

# **BILDER DER STADT**

**Seminarwoche HS13 -- 21. - 25. Oktober 2013**

**Fotografieren mit Andri Pol**





# Inhalt

## **Organisation**

- Intro | 5
- Treffpunkt und Veranstaltungsort | 6
- Teilnehmer | 7
- Programm | 8
- Tagesthemen | 9
- Referent | 11
- Auszug aus: Urbane Potenziale und Strategien in metropolitanen Territorien, NFP65 | 12

## **Weiterführende Texte und Bilder**

- Das Bild der Umwelt, Auszug aus: Kevin Lynch, Das Bild der Stadt | 18
- Diverse Fotografien, aus: Peter Fischli, David Weiss, Siedlungen, Agglomeration | 19
- Auszug aus: ETH Studio Basel, Metropolitanregion Zürich | 20
- Restaurant am Strip Las Vegas, aus: Stadler/Stierli/Fischli, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown | 26
- Robert Venturi, Denise Scott Brown und das Bild der Stadt, aus: Stadler/Stierli/Fischli, Bilder aus dem Archiv von Robert Venturi und Denise Scott Brown | 27
- Every Building on the Sunset Strip, Edward Ruscha | 28
- Auszug aus: Jane Jacobs, Life and Death of Great American Cities | 29
- Neon Tigers Nr. 27, Shanghai, Peter Bialobrzeski, aus Weltbilder 3 | 34
- Istanbul Peripheral, Laurence Bonvin, aus: Weltbilder 2 | 35
- Das Moderne Sehen, Wolfgang Thöner, aus: Urbane Paradiese | 36
- Germany, Essen, Martin Parr, aus: Click Doubleclick | 51
- Postcard, Jungfrau und Matterhorn vor dem Zürcher Panorama, Fotomontage | 52
- Zum Stand der Diskussion über Stadtplanung,  
Gernot Böhme, aus: Architektur und Atmosphäre | 53
- Der Begriff der Atmosphäre, Gernot Böhme, aus: Architektur und Atmosphäre | 55
- Erzeugende, Gernot Böhme, aus: Architektur und Atmosphäre | 57
- Perspektiven aus: Architektur und Atmosphäre, Gernot Böhme | 62
- Kairo, Arno Hassler, aus: Weltbilder 3 | 64
- Vier mögliche Blicke auf die Stadt, aus: DAIDOLOS Eklektische Atlanten | 66
- Fotomontage, Andreas Gursky, aus: Spectacular City - Photographing the Future, NAI Publishers Rotterdam | 78
- Auszug aus: Die Gesellschaft des Spektakels, Guy Debord | 79
- New York Las Vegas, Axel Hütte, aus: Weltbilder | 80
- Something from Ukraine, Boris Mikhailov, aus: Weltbilder | 81
- Photographing Posturban Spaces: The Demise of Street Photographie and the Rise of Spectacular, Steven Jacobs aus: Spectacular City - Photographing the Future | 82
- Foto Zürich-West, Joël Tettamanti, aus: Angelus Eisinger, Städte Bauen | 86
- Foto aus: Annelies Štrba, Postcardbook | 87
- Das Versprechen der Photographie aus: Topologie der Kunst, Boris Groys | 88
- Foto von Studenten des ‚Learning from Las Vegas Research Studio‘ | 93
- Perimeter | 94



## **Intro**

Das städtische Gefüge ist ein Produkt, das aus einer Vielzahl von bewussten und unbewussten Entscheidungen entstanden ist. Gleichzeitig ist die Stadt aber auch selbst wieder Ausgangslage und Umfeld für das Gelebte, Gelagerte, Gespeicherte und Gedachte. Doch wie fotografiert man diese Stadt, unsere Lebenswelt?

Mit Fotografien lassen sich urbane Phänomene darstellen und untersuchen. Die Seminarwoche 'Bilder der Stadt' ist als Workshop mit intensiver Anleitung durch den professionellen Fotografen Anrdi Pol angelegt. Dabei sollen fotografische Grundkenntnisse und Bildkomposition erlernt werden. An ausgewählten Orten am Seedamm (Richterswil, Freienbach, Pfäffikon, usw.), einem der dynamischsten Gebiete der Metropolitanregion Zürich, begeben wir uns mit der Kamera auf die Suche nach urbanen Lebensräumen, die in Bildkompositionen festgehalten werden können.

Im Wechselspiel von Beobachtung, Reflexion, Abbildung und Diskussion wollen wir aussagekräftige Bilder entstehen lassen, die jenseits von Schnappschüssen neue Lesarten der betrachteten Räume eröffnen können.

## Treffpunkt und Veranstaltungsort

Alle Referate, Diskussionen und Veranstaltungen finden hier statt:



<http://www.youthhostel.ch/en/hostels/richterswil>

## Teilnehmer

Federico Benelli	benellif@student.ethz.ch	078 776 31 09
Dominik Boos	boosdo@student.ethz.ch	079 773 77 12
Benjamin Erdman	erdmanb@student.ethz.ch	079 769 73 94
Marcel Fässler	fmarcel@student.ethz.ch	079 724 86 48
Daniela Gemperli	gedaniel@student.ethz.ch	079 690 40 94
Eva Gentner	egentner@student.ethz.ch	076 530 19 07
Ching Guu	guuc@student.ethz.ch	078 943 09 94
Christoph Hess	hessch@student.ethz.ch	079 314 05 81
David Horber	horberd@student.ethz.ch	077 433 31 36
Marc Hunziker	hmarc@student.ethz.ch	079 761 36 22
Raphael Hähni	haehnir@student.ethz.ch	079 262 83 51
Philipp Klostermann	philiklo@student.ethz.ch	079 263 07 78
Muriel Kuonen	kuonenm@student.ethz.ch	079 659 98 16
Simone Michel	simichel@student.ethz.ch	079 668 69 23
Luciano Raveane	lraveane@student.ethz.ch	077 458 10 41
Timon Ritscher	timonr@student.ethz.ch	079 473 30 49
Wieland Schwarz	wschwarz@student.ethz.ch	079 489 73 40
Lara Sciuto	lara.sciuto@bluewin.ch	079 714 62 63
Marion Sigrist	marisigr@student.ethz.ch	079 790 12 87
Fabian Willi	fawilli@student.ethz.ch	079 786 61 80
Simon Wälti	simon.waelti@gmx.ch	079 246 19 87
Jan Zürcher	zjan@student.ethz.ch	077 448 23 93
Katrin Zürcher	katrinz@student.ethz.ch	077 410 93 66
Simon Kretz	kretz@arch.ethz.ch	079 448 63 02
Michael Wagner	wagner@arch.ethz.ch	078 715 11 01
Christian Weyell	weyell@arch.ethz.ch	076 208 67 75

