters zu bewahren und nach der Weisheit zu suchen, die die Menschen brauchen werden, wenn ihre Leidenschaften verbraucht sind. Wir haben ein Erbe zu bewahren und zu vererben. Lasst uns das Vergnügen genießen, bis diese Zeit kommt.“¹⁰

Barthes, Roland. 1974. *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bauman, Zygmunt. 1992. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Junius.

Bauman, Zygmunt. 2016. *Die Angst vor den Anderen*. Berlin: Suhrkamp.

Beauvoir, Simone de. 1976. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter. 2012. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Hg. von Burkhardt Lindner, Simon Broll und Jessica Nitsche. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Berger, John. 2008. *Ways of Seeing: based on the BBC television series*. London: Penguin.

Calvino, Italo. 1991. *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend: Harvard Vorlesungen*. München: Hanser.

Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press (1983): 1–35.

Fabian, Johannes. *Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing*. In: *Critical Inquiry* 16(4), (1990): 753–772.

Frisch, Max. 2008. *Schwarzes Quadrat: zwei Poetikvorlesungen*. Herausgegeben von Daniel de Vin und Walter Obschlager. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Govrin, Julie. 2023. *Begehrntwert. Erotisches Kapital und Authentizität als Ware*. Berlin: Matthes & Seitz.

Hilton, James. 2015. *Lost Horizon*. London: Vintage Classics.

Minh-Ha, TrinhThi. 1989. *Woman, Native, Other: Writing, Postcoloniality and Feminism*. Bd. 503. A Midland Book. Bloomington, Ind. [u.a.]: Indiana University Press.

Neumeyer, Fritz. 2022. *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München und Berlin: Prestel.

Said, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin Books.

Simmel, Georg. *Exkurs über den Fremden*. 2006. In: *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Bd. 11. Gesamtausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 764–771.

Beobachtungen

Universität der Künste Berlin
Masterstudiengang Architektur
Abschlussarbeit 19. April 2023.

Betreut von Prof. Jeanne-Françoise
Fischer, Prof. Dr. Matthias Noell
und WM Lisa Tiedje.

Die ständige Kommission dieses
Jahrgangs bestand aus Gastprof.
Giovanni Betti und WM Silvia
Gioberti.

Fragmente von Räumen
von Annekathrin Warter

Fragmente von Räumen

17 Beobachtungen

Ausstellungstext

(13x16,25 cm,

21x25,25 cm,

28x34 cm) Recycling

Papier 160 g, Tinte

(geschrieben und

gedruckt)

Fragmente von Räumen

19 Entwicklungen

Ausstellungstext

(21x25,25 cm,
28x34 cm, 41x50 cm)

4x5 inch Planfilm,

Adonal auf Tecco

Baryta BT270, Tinte

(ausgelöst, entwickelt
und gedruckt)

Die Fotografien bewegen sich zwischen Genauigkeit und Unbestimmtheit. Die vorgefundene *Realität*, Bedingungen und Qualitäten von Räumen werden abgebildet und präsentiert und durch das Betrachten reflektiert und in Frage gestellt. Den Fotografien wird die Aufgabe einer Bestandsaufnahme zugesprochen. Doch können sie diese Erwartungen erfüllen?

Einleitung

Ihr festgelegter Rahmen, die Auswahl des Motivs produziert im selben Augenblick ein Unwissen und Ausblenden (bzw. für die Betrachterin eine Vorenthaltung), die inszenierte Gegenüberstellung in der Ausstellung und im Katalog ist ein bewusster Wunsch nach Assoziations-Reaktionen. Wie entfalten sich Räume? Wie nehmen wir Räume wahr? Wie verhalten wir uns im Raum? Der Stadtraum wird zum Labor.

Die 19 Entwicklungen überlagern sich mit den 17 Beobachtungen und knüpfen ins Besondere an die theoretische Auseinandersetzung mit den Begriffen Präsentation, Repräsentation, Interpretation, Wahrheit und Wirklichkeit an.

Entwicklungen















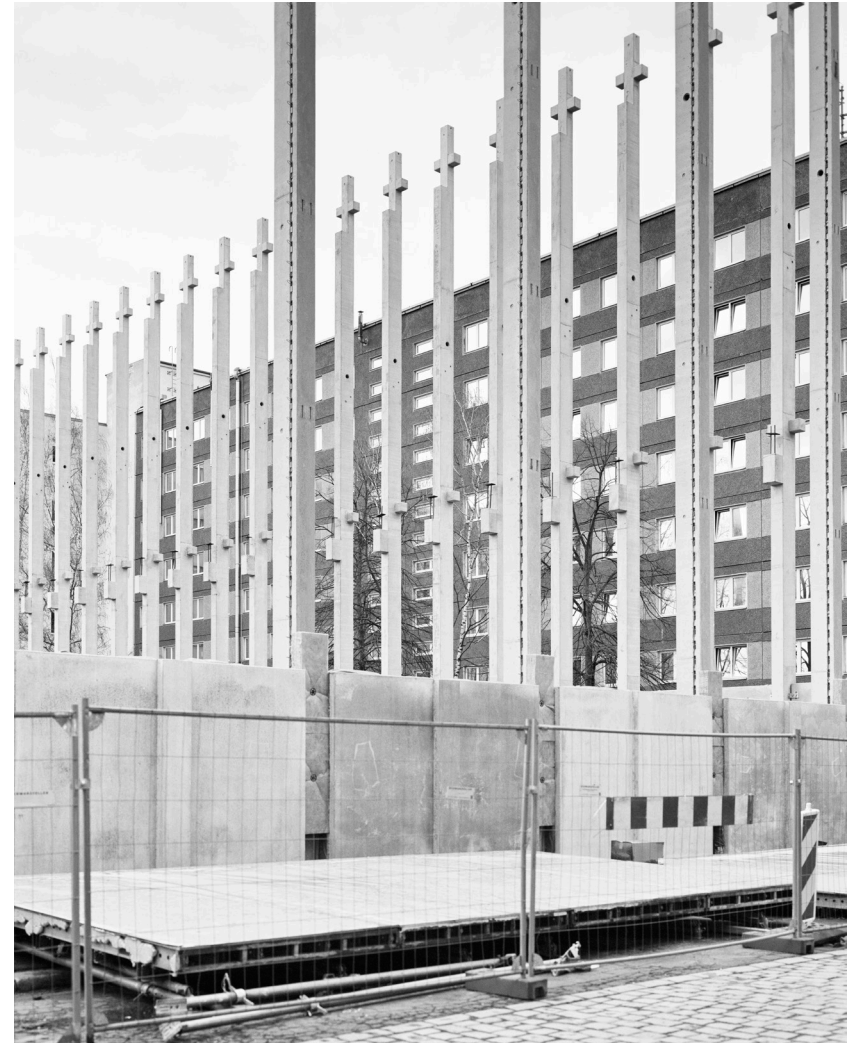




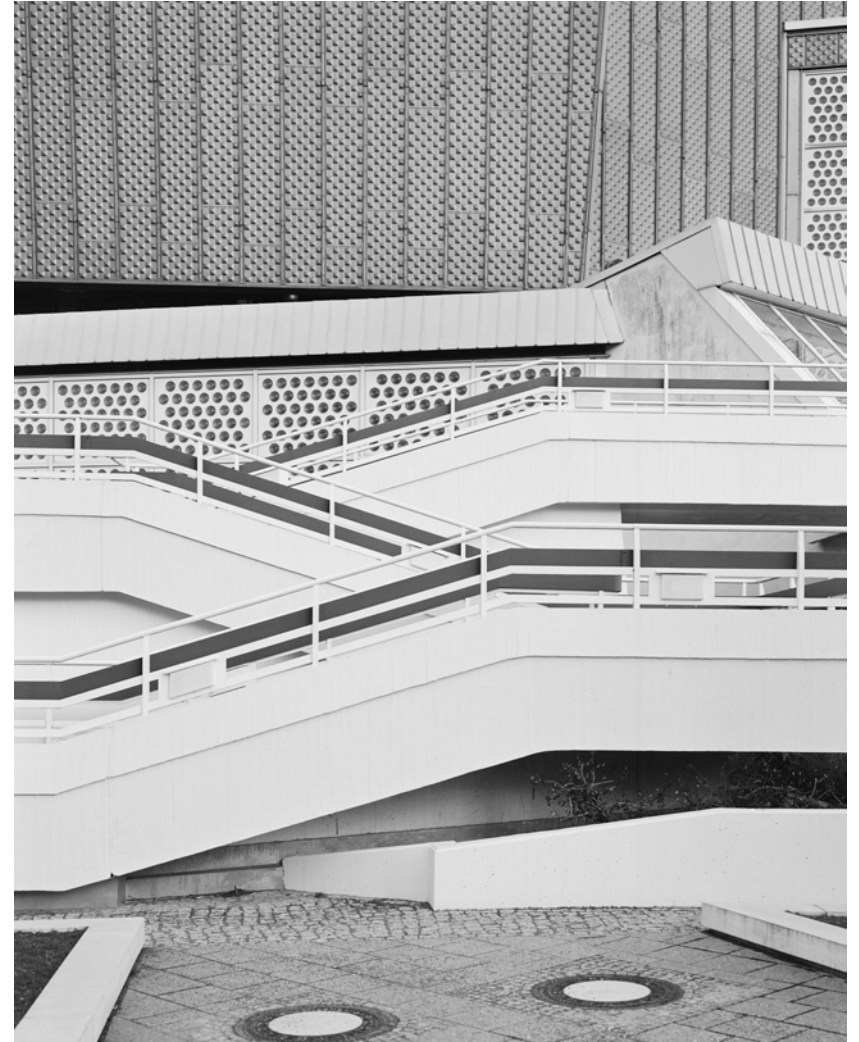












Ausstellung





Universität der Künste Berlin
Masterstudiengang Architektur
Abschlussarbeit 19. April 2023.

Betreut von Prof. Jeanne-Françoise
Fischer, Prof. Dr. Matthias Noell
und WM Lisa Tiedje.

Die ständige Kommission dieses
Jahrgangs bestand aus Gastprof.
Giovanni Betti und WM Silvia
Gioberti.

Fragmente von Räumen
von Annekathrin Warter

Fragmente von Räumen

19 Entwicklungen

Ausstellungstext

(21x25,25 cm,
28x34 cm, 41x50 cm)

4x5 inch Planfilm,

Adonal auf Tecco

Baryta BT270, Tinte

(ausgelöst, entwickelt
und gedruckt)

Fragmente von Räumen

58 Annäherungen

Ausstellungstext

(8x10 cm, 12x22 cm)

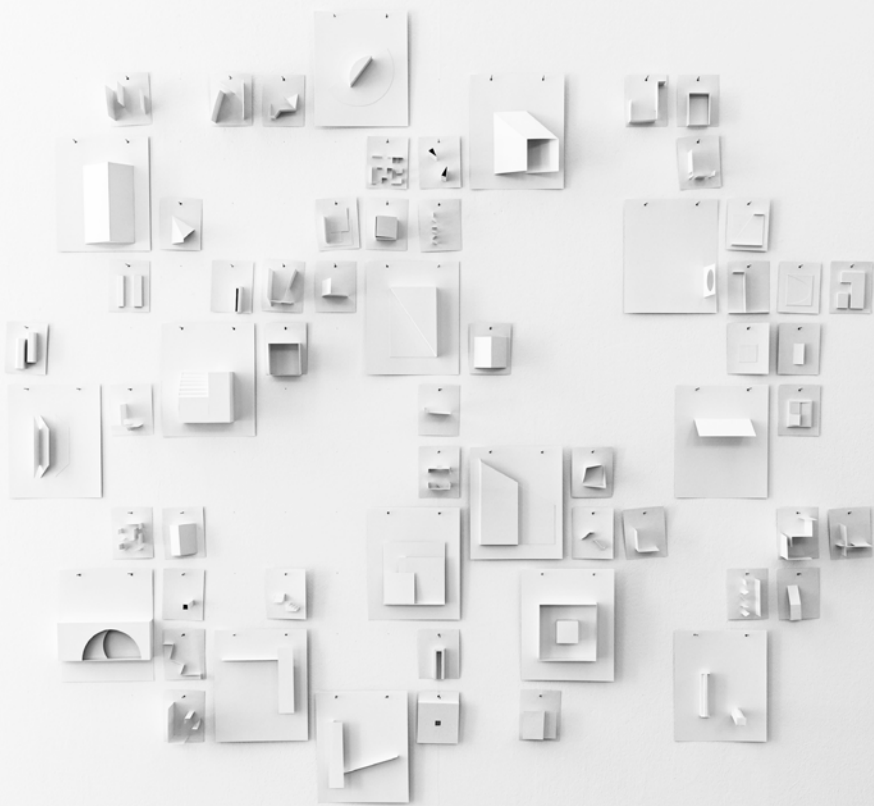
Fotokarton, Osprey

White, 270 g

(geschnitten und
geklebt)

Wann beginnt ein Raum zu existieren? Modelle sind, in ihrer Doppelrolle als Erkenntnisprodukte und -quellen, traditionelle Schlüsselinstrumente der Architektur. Fläche und Form werden zu Raum und Volumen. Sie übernehmen die Rolle des Mittlers zwischen zwei-dimensionaler Darstellung und späterer Realisation. In ihrer Position eines *Dazwischen* werden sie zum Kipp-Objekt der Möglichkeiten. Modelle erlauben eine schrittweise Annäherungen an den Raum. Sie dienen zur Überprüfung von räumlichen Qualitäten, zur Reflexion über den Entwurf und erfolgte Entscheidungen. In ihrer Reduktion werden sie zu räumlichen Schemata. Obwohl die geometrische Abstraktion die konsequente Grundlage der Annäherung darstellt, löst sich der Prozess von einer rationalistischen Herangehensweise ab. Die Modelle spielen mit dem Maßstab und der Perspektive aus der sie, von der Wand genommen, betrachtet werden. Sie sind Formen, Volumina und Räume. Grundlegende Elemente der Architektur werden zu Raumfragmenten.

Einleitung



Fragmente von Räumen

58 Annäherungen

Ausstellungstext

(8x10 cm, 12x22 cm)

Fotokarton, Osprey

White, 270 g

(geschnitten und
geklebt)

Fragmente von Räumen

4 Schichtungen

Ausstellungstext

(24x22,8 cm mit
Rahmen 28,8x36 cm)

140 OHV Folien,
Seidenpapier, Tesa,
MDF 3 und 5 mm
(geschnitten und
geklebt)

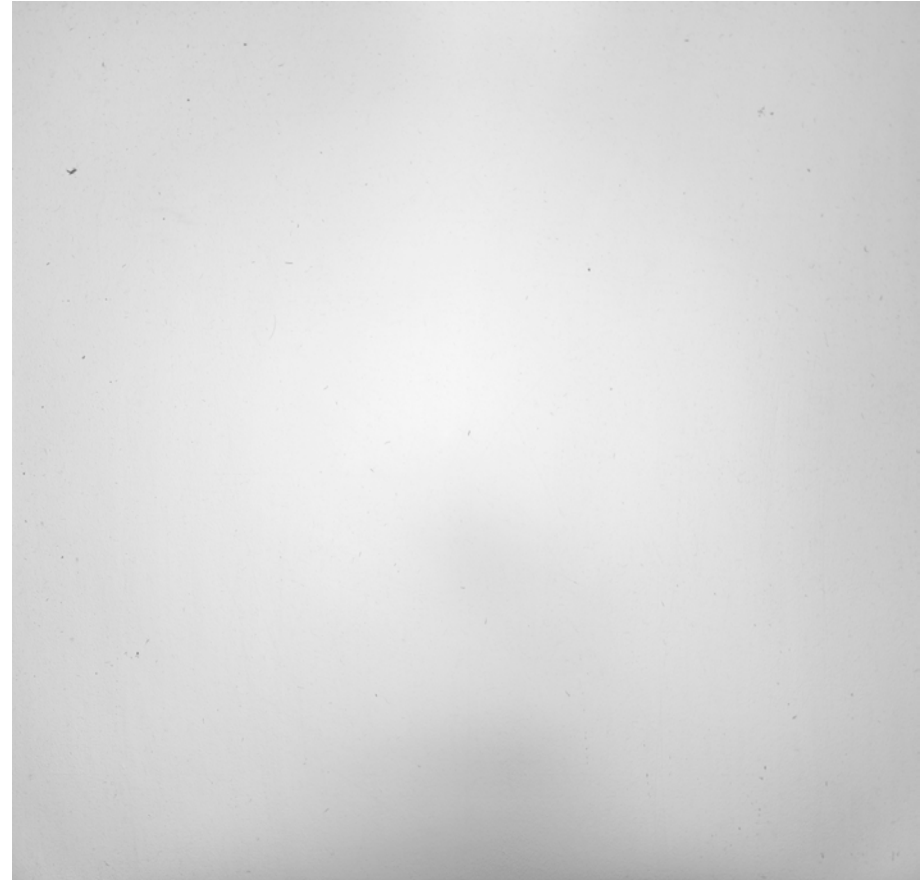
Die *4 Schichtungen* bewegen sich zwischen Bild und Modell. Geschichtete Folien werden über Overheadprojektoren an die Ausstellungswände projiziert. Der relative Maßstab, die Rohheit und die Tiefe, die in diesen einfachen Räumen dargestellt sind, können als sorgfältig ausgewählte Fragmente gelesen werden, die keinem bestimmten Gebäude entnommen sind, sondern einer allgegenwärtigen und vielleicht idealisierten und sogar lakonischen Architektur.

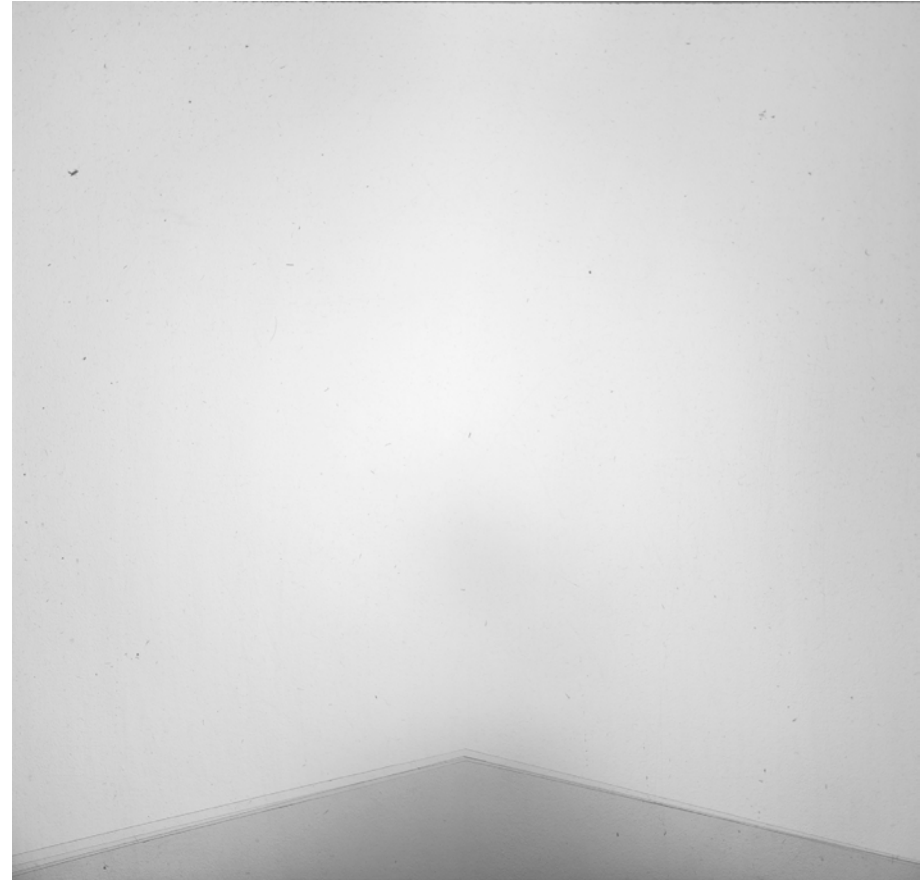
Einleitung

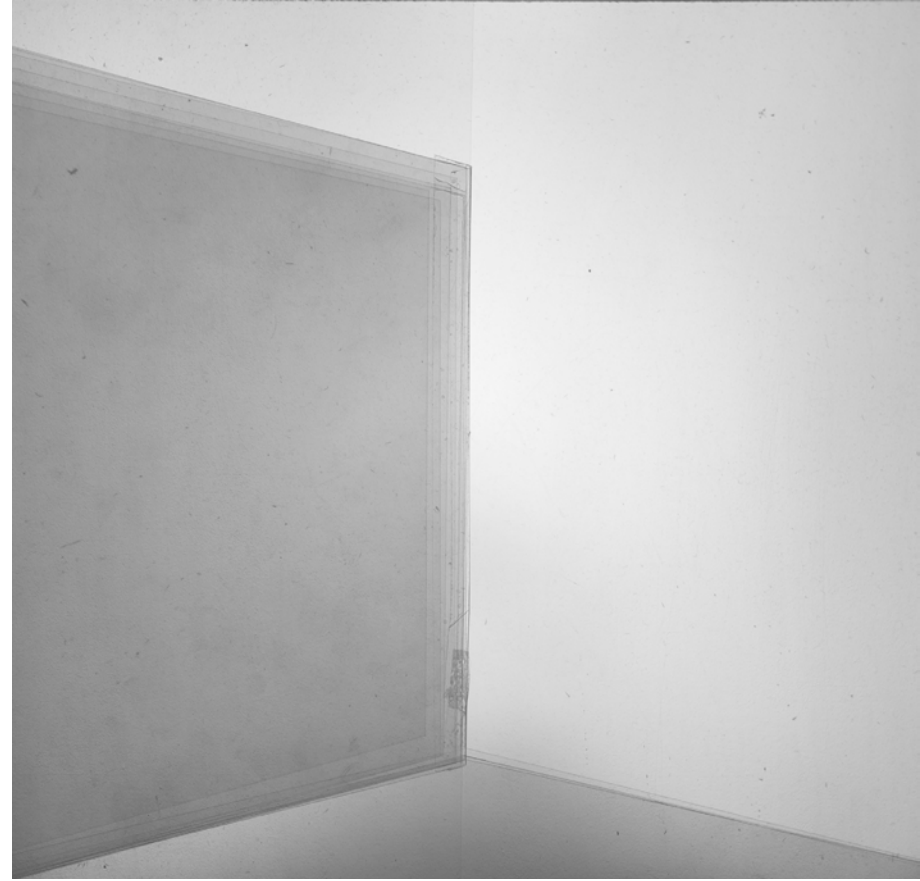
Wie eine unvollständige, offene Realität umrahmt jedes Bild eine diskrete, ruhige und typische Begegnung von Wänden, Böden und Decken; mit einer präzisen Artikulation der Ecken durch einige grundlegende architektonische Elemente wie Öffnungen, Stufen, Säulen und Balken. Es handelt sich um intime und lebendige Atmosphären, die eine implizite Erinnerung an einen wohlbekanntem Ort hervorrufen und gleichzeitig diese indirekten und doch persönlichen Momente der Aufmerksamkeit in unserem Alltag vermitteln.

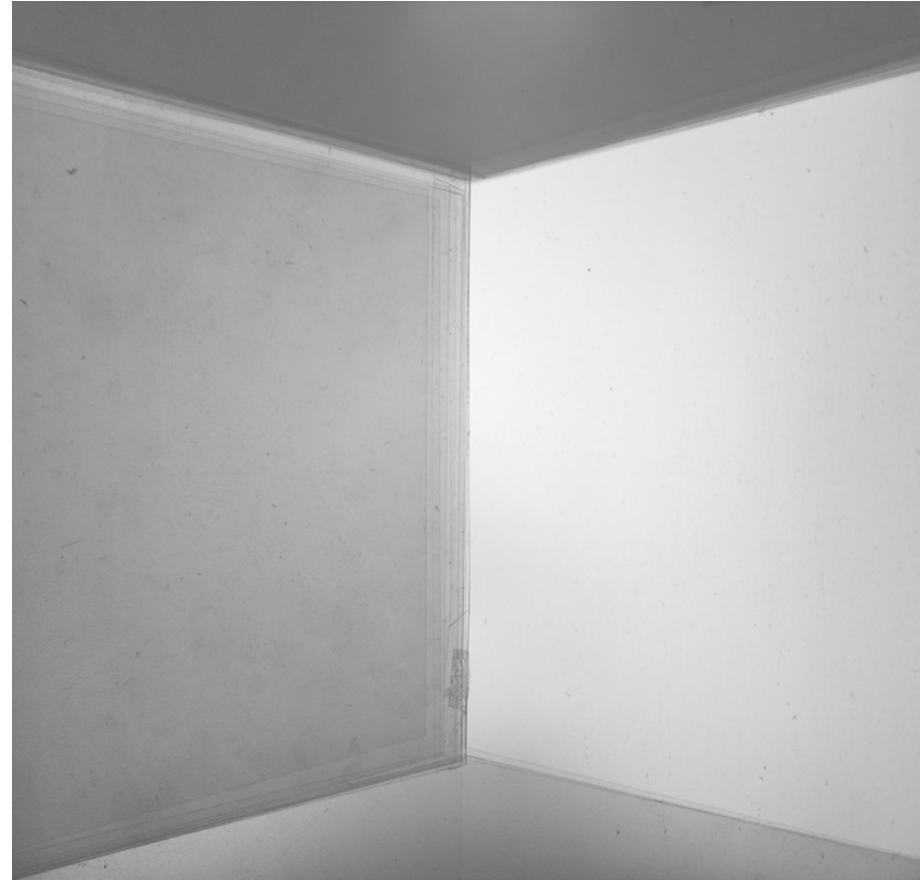
Der performative Prozess – das Aufeinanderlegen einzelner Flächen – erhält seine Tiefe und räumliche Wirkung durch Addition und Überlagerung. Räume zerfallen in Fragmente und werden neu zusammengesetzt. Aufbauend, abbauend – und am Ende die Frage: Was bleibt?