Seminarwoche 'BILDER DER STADT: Fotografieren mit Andri Pol', ZÜRICH-SEEDAMM 21.10. – 25.10.2013 Professur für Architektur und Städtebau -- Prof. Kees Christiaanse, ETH Zürich						
	MONTAG, 21.10.2013	DIENSTAG, 22.10.2013	MITTWOCH, 23.10.2013	DONNERSTAG, 24.10.2013	FREITAG, 25.10.2013	
05:00						
06:00						
07:00						
08:00						
09:00	9:15 - 11:00 <b>EINFÜHRUNG</b> (Jug/Richtersw) Andri Pol, Simon Kretz, Michael Wagner, Christian Weyell	9:15 <b>TREFFPUNKT</b> (Jug/Richtersw)	9:15 <b>Vortrag Andri Pol</b> (Jug/Richtersw)	9:15 <b>TREFFPUNKT</b> (Jug/Richtersw)	9:15 <b>TREFFPUNKT</b> (Jug/Richtersw)	
10:00		Fotografieren vor Ort		Fotografieren vor Ort	Fotografieren vor Ort / Bildbearbeitung im Studio	
11:00	11:00 - 16:00 Fotografieren vor Ort					
12:00						
13:00						
14:00						
15:00						
16:00	ab 16:00 <b>Bildauswahl</b>	ab 16:00 <b>Bildauswahl</b>	ab 16:00 <b>Bildauswahl</b>	ab 16:00 <b>Bildauswahl</b>	16:00 - 18:00 <b>VORBEREITUNG und ZUSAMMENSTELLUNG</b>	
17:00	ab 17:00 <b>BILDBESPRECHUNG UND DISKUSSION</b>	<b>BILDBESPRECHUNG UND DISKUSSION</b>	<b>BILDBESPRECHUNG UND DISKUSSION</b>	<b>BILDBESPRECHUNG UND DISKUSSION</b>		
18:00	"Ort"	"Aktivitäten"	"Aufnahme"	"Serie"	ab 18:00 <b>SCHLUSSPRÄSENTATION</b> anschliessend Apéro (ca. 20:00) mit dem Lehrstuhl Christiaanse und eingeladenen Gästen	
19:00					"Präzisierung"	
20:00						
21:00						
22:00						
23:00						

## Tagesthemen

### Montag, 21.10.13 **Ort**

Erkunden Sie den Ort. Zu Fuss, per Rad, mit allen Sinnen und aus allen möglichen Blickwinkeln. Welche räumlichen, sozialen, und atmosphärischen Charakteristika können Sie ausmachen? Sprechen Sie mit Leuten, involvieren sie sich. Halten Sie Ihre Beobachtungen mit der Kamera fest. Welche Themen und Aktivitäten prägen den Ort?

### Dienstag, 22.10.13 **Aktivitäten**

Erst durch die Entwicklung von räumlichem, sozialem und wirtschaftlichem Austausch sowie den daraus entstehenden Beziehungen gerinnt in der Überlagerung von unterschiedlichen Ansprüchen das urbane Gefüge. Dieses zeichnet sich durch wechselseitige Nutzen aus, aber auch durch Konflikte und gegenseitige Abhängigkeiten. Halten Sie Ihre Beobachtungen mit der Kamera fest. Versuchen Sie, rein dialektische Aussagen oder Stereotypen zu vermeiden und konzentrieren Sie sich vielmehr auf eher latent vorhandene Beziehungen (Latenzzeit: Zeitraum zwischen einem verborgenen Ereignis und dem Eintreten einer sichtbaren Reaktion darauf). Betrachten Sie Ihre Bilder als autonome Kommunikationsmittel (neben dem Raum und der Sprache). Versuchen Sie durch aufmerksames Beobachten, Denken, Komponieren und Festhalten prägnante Bildaussagen zu formulieren.

### Mittwoch, 23.10.13 **Aufnahme**

Ausgehend von Ihren Beobachtungen und Erkenntnissen der vorausgegangenen Tage wählen Sie heute Ihre Bild-Standorte. Fertigen Sie verschiedene Kontaktabzüge von relevanten Aufnahmen an und treffen Sie eine Vorselektion.

### Donnerstag, 24.10.13 **Serie**

Mit den fotografischen Abbildungen von Aktivitäten, Ereignissen und Atmosphären, die sie gestern von Ihrem gewählten Ort erstellt haben, können Sie heute durch die künstlerische Verdichtung und gedankliche Präzision bildstarke Wiedergaben der untersuchten Realitäten skizzieren. Stellen Sie eine Serie zusammen begründen Sie in einigen Sätzen Ihre Auswahl.

### Freitag, 25.10.13 **Präzisierung**

Arbeiten Sie weiter an Ihrer Bildserie, erzeugen Sie neue Kombinationen oder verfeinern Sie bereits gefestigtere Aussagen. Seien Sie präzise. Für die Schlusspräsentation am Abend können Sie 3-4 Gäste Ihrer Wahl einladen.



## **Referent**

### **Andri Pol**

geboren 1961. Ausbildung: Hochschule für Gestaltung Luzern (Zeichenlehrer, 84-89) Royal College of Art, London, photography dep (92/93)

Arbeitet als selbstständiger Fotograf für verschiedene Zeitschriften (Auswahl): Das Magazin, Zeit-Magazin, GEO, Stern, DU, Time Magazine, National Geographic Deutschland, Neon. Bildredaktionelle Arbeit unter anderem für Das Magazin (2001/02), UBS (2001/02). Vertragsfotograf und Bildredaktion bei Geo Schweiz seit 2001.

Dozent Medienausbildungszentrum MAZ Luzern

Mitglied Agentur Focus, Hamburg

Verschiedene Bildkolumnen, Preise und Ausstellungen

Bücher (Auswahl):

„Inside CERN“ Lars Müller Publishers, 2013

„Was ist Kunst“, Hatje Cantz, Fondation Beyeler, 2012

„Reisen ins Landesinnere“, Applaus Verlag, 2012 (mit Guido Mingels)