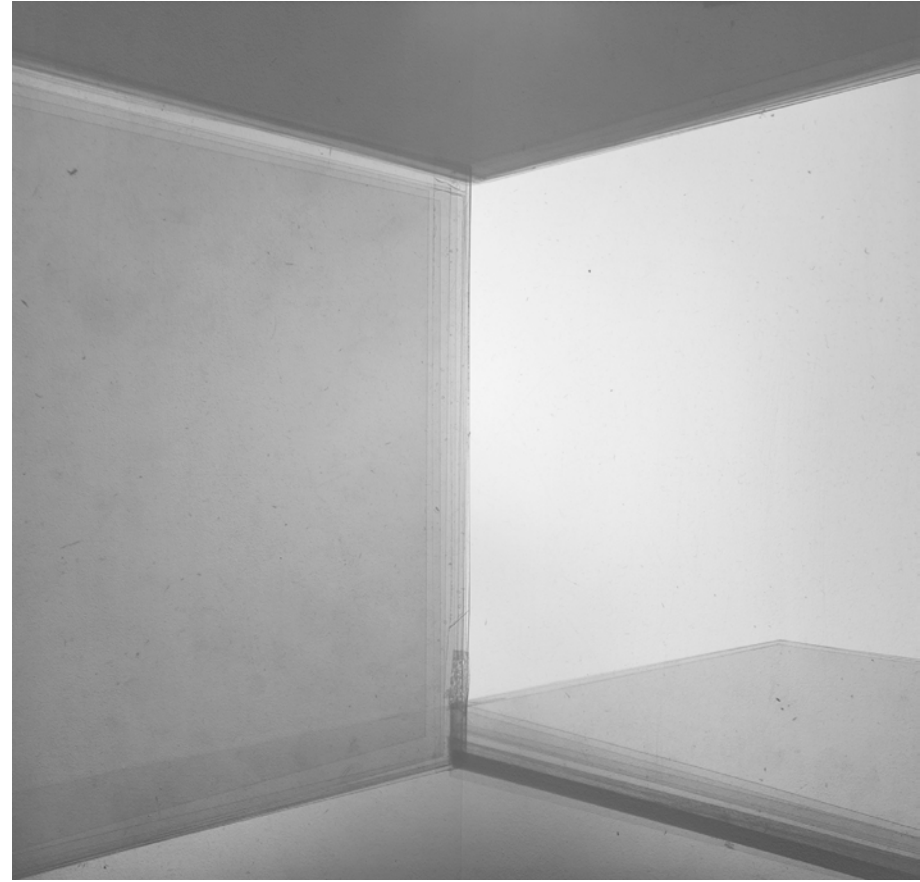
Schichtungen

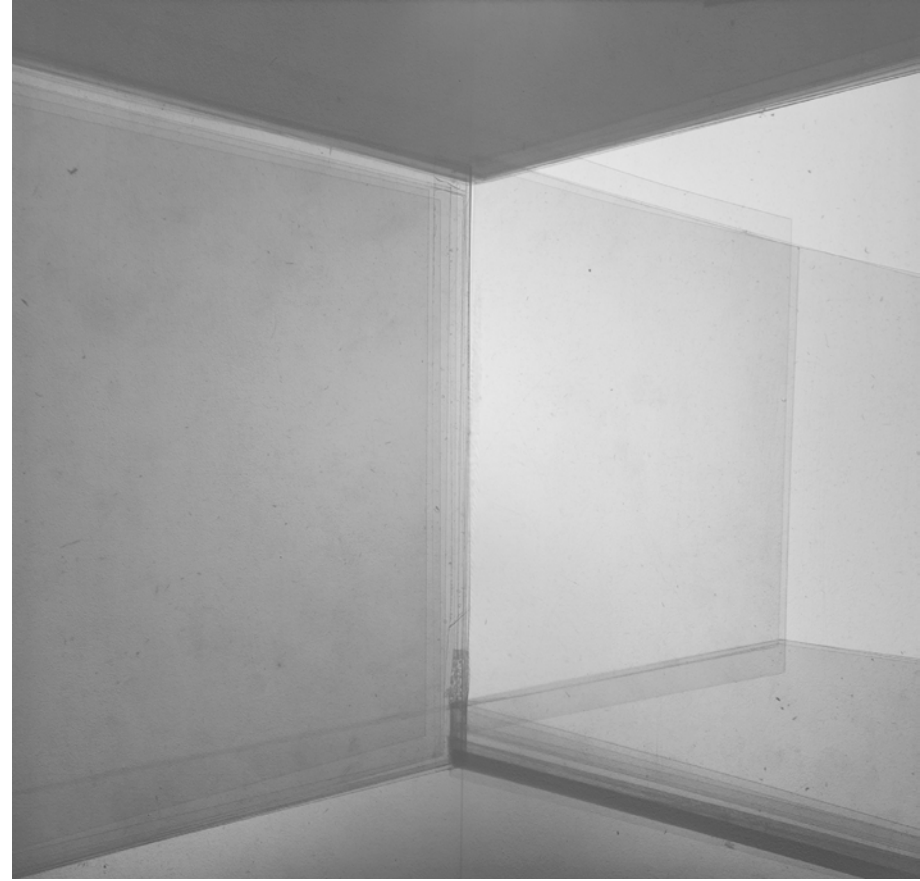


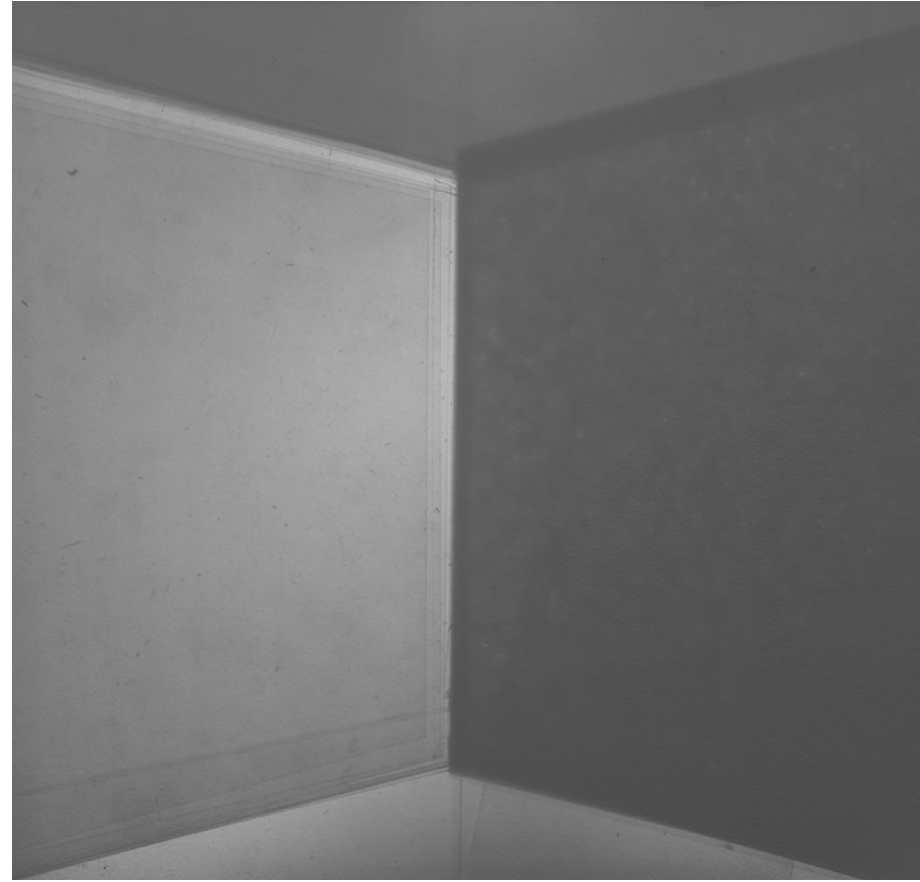




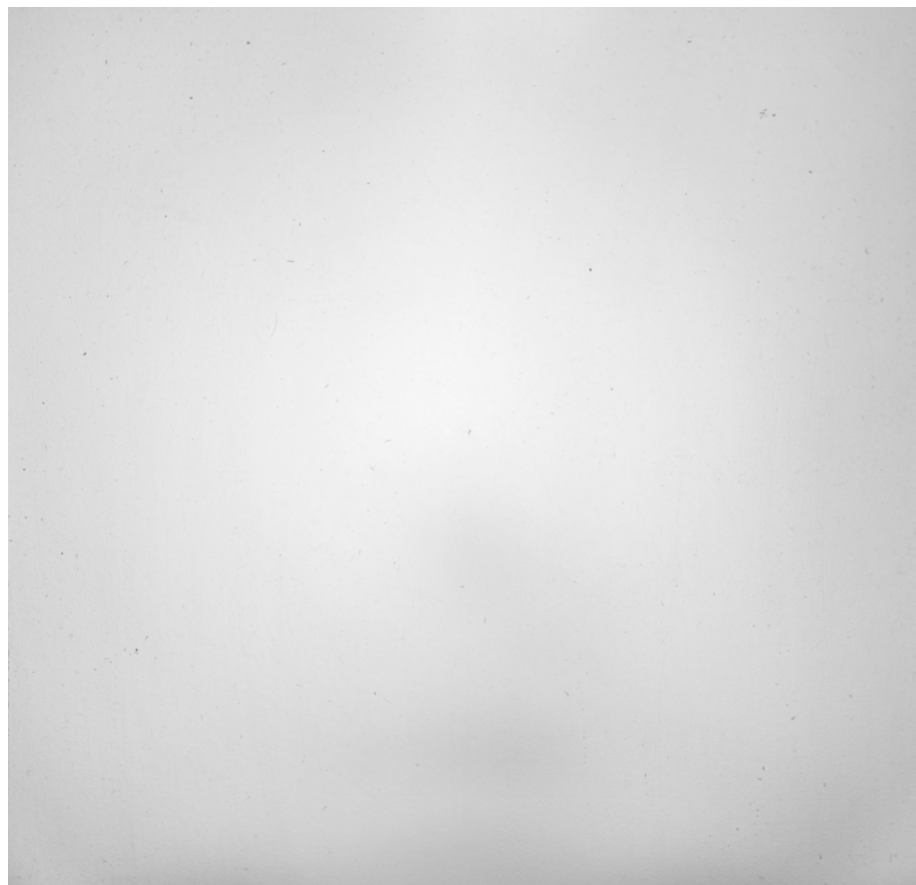


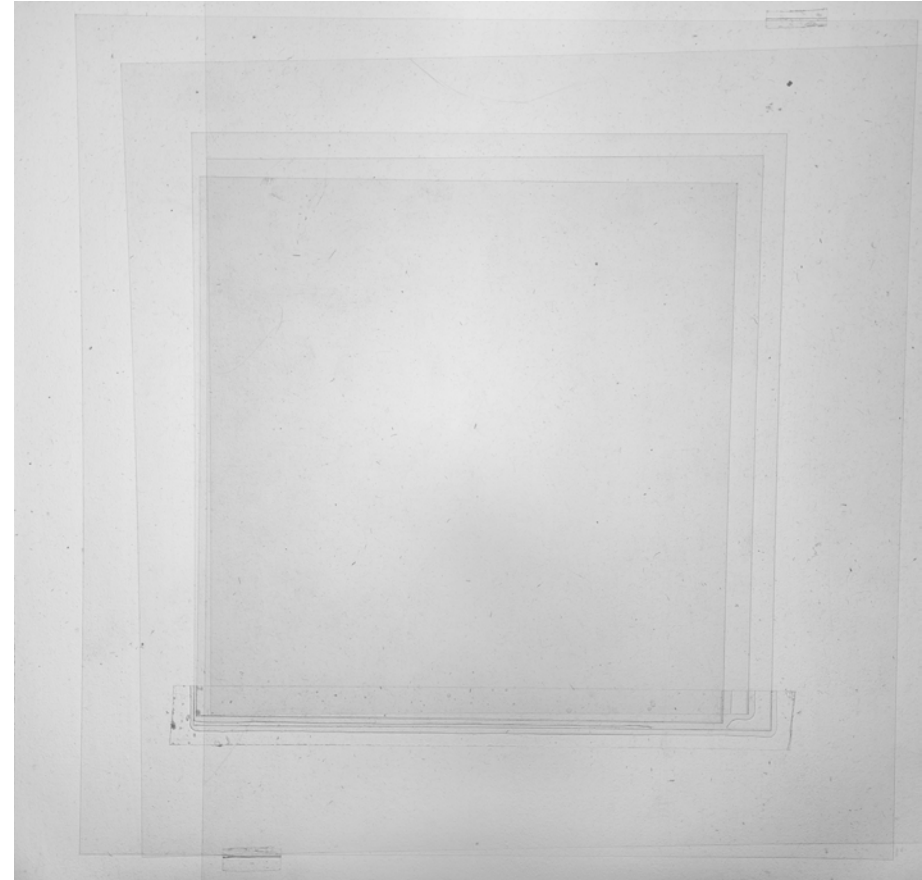


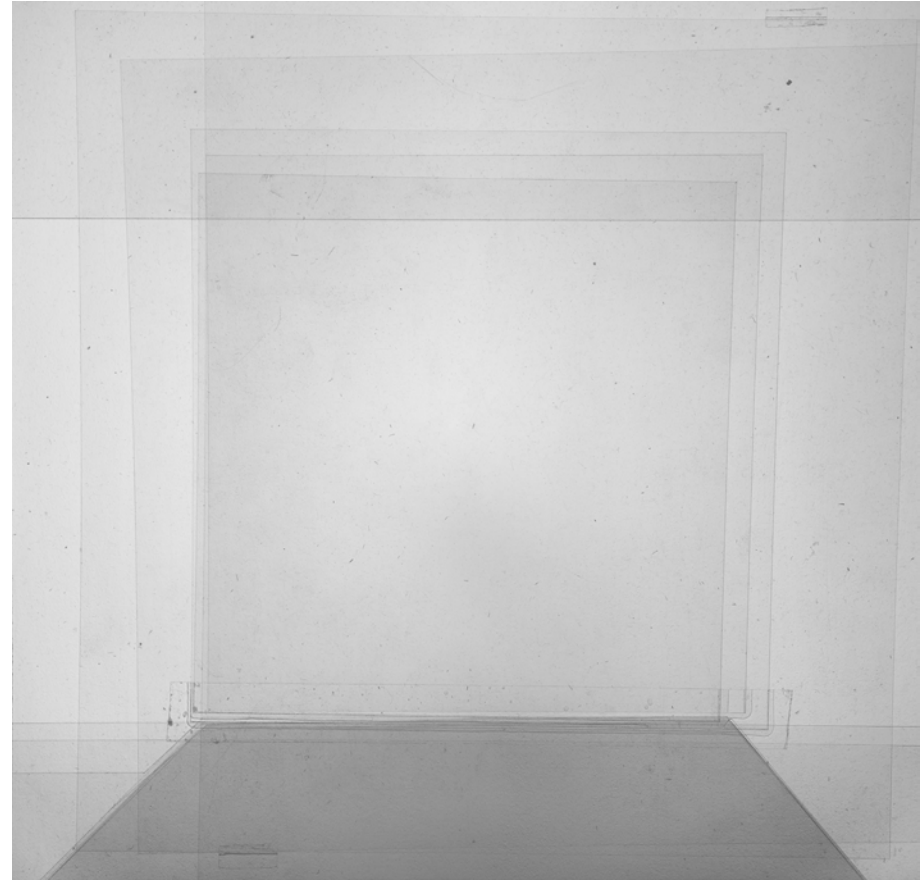


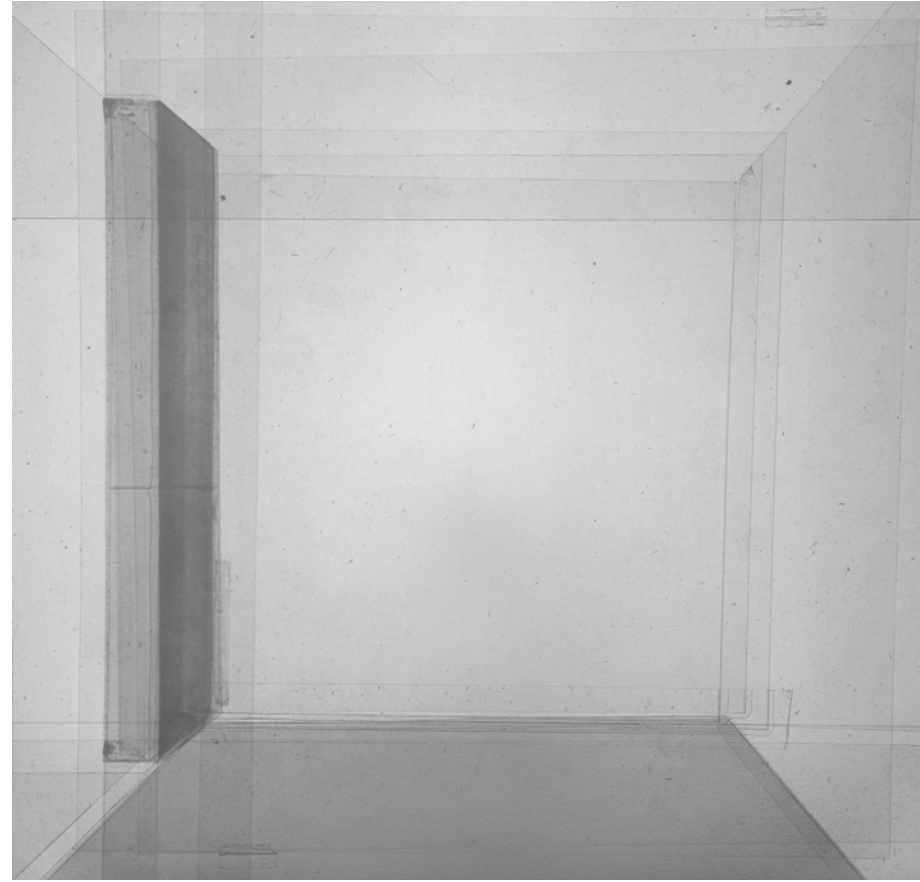


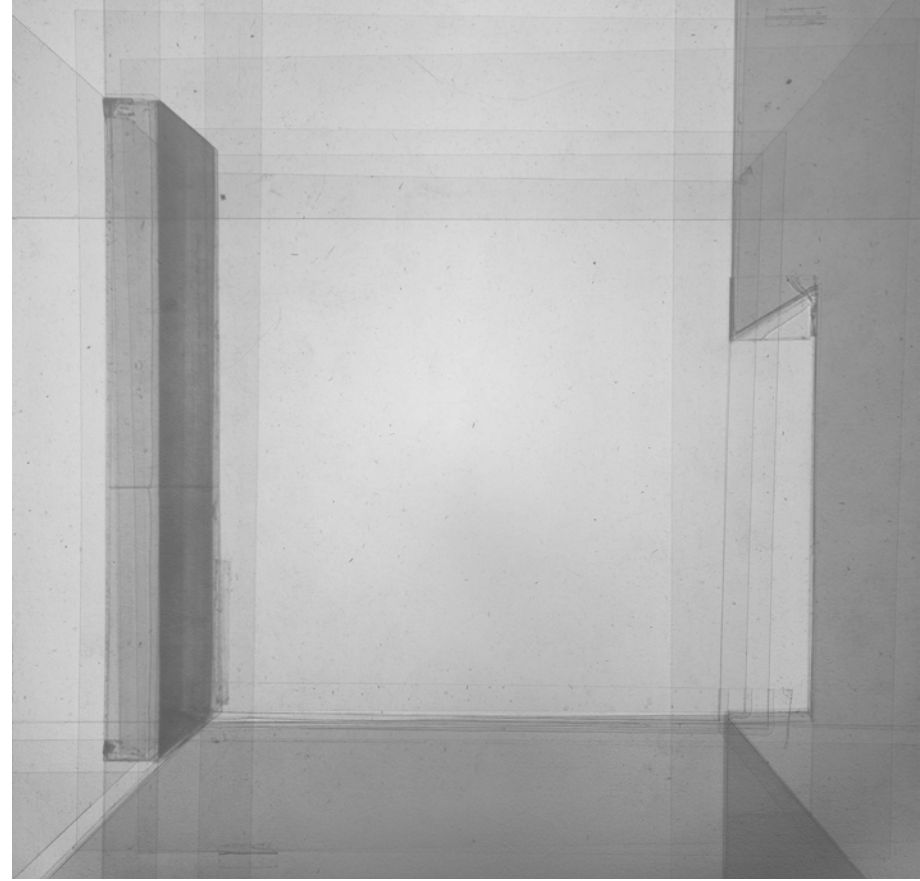
2

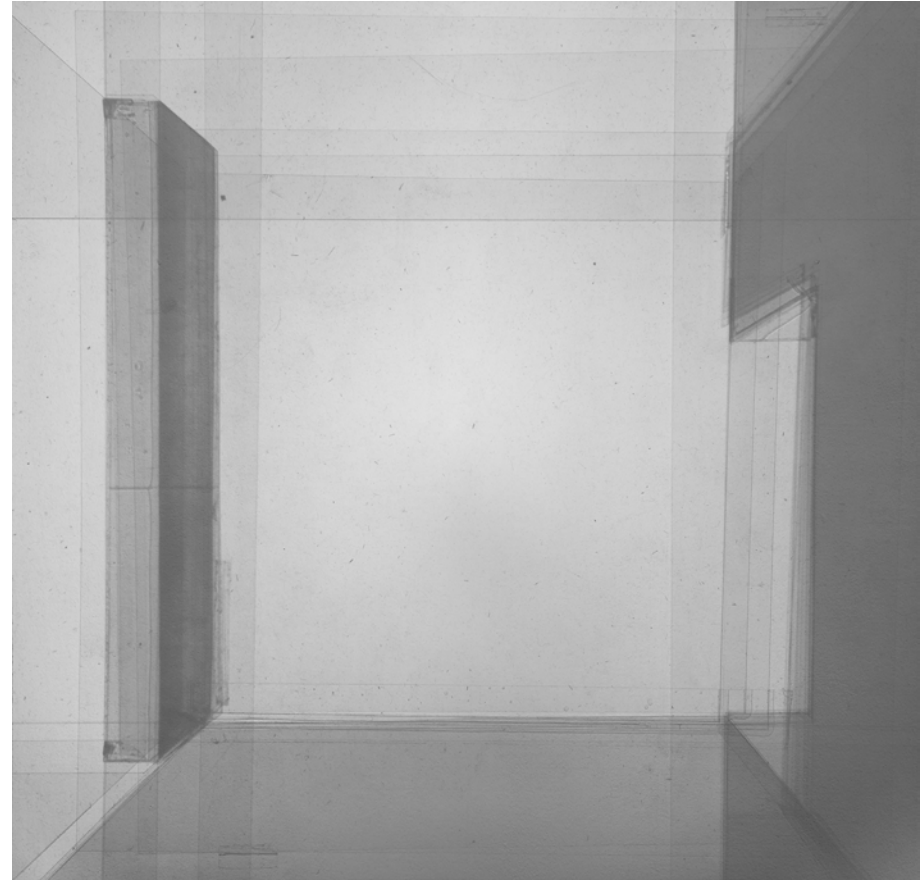


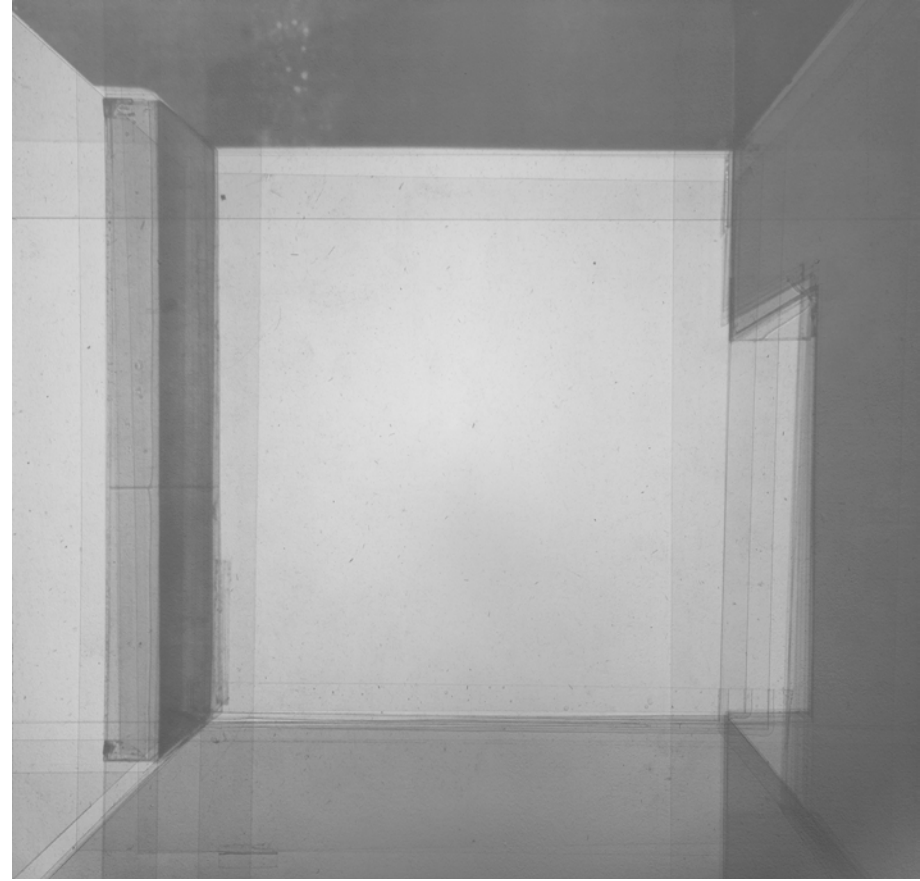


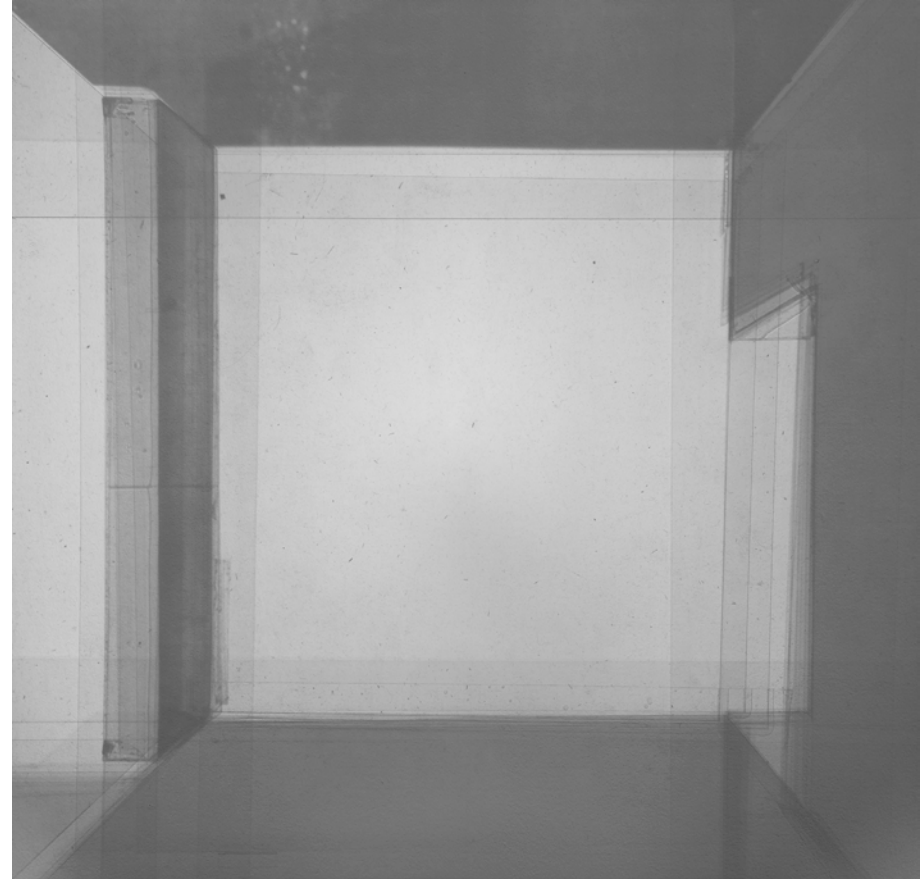




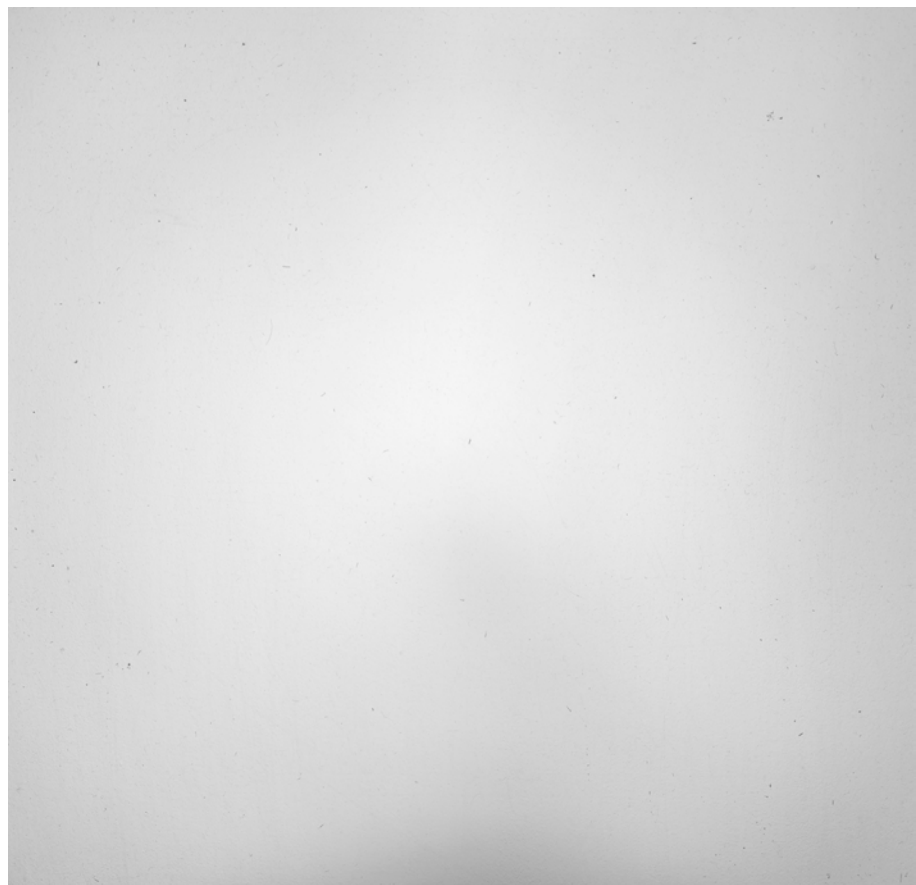


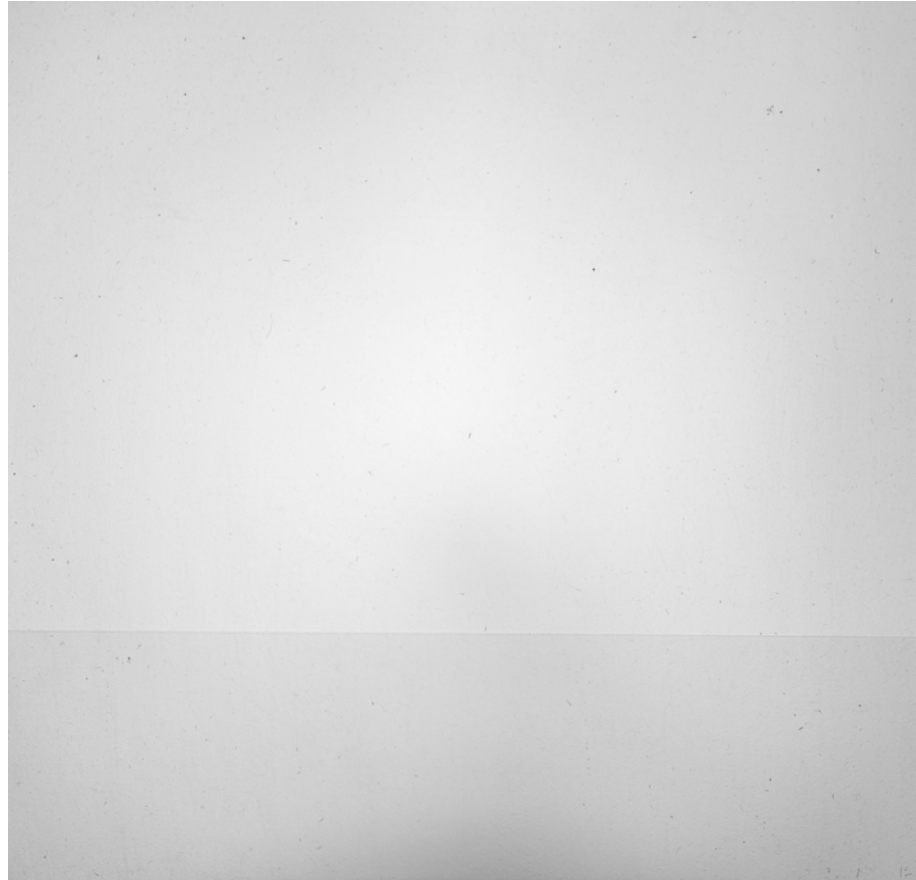


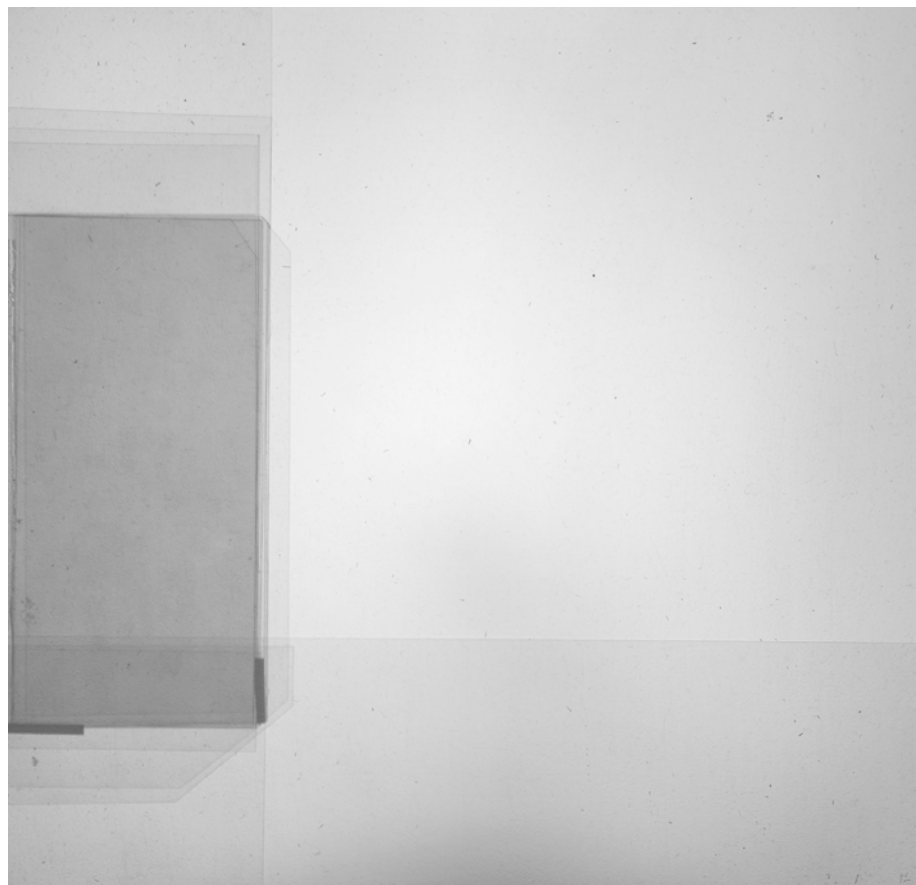