„Where is Japan“, Steidl Verlag, Göttingen, 2010

„1-16“, „17-32“, Echtzeit Verlag Basel, 2008

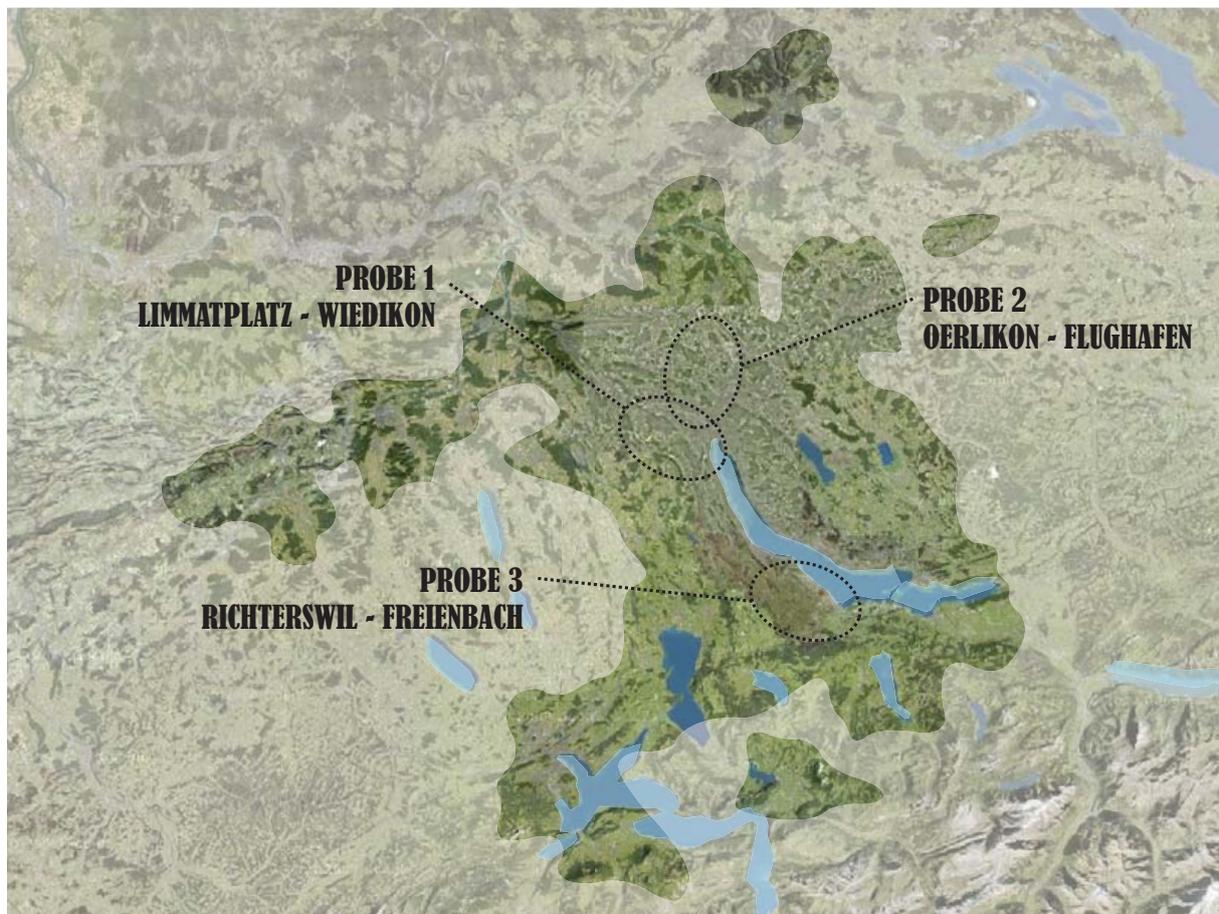
„scienceSuisse“, Lars Müller Publishers, 2008

„Grüezi – Seltsames aus dem Heidiland“, Kontrast Verlag, 2006

„Wir Süchtigen von Leutschenbach“, Echtzeit Verlag, 2008

„Festland“ Edizione Periferia, Luzern, 1993

[www.andripol.com](http://www.andripol.com)



## Neue Urbanisationsprozesse

Die Form der Urbanisierung hat sich in den letzten Jahren grundlegend verändert. An den verschiedensten Orten sind neue urbane Landschaften entstanden, die sich entscheidend von den bisherigen städtischen Formen unterscheiden. Die konzentrisch aufgebauten Agglomerationen des zwanzigsten Jahrhunderts lösen sich auf, und es bilden sich komplex strukturierte polyzentrische Stadtregionen heraus, die weit in bislang ländliche Gebiete ausgreifen (vgl. z.B. Soja 2000, Scott 2001). Zugleich sind die Städte in den letzten Jahren immer stärker zu Zentren der Innovation und der Kommunikation geworden, in denen sich die zukunftssträchtigen Wirtschaftszweige konzentrieren. Zum einen bilden sie den bevorzugten Alltagsraum für gut situierte Angestellte und Spezialisten, die ein weltoffenes, kreatives und anregendes Umfeld schätzen. Zum anderen sind sie durch die räumliche Nähe von unterschiedlichsten Tätigkeiten und Projekten auch wichtige Generatoren von Innovationen (Florida 2005). Weiteren Auftrieb erhielt diese Entwicklung durch die Globalisierung und die Entstehung von weltumspannenden Netzwerken der Produktion und der Kommunikation. Es bildeten sich strategische Knoten der Weltökonomie heraus, sogenannte Global Cities, die sich auf internationaler Ebene zugleich vernetzen und konkurrenzieren (vgl. z.B. Sassen 1996, Brenner/Keil 2006). Sowohl in der Forschung als auch in der Praxis ist der Umgang mit diesen neuen urbanen Entwicklungen ausserordentlich vielschichtig und komplex. Ein wichtiger Aspekt dieser umfassenden Transformation der Städte liegt in mehreren Generationen von Urbanisierungs- und Suburbanisierungsprozessen, die zu einem Verlust an vertrauten städtischen Formen geführt haben. Die erste Welle der Suburbanisierung lässt sich im Sinne eines Überlaufens des städtischen Raums charakterisieren (1. Generation, z.B. Doxiadis 1968). Seither haben sich die Agglomerationsräume über die Bildung der räumlichen Konfigurationen der Zwi-

schenstadt (2. Generation, Sieverts 1997) zu komplexen vernetzten Stadtregionen, der Netzstadt, entwickelt (3. Generation, Oswald/Baccini 2003). Schliesslich sind polyzentrische Metropolitanregionen entstanden (4. Generation, Hajer/Reijndorp 2001; Hall 2006). In den als vollkommen urbanisiert zu betrachtenden sub- und periurbanen Gebieten ist heute nun ein weiterer, durch räumlich-ökonomische Effekte vorantriebener Differenzierungsprozess zu beobachten, welcher durch die konsequente Erschliessung der synergetischen Potentiale spezifischer Grenz- und Nachbarschaftseffekte ausgelöst wird (5. Generation, Läßle/Soyka 2007; Prins 2008; Michaeli/Salewski 2008). In diesem Prozess lösen sich die bisherigen Formen der Stadt teilweise auf, und zugleich verändern sich auch die spezifischen Qualitäten des Städtischen. Die heutige metropolitane Grossregion umfasst sehr unterschiedliche Urbanisierungsmuster und urbane Konstellationen. In diesem Kontext erweist sich die Frage nach Urbanität und deren Qualifizierung in urbanen Transformationsprozessen als enorme Herausforderung (Sieverts et al. 2004, 2007).

### **Urbane Qualität und Urbanität**

Die Frage der Urbanität gehört zu den klassischen Fragen der Stadtsoziologie. In seinem berühmten Essay *Die Grossstädte und das Geistesleben* von 1903 fasste der deutsche Soziologe Georg Simmel die Stadt als eine kulturelle Form auf und postulierte einen Zusammenhang von städtischer Morphologie und sozialer Organisation des Zusammenlebens. In *Urbanism as a way of life* von 1938, einem der bis heute wichtigsten stadtsoziologischen Aufsätze, definierte Louis Wirth, teilweise im Rückgriff auf Simmel, Urbanität als eine „Lebensweise“, die auf bestimmten materiellen Faktoren des Zusammenlebens basiert: der Grösse, der Dichte und der Heterogenität. Diese Vorstellungen prägen bis heute die stadtsoziologische Debatte. Allerdings haben sich die Städte, wie oben erläutert, seither grundlegend verändert. Dem Verständnis von urbaner Qualität wird aber immer noch oft ein Urbanitätsbegriff unterlegt, der sich an früheren Phasen der Stadtentwicklung orientiert und damit dem Untersuchungsgegenstand nicht mehr gerecht wird. Deshalb stellt sich heute die Frage der Urbanität neu, und es wird eine Neudefinition der urbanen Qualitäten erforderlich, die in der Lage ist, die Dynamik und auch die Unterschiedlichkeit der städtischen Prozesse mit zu berücksichtigen.