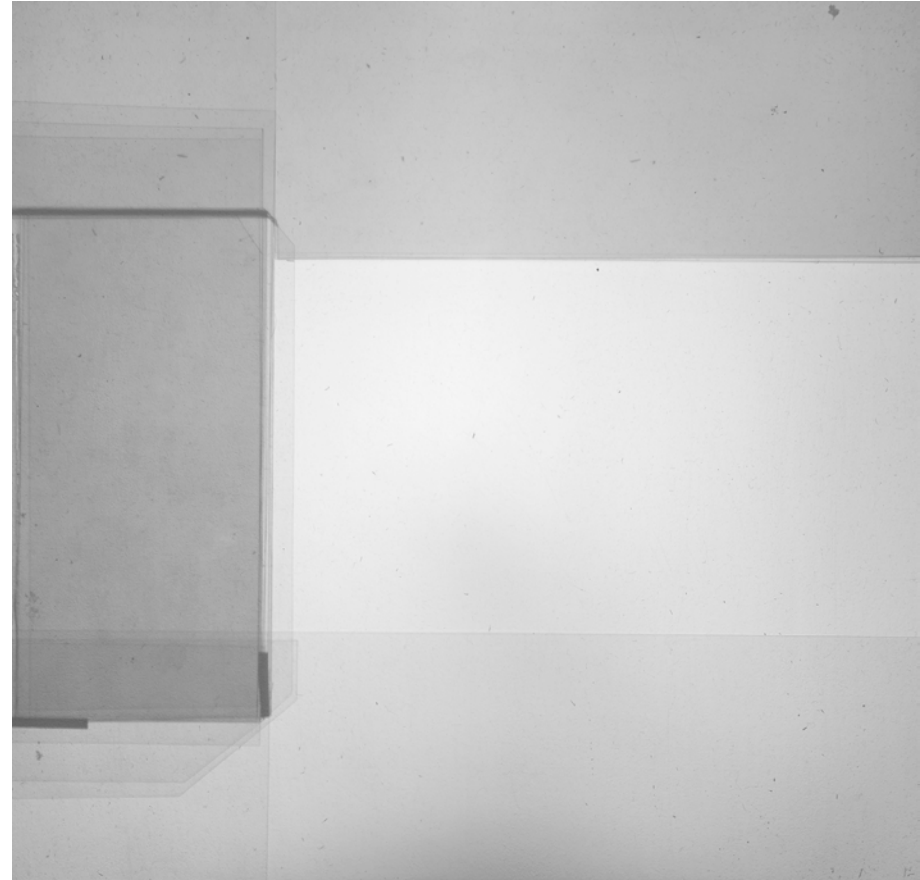


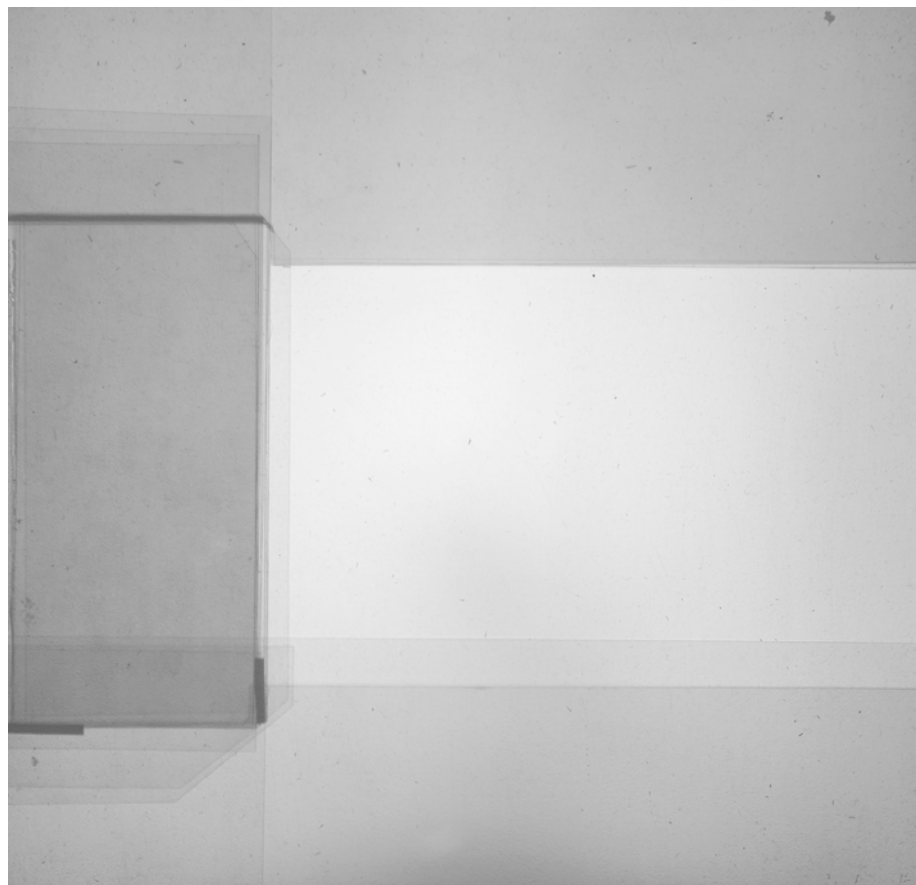
3

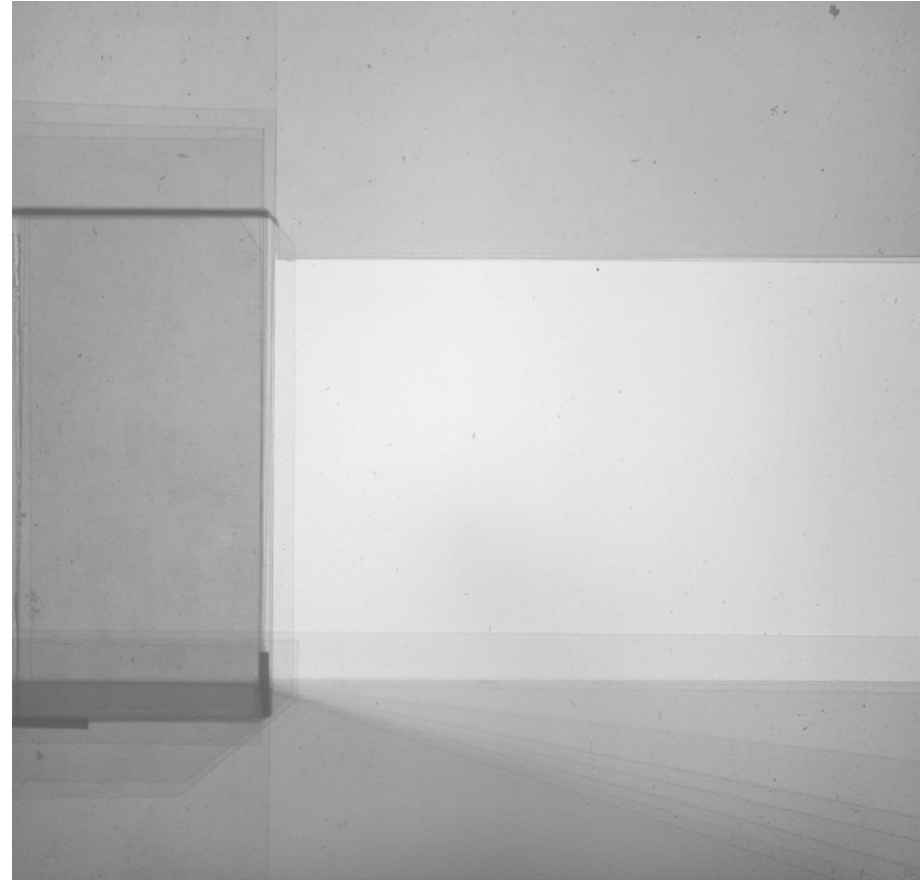


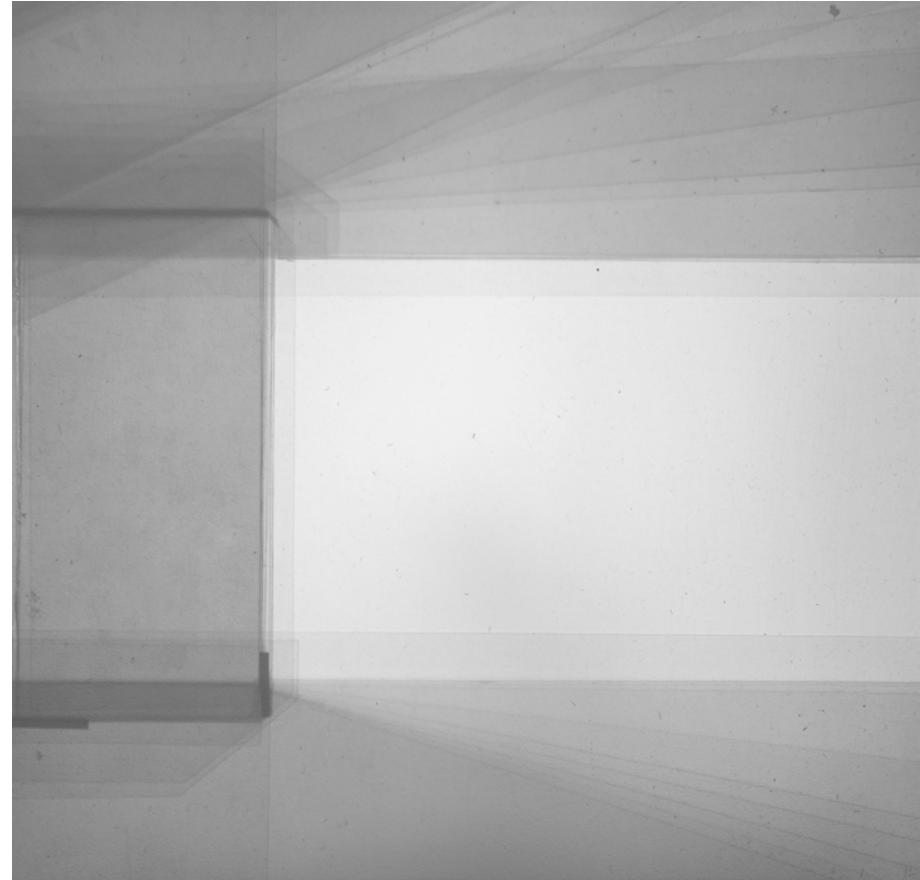


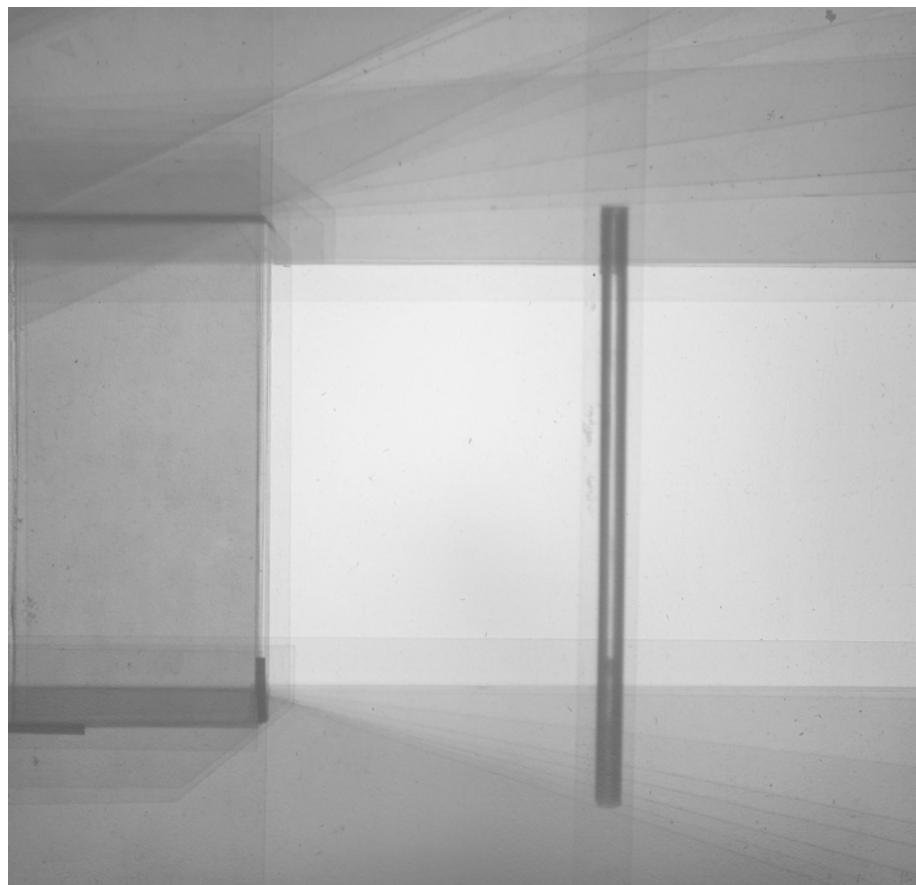




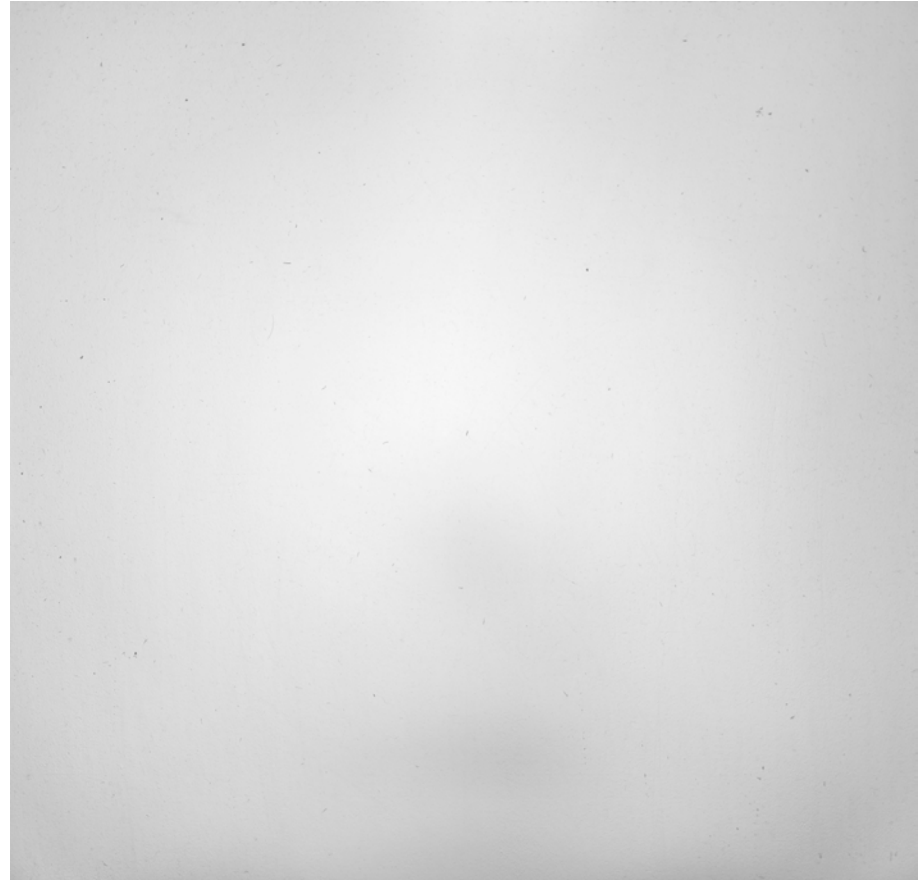


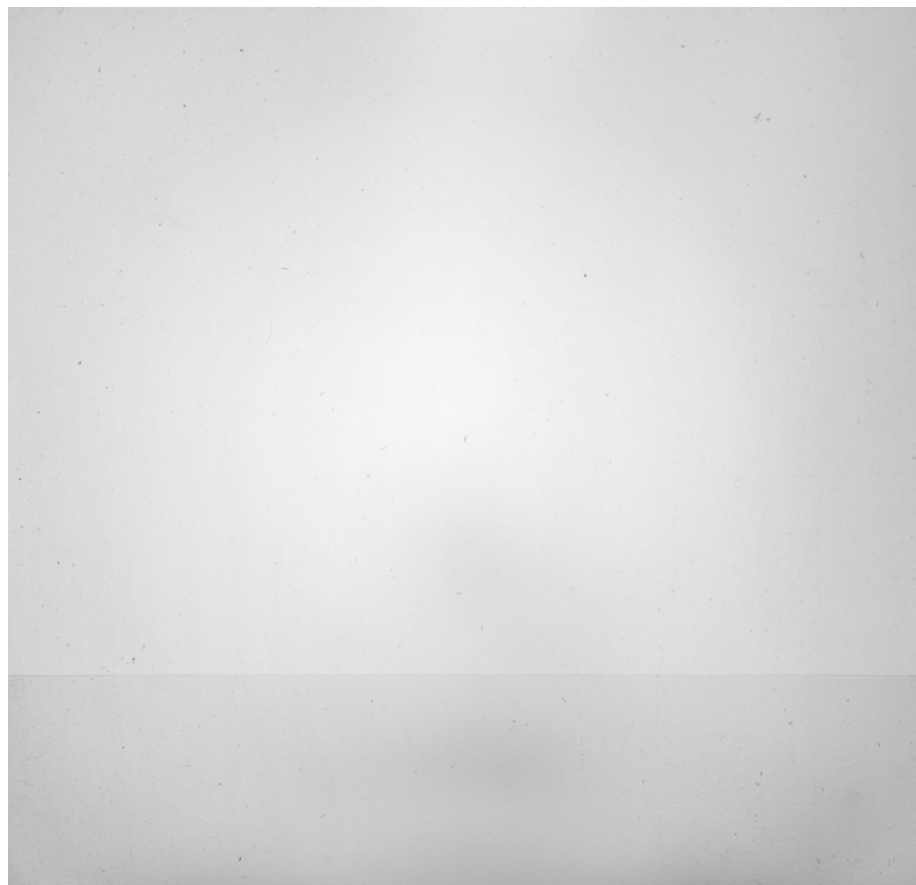


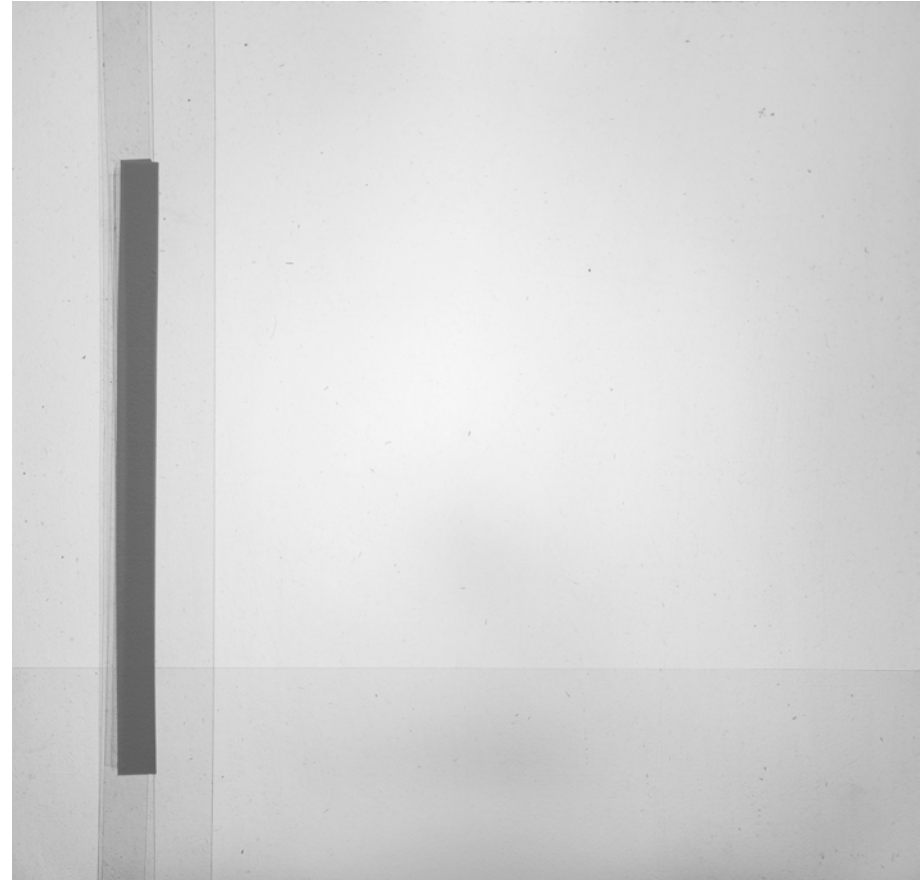


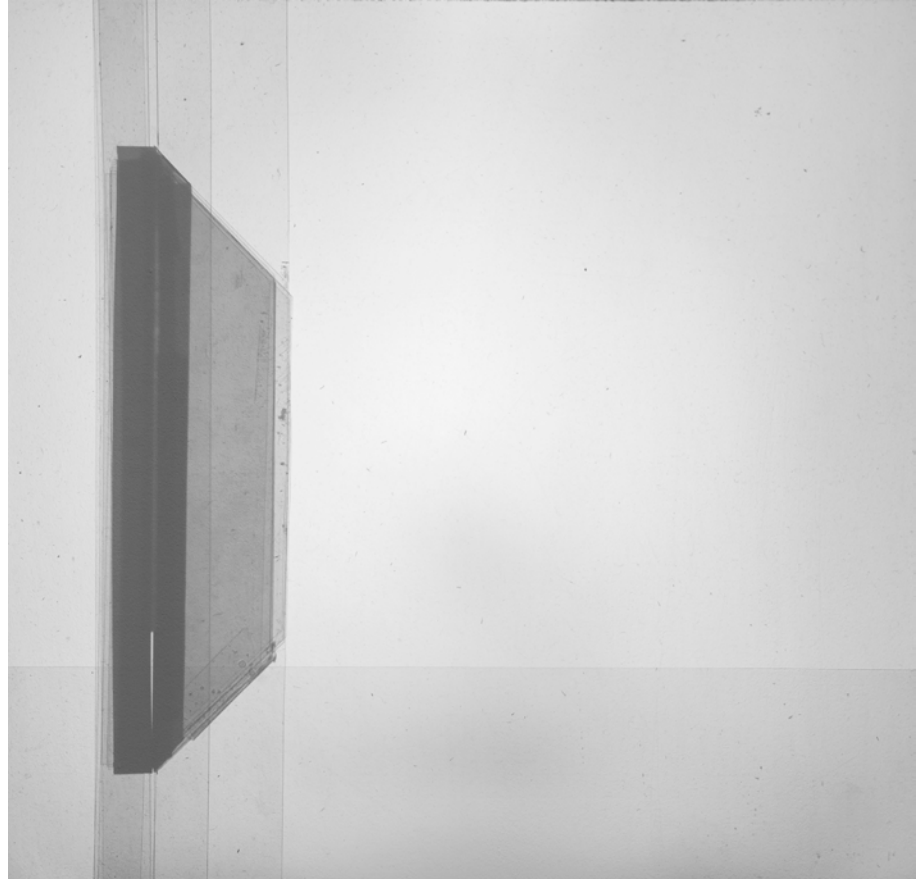


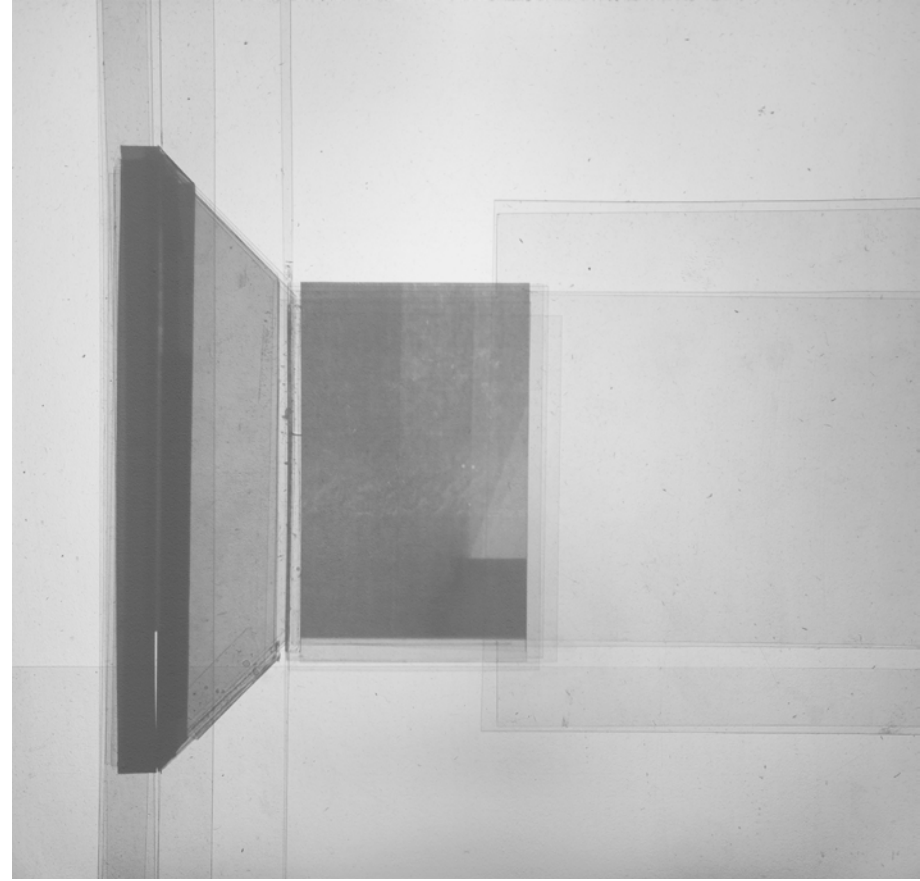
4

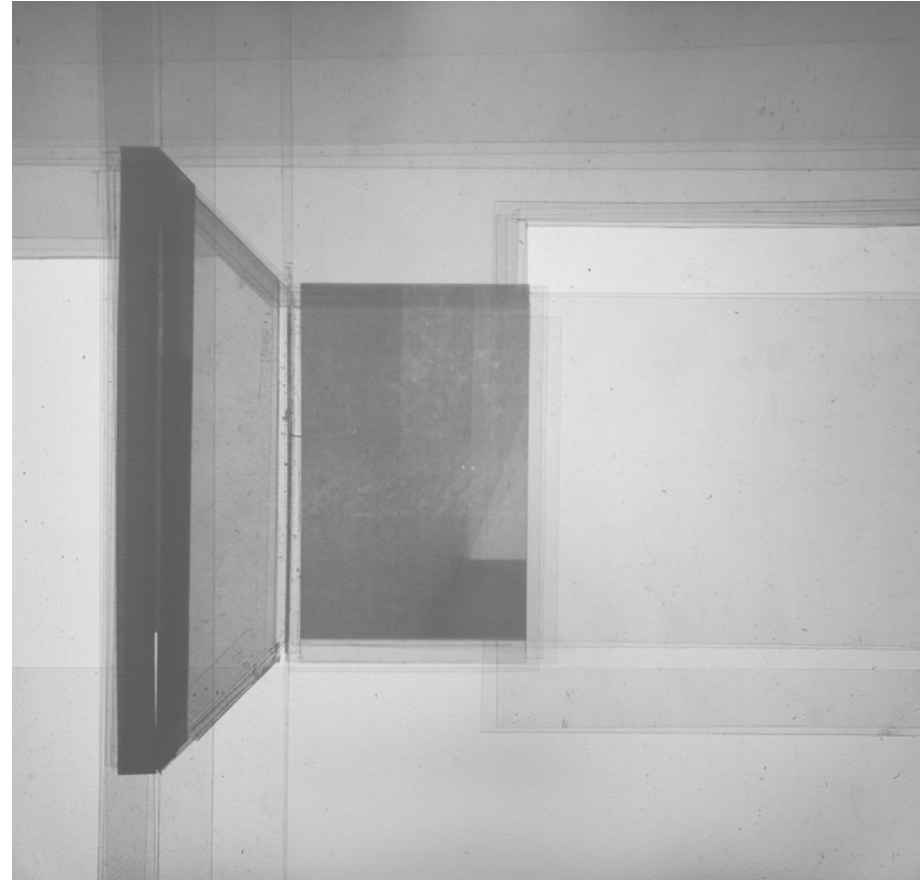


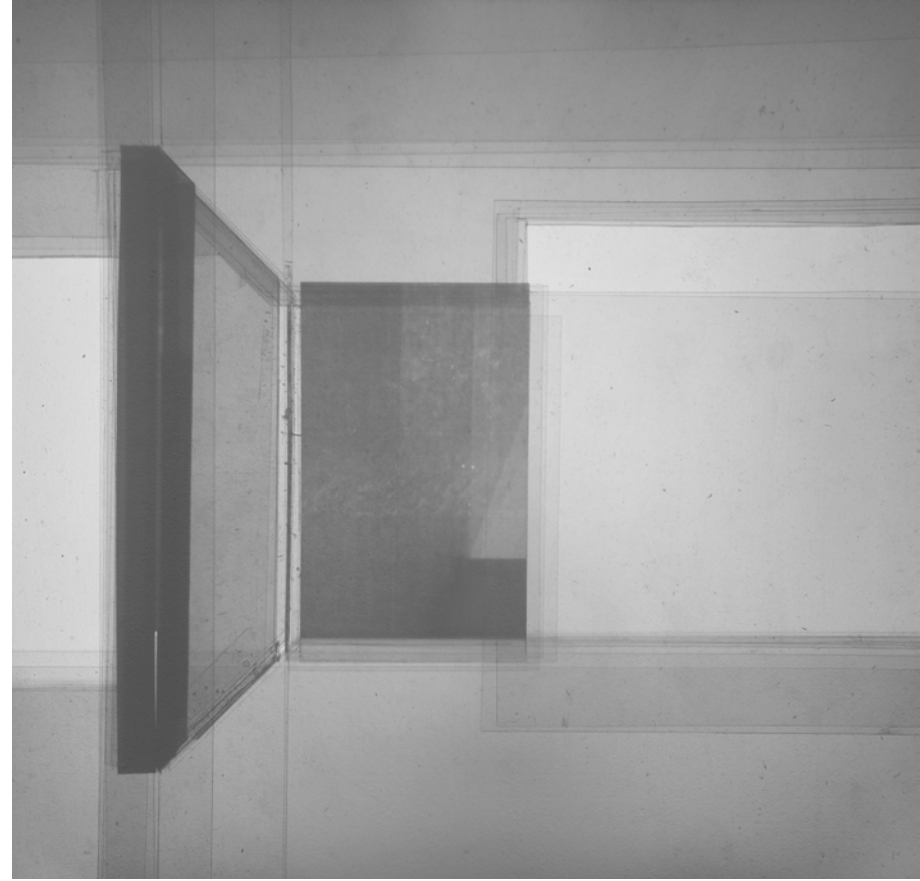


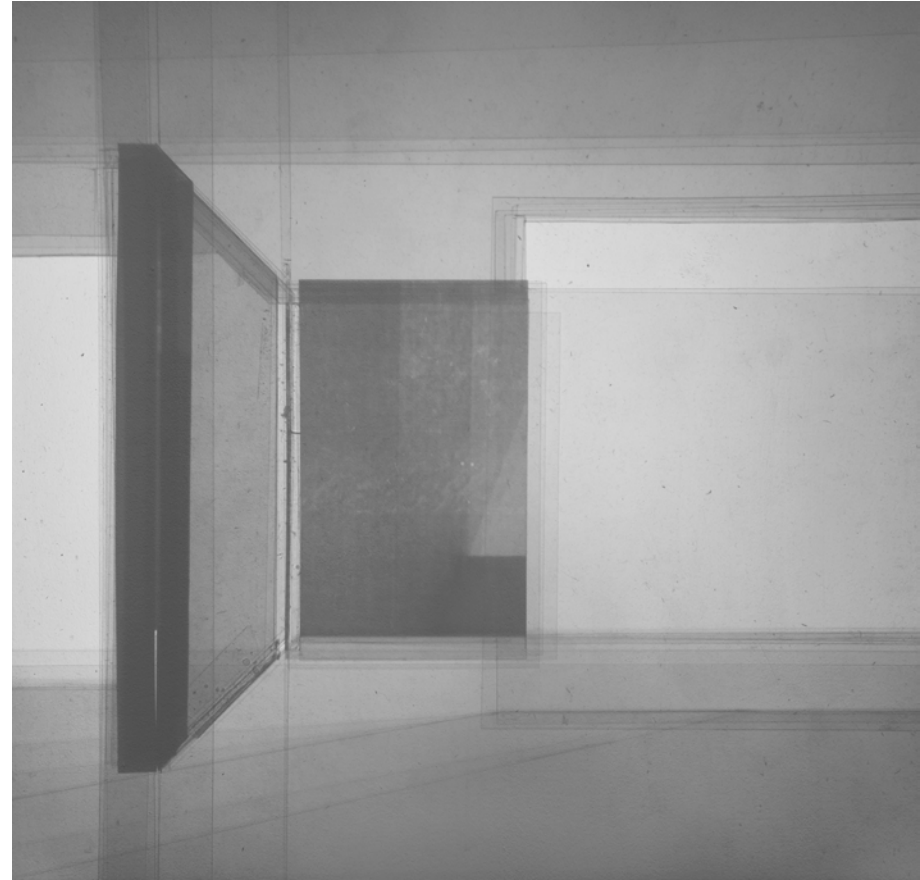