Auf einer allgemeinen Ebene lässt sich die Stadt als Ort der Differenzen verstehen: So postulierte der französische Philosoph Henri Lefebvre in den 1970er Jahren, dass das Urbane die Voraussetzung dafür schaffe, Unterschiede anzuerkennen und fruchtbar werden zu lassen. Stadt ist der Ort, an dem gesellschaftliche Differenzen aufeinanderprallen und produktiv werden, ein Ort der Begegnung, der Kommunikation und der Information, und damit auch ein Ort, an dem sich Zwänge und Normalitäten auflösen, wo das spielerische Moment und das Unvorhersehbare hinzutreten und wo sich die Möglichkeit bietet, unterschiedlichste Lebensentwürfe realisieren zu können. Erst das Zusammenspiel von Differenzen setzt jene Energien frei, durch die sich die Stadt fortwährend neu erfindet. Differenzen müssen deshalb dynamisch begriffen werden: Sie sind nicht etwas, was eine Stadt «hat», sondern das sie ständig von neuem produziert und reproduziert.

In jüngerer Zeit haben sich vor allem Häussermann und Siebel mit der veränderten Situation der Städte und der Urbanität befasst (Häussermann/Siebel 1987; 2004). Dabei wird insbesondere deutlich, dass die von der klassischen Soziologie ins Zentrum gerückten Kriterien der Heterogenität und der Dichte ihre Bedeutung nicht verloren haben, aber aktualisiert werden müssen (vgl. im Folgenden Häussermann 2007). So haben die Massenmotorisierung und die neuen Kommunikationstechnologien zwar zu sinkenden Einwohner- und Nutzungsdichten geführt. Dennoch kann es zu hoher Interaktionsdichte kommen, die nicht mehr in räumlichen Distanzen, sondern in Zeiteinheiten gemessen werden. Interaktionsdichte kann bis zu einem gewissen Grad unabhängig vom Raum organisiert werden, und umgekehrt zieht hohe bauliche Dichte nicht zwangsläufig auch Interaktionsdichte nach sich. Dabei ist aber immer noch eine ausgeprägte soziale, kulturelle

und ökonomische Heterogenität von zentraler Bedeutung für die Entstehung von Urbanität und diese findet sich wiederum vor allem in dichten, durchmischten, innerstädtischen Quartieren, die somit weiterhin die wichtigsten Orte mit hoher Urbanität darstellen. Entsprechend erleben gerade diese Gebiete heute eine Renaissance und eine entsprechend hohe Wohnungsnachfrage mit entsprechenden negativen Begleiterscheinungen, wie sich gerade aktuell in Zürich zeigt. Gerade angesichts dieser Tendenzen stellt sich die dringliche Frage, wie eine hohe urbane Qualität in anderen Teilen der Stadt erzielt werden kann.

### **Eine neue Definition urbaner Qualität**

Die gesellschaftliche und ökonomische Ausdifferenzierung der vergangenen Jahrzehnte haben einen tiefgreifenden Wandel der Städte und ihrer räumlichen Eigenschaften bewirkt und die Kategorie der kompakten historischen Stadt ist heute nur noch eines von zahlreichen urbanen Elementen polyzentrischer urbaner Gewebe (Venturi 2003; Hall 2006). Vor dem Hintergrund historischer Begriffe von Urbanität erscheinen diese Stadtregionen mit ihren dispersen und heterogenen Siedlungsstrukturen und Eigenschaften defizitär. Im Zuge einer schrittweisen vollständigen Urbanisierung der Gesellschaft haben sich vielfältige morphologische und funktionale Ausprägungen des Städtischen entwickelt, die sich mit disziplinären Ansätzen nur unvollständig erfassen und erklären lassen. Gleichzeitig kann bislang nicht von einem allgemein anerkannten interdisziplinären Bewertungsschema zur Qualifizierung zeitgenössischer urbaner Formen ausgegangen werden (Oswald/Baccini 2003; Shane 2005).

Dies äussert sich insbesondere in der Praxis, wo auf die neuen Herausforderungen in den vergangenen Jahrzehnten vorwiegend durch pragmatische Ansätze reagiert worden ist, welche vor allem darauf bedacht waren, die Funktionalität des Bauwerks Stadt vor dem Hintergrund einer bis anhin ungekannten Ausdehnung der Siedlungsgebiete aufrecht zu erhalten. Die Qualitätsdiskussion bezogen auf die Stadt als Ganzes ist dabei weitgehend aus dem Blick geraten und kommt in Städtebau und Raumplanung bis heute zu kurz. Sie darf nicht länger auf bekannte historische Stadtkategorien beschränkt werden, sondern muss auf städtische Kategorien und Phänomene jüngerer Datums ausgeweitet werden. Die forschungsrelevante Lücke besteht in interdisziplinären Untersuchungen, die z.B. unter Einbezug historischer, gestalterischer und soziologischer Aspekte vergleichbare Angaben zu urbanen Qualitäten und Potentialen enthalten und somit Hinweise auf eine nachhaltige Bewältigung aktueller städtebaulicher Planungs- und Entwurfsaufgaben liefern. Um diese Lücke mit dem Ziel einer langfristig angelegten und nachhaltigen Entwicklung urbaner Regionen zu schliessen, bedarf es einerseits einer vertieften Kenntnis der Logik zeitgenössischer Urbanisierungsprozesse und andererseits der Verknüpfung baulich-räumlicher und politisch-administrativer Massnahmen zur gezielten Förderung urbaner Qualitäten und der Aktivierung ungenutzter oder brachliegender urbaner Potentiale.