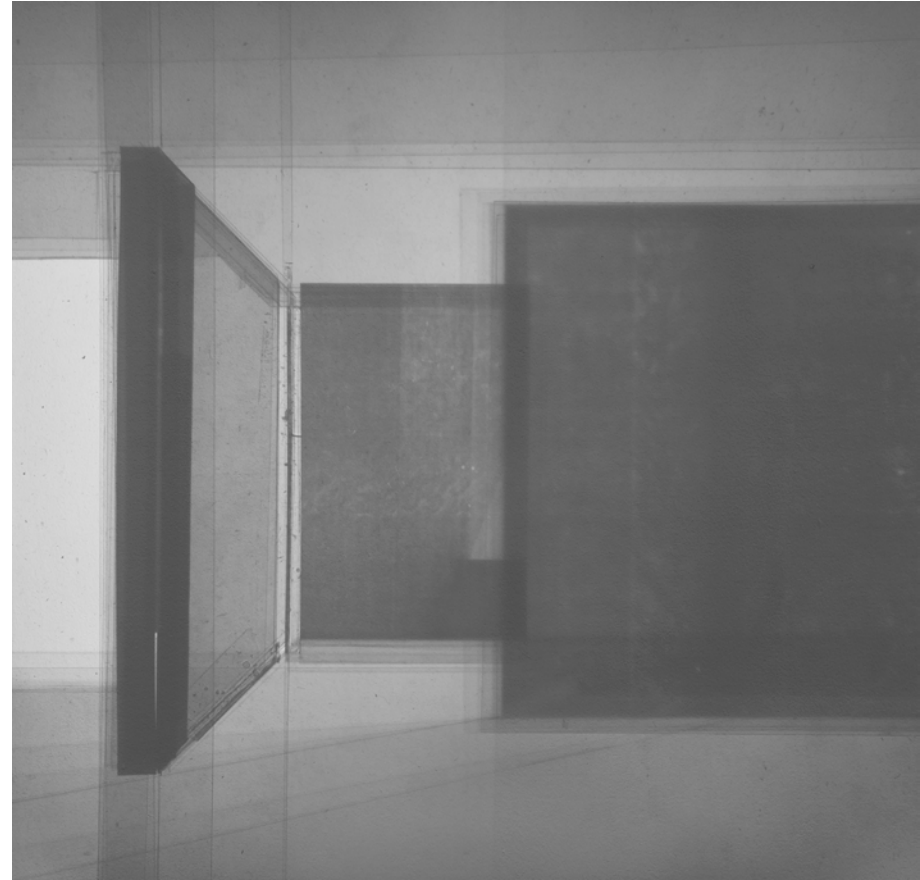






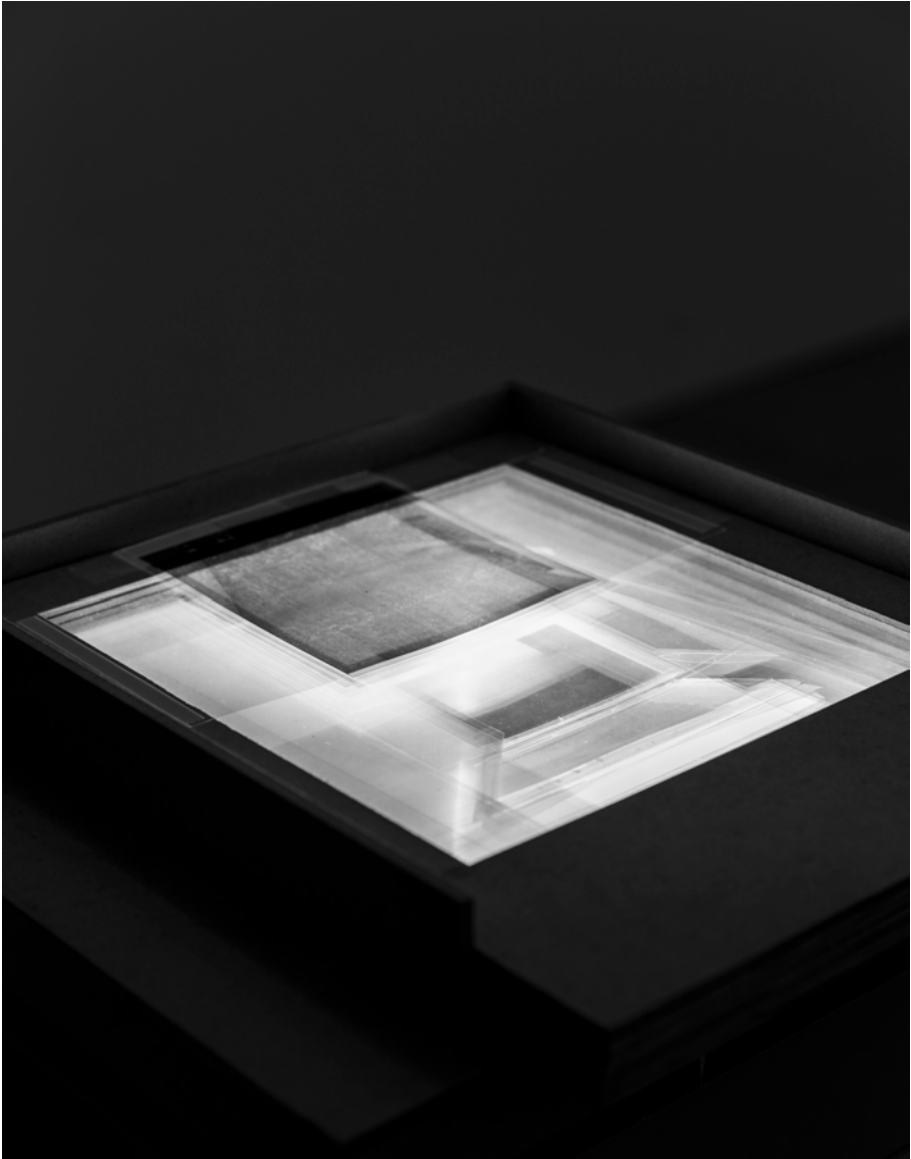






Ausstellung





Universität der Künste Berlin
Masterstudiengang Architektur
Abschlussarbeit 19. April 2023.

Betreut von Prof. Jeanne-Françoise
Fischer, Prof. Dr. Matthias Noell
und WM Lisa Tiedje.

Die ständige Kommission dieses
Jahrgangs bestand aus Gastprof.
Giovanni Betti und WM Silvia
Gioberti.

Fragmente von Räumen
von Annekathrin Warter

Fragmente von Räumen

4 Schichtungen

Ausstellungstext

(24x22,8 cm mit

Rahmen 28,8x36 cm)

140 OHV Folien,

Seidenpapier, Tesa,

MDF 3 und 5 mm

(geschnitten und

geklebt)