### **Probengebiete**

In den Proben werden bislang wenig erforschte urbane Phänomene thematisiert, die in der 4. oder 5. Generation der Urbanisierung anzusiedeln sind (siehe Punkt 1.1). Kontrastierend dazu kommt ein innerstädtisches Gebiet, das einer starken Veränderungsdynamik unterworfen ist. Die Perimeter sind bewusst gross gewählt. Dies erlaubt es einerseits, die urbanen Dynamiken grossräumig erfassen zu können, andererseits enthalten die Proben so jeweils genügend viele unterschiedliche urbane Situationen, die in Detailstudien weiter vertieft untersucht werden können. Die Proben werden jeweils durch eine der drei Gruppen bearbeitet, damit komplementäre Aussagen zur urbanen Qualität in unterschiedlichen Kontexten erarbeitet werden können.



aus: Seminarreise HS 2010 Bilder der Stadt



## Zürich Seedamm

Im Gebiet von Freienbach und Wollerau aktivierte das Zusammenwirken der drei wichtigen Treiber, die radikale Einzonung (1964), der Autobahnanschluss A3 (1968) und die Steuersenkung (1984) die bestehenden inneren Ressourcen, wie die grossflächigen Landreserven (u.a. an neuen Infrastrukturknoten) und die ländliche Atmosphäre (See, Wiesen, Wälder) sowie weitere spezifische Faktoren wie die relative Nähe zum Wirtschaftszentrum Zürich und die direkte Grenze zum Kanton Zürich. Dies führte zu einer Veränderung der Attraktivität Wolleraus für verschiedene Akteurstypen: Vor allem Akteure, die international und/oder auf die Grossregion Zürich orientiert sind, sahen die modifizierte Konstellation als günstige Bedingung für ihren Lebensstil an. In Kombination mit der topographischen Ausgangslage, welche lukrative Hänge mit Seesicht und weniger lukrative Hänge ohne Seesicht teilt, entstand ein ausgefranztes Siedlungsmuster mit stark fragmentierten Rändern, welche als Bauland sehr beliebt sind. Der Typus des Terrassenhauses setzte sich - neben dem frei stehenden EFH - als verdichtete Verwirklichung absoluter Privatheit mit optimalen Konditionen hinsichtlich MIV-Erschliessung und visueller und physischer Nähe zur Landschaft durch. Das ländlich geprägte Baugesetz des Kantons Schwyz, welches in der Tradition von Streusiedlungen fusst und die planerischen Massnahmen deshalb vor allem auf Höhenbeschränkungen und Abstandsbegrenzungen reduziert, förderte diese Bauweise. Die Zubringerstrassen werden primär als funktionale Räume geplant, gestaltet und genutzt. Die Ausdifferenzierung und funktionale Anreicherung schafft innerhalb des Gebiets verschiedenste Urbanitätsformen: es sind in unmittelbarer Nähe urbane, suburbane und periurbane Qualitäten zu beobachten. Die Gemeinden erfahren statistisch einen Heterogenisierungsschub, der auf lokalem Massstab jedoch nur bedingt zu produktiver Interaktion führt. Gerade die neuen suburbanen Mittelschichten, welche in der ersten Urbanisierungswelle zugezogen sind, verkaufen vermehrt ihre Grundstücke (auch durch die steigenden Bodenpreise angestachelt) und beschleunigen somit den räumlichen und sozio-ökonomischen Transformationsprozess unbeabsichtigt weiter. Der rasante Urbanisierungsprozess führt zu Effekten, welche von vielen Bewohnern nicht nur als negativ eingeschätzt werden, sondern auch zu Verlustgefühlen führen (dies führt unter anderem zu einer starken Wohn- und Eigentumsfluktuation). Deshalb sind die meisten Strategien, den uner-

wünschten Effekten zu begegnen, Schutz- resp. Wiederherstellungsstrategien: Dem angestiegenen Verkehrsaufkommen wird mit lokalen Umfahungsstrassen beizukommen versucht, meist flankiert von Dorfkernsanierungen. Günstige Wohnungen für den „verlorenen Mittelstand“ sollen den gestiegenen Mietpreisen entgegenwirken und der „verschwindenden Landschaft“ wird mit Naturschutz und Landwirtschaftshilfe unter die Arme gegriffen. Zu den offiziellen Leitbildern gesellen sich private Initiativen, die die neuen Potentiale gezielt aktivieren. Insbesondere entlang der stark frequentierten Hauptstrassen, an neuen Verkehrsknoten und ausserhalb der Siedlungsstruktur eröffnen sich neue Qualifizierungschancen von allgemeinem Belang. In dieser Hinsicht stellt die Veränderung der Nutzung und der Ökonomisierung der Landschaft eine besonders ergiebige Anschauungsquelle: In der Probe lassen sich nämlich gleichzeitig Privatisierungs- und Veröffentlichungsprozesse der Landschaft feststellen: Einerseits werden die Hangflanken für viele zu Orten des privaten Rückzugs, des Nicht-Kontakts. Um das herausfordernde Leben mit Fremden zu bewältigen, bedarf es der regelmässigen Reproduktion der Ressourcen, die einem dieses Leben erst ermöglichen. Dazu gehört zum Beispiel die Verfügungsgewalt über ein Stück „eigenen Raum“, der nicht fraglos und jederzeit von anderen okkupiert werden kann (Rückzug, Selbstkontrolle, das Abschütteln von äusseren und inneren Zwängen). Andererseits wird die Landschaft immer mehr zur regionalen Freizeitressource, zum teilweise intensiv genutzten öffentlichen Park (Zürichsee, Etzel, etc.). In diesem Kontext transformiert sich auch die traditionelle Landwirtschaft, die monetär von beiden Prozessen profitieren kann, sei dies als „Aussichtslandschaft“ für Wohnüberbauungen, als Dienstleistungscluster u.a. für Freizeitaktivitäten oder als „gepflegte Parklandschaft“ (Subventionen Bund für Kulturlandschaft etc.). Die „Landschaft“ wird in diesem Prozess immer mehr zu einer komplex genutzten, urbanen Ressource und zur vielfältigen Infrastruktur der Metropolitanregion. Ihre Nutzungsorganisation und Gestaltung als urbanes Element der Metropolitanregion ist sowohl lokal als auch regional von höchster Relevanz. Das grösste urbane Potential in der Probe liegt in der Qualifizierung der Nichtbauflächen, da diese einerseits dem stärksten Strukturwandel unterworfen sind und andererseits fest verwurzelte Mythen, Ideale und Prozesslogiken bislang eine aktualisierte Konzeptualisierung derselben verhindern. Somit wird das Verhältnis zwischen den verschiedenen Teilen der periurbanen Stadtlandschaft zusehends unproduktiv. Sich aufdrängende Fragen können nur dann angegangen werden, wenn nicht nur der bislang vorherrschende Blickwinkel, welcher von den Siedlungen und Ortskernen aus erfolgte, sondern vermehrt auch die Perspektive von der Landschaft her eingenommen und erneuert wird.

## I Das Bild der Umwelt

Der Anblick von Städten kann ein besonderes Vergnügen bereiten, wie alltäglich er auch immer sein mag. Gleich einem einzelnen Werk der Architektur ist auch die Stadt ein Bauegefüge im Raum, jedoch in großem Maßstab – sie ist etwas, was erst im Verlauf ausgedehnter Zeitabschnitte zu erfassen ist. Städteplanung ist daher eine zeitbemessene Kunst, für die jedoch kaum die kontrollierten und begrenzten Sequenzen anderer zeitbemessener Künste – wie z. B. der Musik – in Anwendung gebracht werden können. Aus verschiedenen Anlässen und für verschiedene Menschen werden die Sequenzen verzögert, unterbrochen, aufgegeben, abgeschnitten. Die Kunst der Städteplanung ist jeder Beleuchtung und jeder Witterung ausgesetzt.

Es ist in jedem Augenblick mehr vorhanden, als das Auge zu sehen und das Ohr zu hören vermag – immer gibt es einen Hintergrund oder eine Aussicht, die darauf warten, erforscht zu werden. Nichts wird durch sich selbst erfahren, alles steht im Zusammenhang mit seiner Umgebung, mit der Aufeinanderfolge von Ereignissen, die zu ihm hinführen, mit der Erinnerung an vergangene Erlebnisse. Wenn man die Washington Street durch das Feld eines Farmers laufen ließe, so könnte sie noch so sehr wie die Geschäftsstraße im Herzen Bostons aussehen – hier müßte sie ganz und gar anders wirken. Jeder Stadtbewohner fühlt sich mit irgendeinem Teil seiner Stadt eng verbunden, und sein Bild malt sich in den Farben von Erinnerungen und Bedeutungen.

Die beweglichen Elemente einer Stadt – insbesondere die Menschen und ihre Tätigkeiten – sind genauso von Bedeutung wie die stationären physischen Elemente. Wir sind nicht einfach Beobachter dieses Schauspiels – wir spielen selber mit und bewegen uns auf der Bühne gemeinsam mit den anderen Spielern. Meistens ist unsere Wahrnehmung von der Stadt nicht ungeteilt und gleichmäßig,

sondern vielmehr zerstückelt, fragmentarisch, mit anderen Dingen und Interessen vermischt. Fast alle Sinne treten in Tätigkeit, und das vorgestellte Bild setzt sich aus ihnen allen zusammen.

Die Stadt ist nicht nur ein Objekt, das von Millionen Menschen, die hinsichtlich ihres Standes und ihres Charakters grundverschieden voneinander sind, wahrgenommen (und vielleicht sogar mit Vergnügen wahrgenommen) wird – sie ist auch das Produkt vieler Baumeister, die ihre Struktur ständig ändern (dafür haben sie ihre eigenen Gründe). Während die Stadt in ihren Hauptzügen im großen ganzen für einige Zeit stabil bleibt, ändert sie sich doch ständig in Einzelheiten. Über ihr Wachstum und ihre Form kann nur eine Teilkontrolle ausgeübt werden. Es gibt kein Endergebnis – nur eine dauernde Aufeinanderfolge von Phasen. Es ist daher kein Wunder, daß die Kunst der Stadtgestaltung zum Zweck rein sinnlicher Wahrnehmung mit anderen Künsten wie Architektur, Musik oder Literatur absolut nichts gemein hat. Sie kann eine Menge von diesen anderen Künsten lernen, aber nicht sie imitieren.

Daß eine Stadt eine schöne und erfreuliche Umgebung hat, ist etwas Seltenes – manche werden vielleicht sogar sagen: etwas Unmögliches. Keine einzige amerikanische Stadt, deren Größe die eines Dorfes überschreitet, ist von durchweg guter »Qualität«, wenn auch so manche einige freundliche Ansichten zu bieten hat. Es ist daher nicht überraschend, daß die meisten Amerikaner keine Ahnung haben, was es bedeuten kann, in einer solchen Umgebung zu wohnen. Sie wissen ziemlich genau Bescheid über die Häßlichkeit der Welt, in der sie leben, und sie äußern sich ziemlich vernehmlich über den Schmutz, den Rauch, die Hitze, die Überfüllung, das Chaos und die Eintönigkeit, die in ihr herrschen. Aber sie sind sich kaum im klaren über die Wichtigkeit einer harmonischen Umgebung – einer Welt, in die sie vielleicht einmal als Touristen oder Urlauber einen kurzen Blick werfen durften. Sie können sich keinen Begriff davon machen, was der Rahmen bedeuten kann: tägliche Freude, einen Ankerplatz für ihr Leben – eine ausdrucksvollere und reichere Welt.







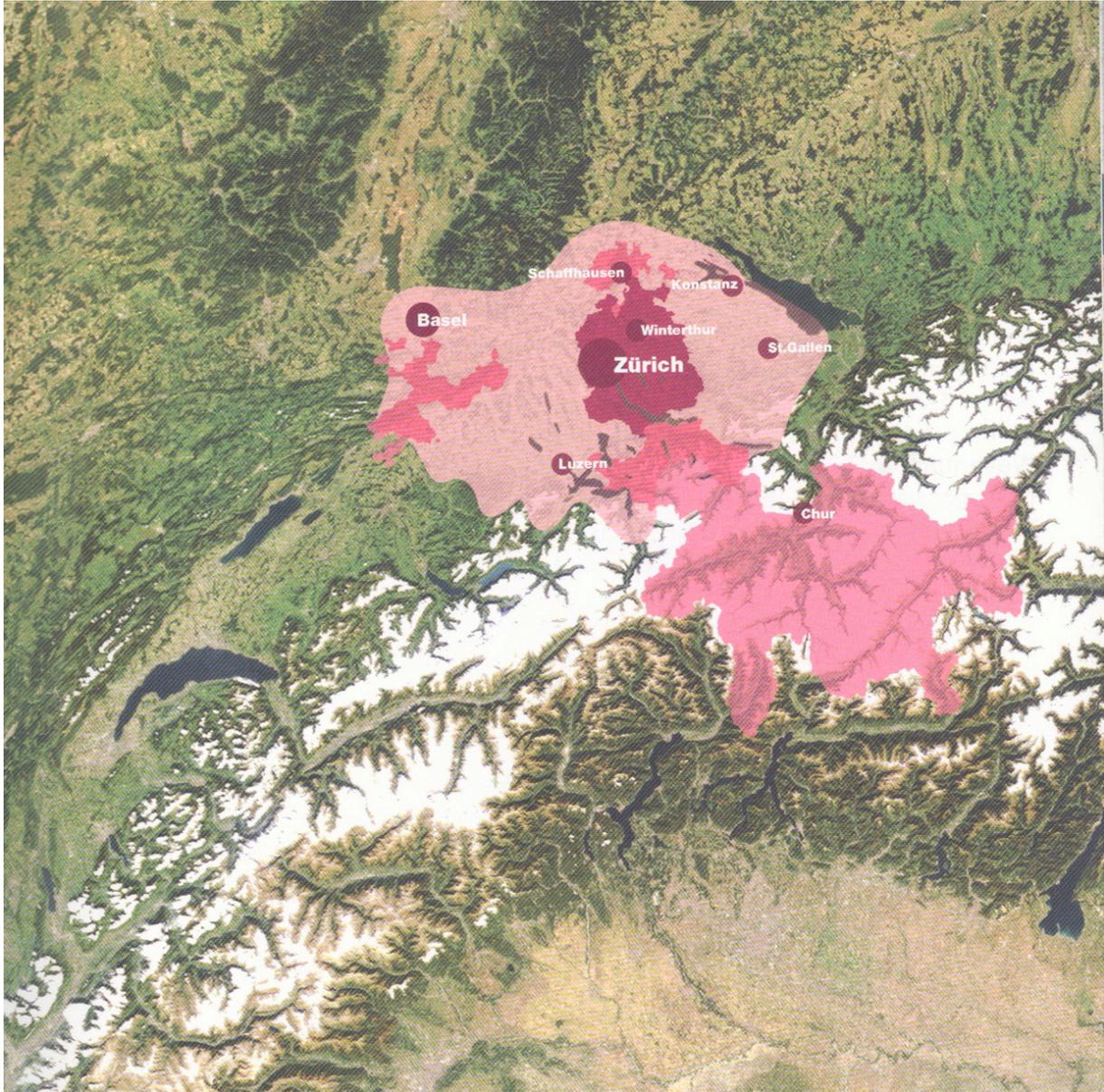
**Wie gross ist Zürich?** Die Metropolitanregion Zürich erfasst immer weitere Agglomerationen, Städte und Dörfer, die in ihre Abhängigkeit geraten und metropolitan überprägt werden. Vor diesem Hintergrund ist die Frage der Grösse Zürichs zu einem nationalen Politikum avanciert: Wie gross ist Zürich? Forscher der ETH Zürich postulieren eine «Europäische Grossregion Zürich» mit knapp 4 Millionen Einwohnern (vgl. Tierstein, Dümmler, Kruse 2003). Als zentrales Kriterium verwenden sie zusammenhängende Agglomerationsräume, die im Umkreis von einer Stunde mit dem Auto vom Zentrum Zürichs aus erreichbar sind. Detaillierte Untersuchungen, die diese These mit weiteren Argumenten stützen könnten, fehlen jedoch bis heute.

Dieser Vision einer grenzübergreifenden metropolitanen Region stehen die realen politischen Gegebenheiten gegenüber: In den Nachbarkantonen besteht ein starker Anti-Zürich-Reflex, und in weiten Teilen der Region Zürich hat sich eine antiurbane Haltung durchgesetzt. Die urbane Realität wird verdrängt und mit einer ruralen Ideologie überdeckt. Im Gegensatz zu Basel und Genf hat sich deshalb bis heute keine institutionelle Einheit für den regionalen Massstab herausgebildet. Die bis vor Kurzem einzige regionale Organisation ist die 1998 gegründete, privatrechtlich organisierte Standortmarketing-Organisation Greater Zurich Area (Public Private Partnership). Die Zahl der Kantone, die unter dem Label «Zürich» ein gemeinsames Standortmarketing betreiben wollen, ist jedoch begrenzt: Mitglied in der Greater Zurich Area sind neben dem Kanton Zürich und den Städten Zürich und Winterthur die Nachbarkantone Schaffhausen, Schwyz und Zug sowie Glarus, Graubünden und Solothurn. Aargau ist assoziiertes Mitglied. St. Gallen und Thurgau sind bis jetzt nicht beigetreten. Auf der Karte ergibt dies ein zerstückeltes Gebilde – der kartografische Ausdruck des gegenwärtigen Dilemmas. Eine neue Institution, die dazu eingesetzt wurde, dem Grossraum Zürich – auch auf Bundesebene – ein stärkeres Gewicht zu geben, ist der 2009 gegründete Verein Metropolitanraum Zürich.

**Regionale Abgrenzungen (Bevölkerung, 2000)**

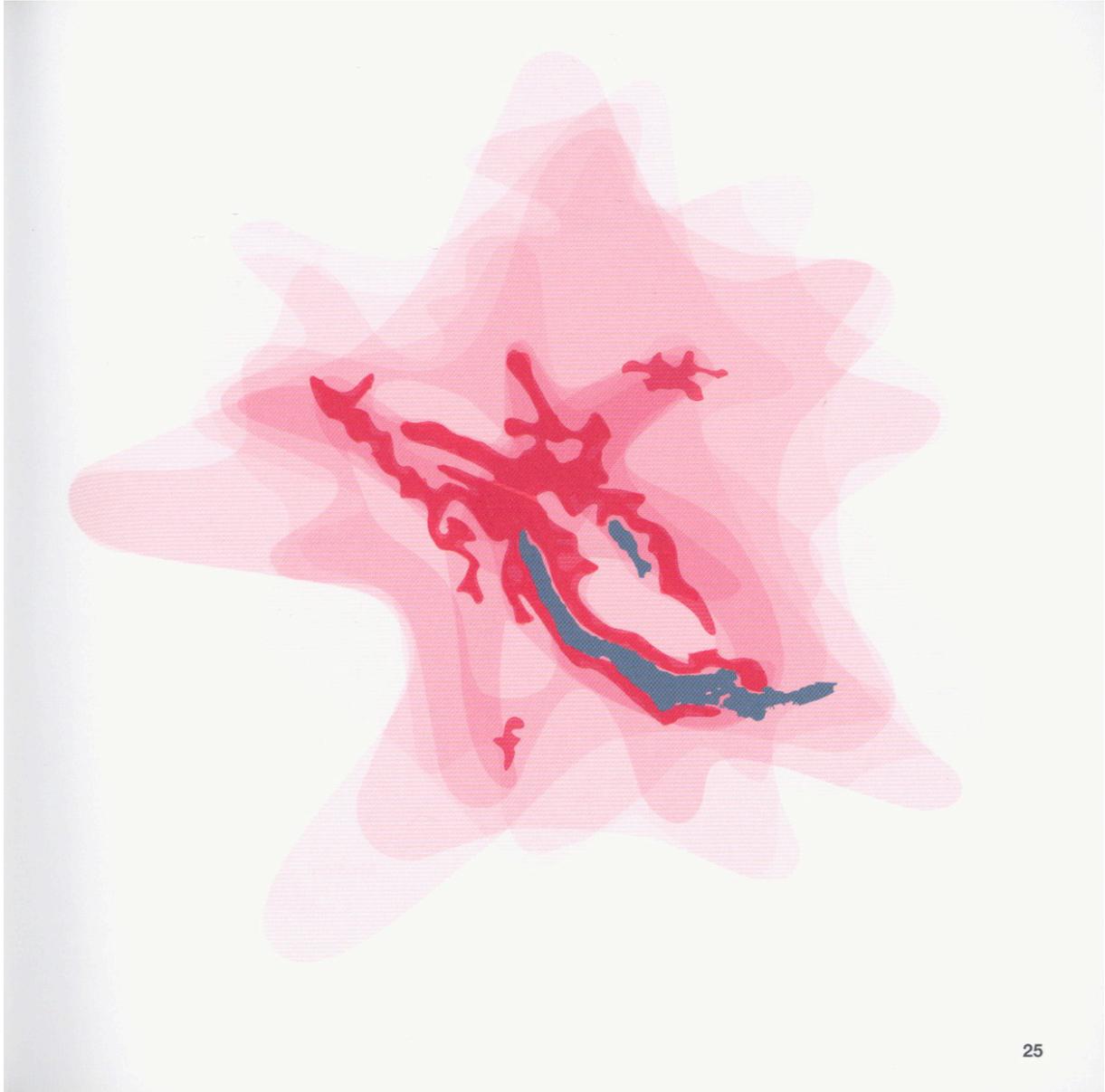
- Europäische Metropolregion Zürich (3 900 000)
- Greater Zurich Area (1 900 000)
- Kanton Zürich (1 200 000)
- Stadt Zürich (360 000)

22 – Metropolitanregion Zürich



**Eine polyzentrische Metropolitanregion.** Zürich hat sich in den letzten 50 Jahren von einer Industriestadt zu einer global orientierten Finanzdienstleistungsmetropole entwickelt, die weit in die Region ausstrahlt. Diese grundlegende Transformation, die in vielen Bereichen sichtbar ist, bestimmt das Alltagsleben und auch die Entwicklungsdynamik. Es ist eine polyzentrische Metropolitanregion entstanden, die nicht nur den wichtigsten ökonomischen Motor der Schweiz darstellt, sondern auch die Ökonomie und damit die Lebensbedingungen landesweit reguliert und strukturiert.

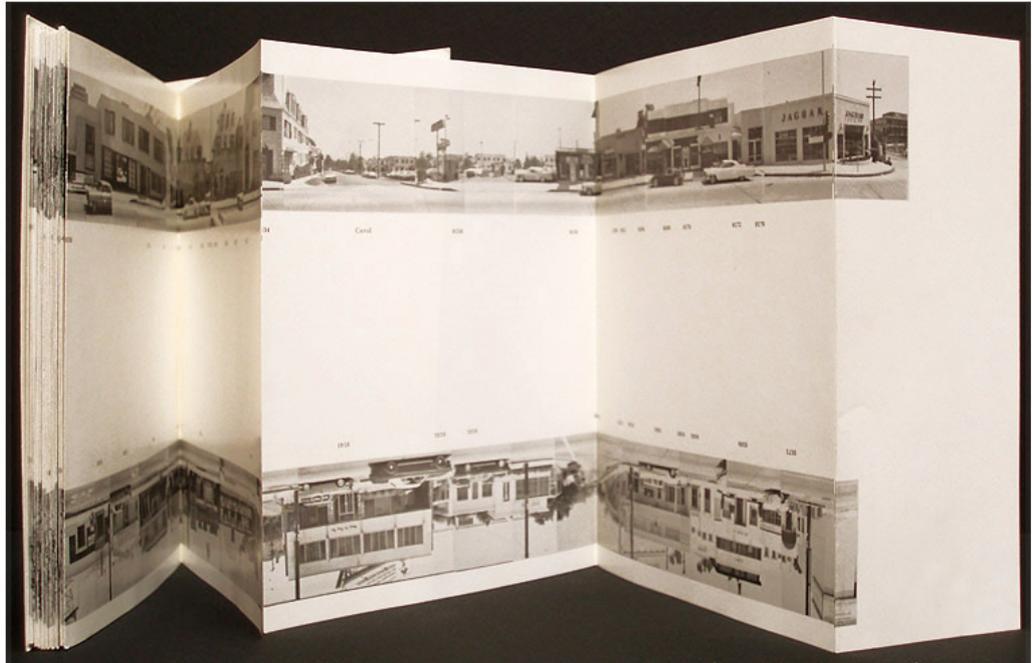
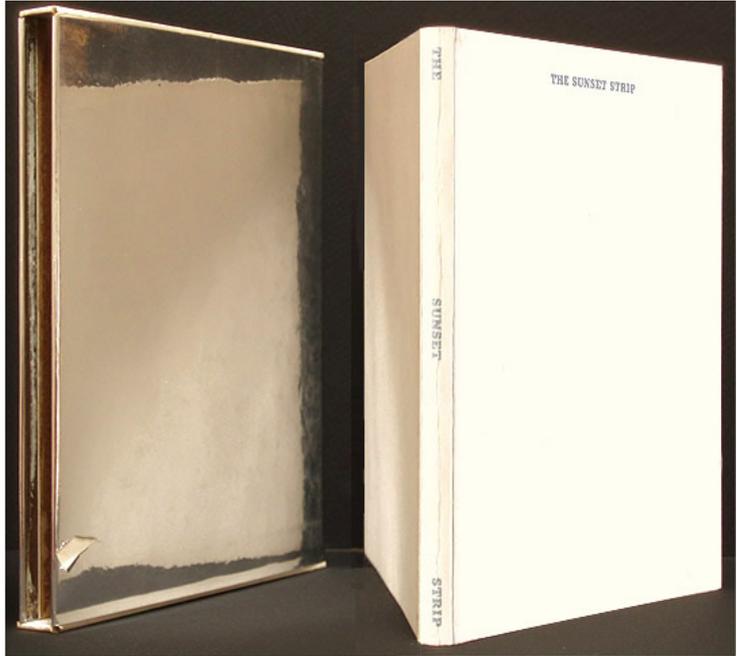
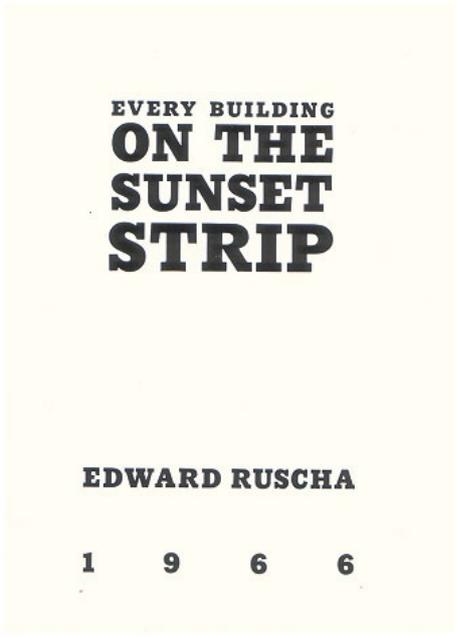
Die Region Zürich bildet keine kohärente, klar definierte Einheit. Je nach gewählten Kriterien lassen sich ganz unterschiedliche Regionen abgrenzen. Dennoch ergibt die Überlagerung von städtebaulichen, ökonomischen und alltagsweltlichen Kriterien ein mehr oder weniger scharf definiertes Einzugsgebiet: Die Region Zürich umfasst bei Weitem nicht die halbe Schweiz. Sie konzentriert sich im Wesentlichen auf das Gebiet der Kantone Zürich und Zug und bezieht kleinere oder grössere Teile der benachbarten Kantone Schaffhausen, Thurgau, St. Gallen, Schwyz, Luzern und Aargau mit ein. Auch wenn die Ausstrahlung weiter reicht – die Probleme und die Potenziale Zürichs sind in dieser geografischen Figur zu suchen.





## Robert Venturi, Denise Scott Brown und das Bild der Stadt

*Learning from Las Vegas* war sowohl eine seriöse städtebauliche Studie als auch ein rhetorischer Paukenschlag. Das Buch brachte das Unbehagen seiner Autoren am zeitgenössischen Architekturdiskurs bild- und wortmächtig vor.<sup>1)</sup> Kaum je seit der Veröffentlichung im Jahr 1972 ist es einer architekturtheoretischen Schrift gelungen, den fachlichen Diskurs in gleichem Masse zu vereinnahmen, von Rem Koolhaas' und Bruce Mau's *S,M,L,XL* (1995) vielleicht einmal abgesehen. Die Studie traf den Nerv der Zeit, indem sie Antworten auf Fragen suchte, die Architektur und Städtebau seit geraumer Zeit beschäftigt hatten. Zur Diskussion standen die Form und Ästhetik der zeitgenössischen Stadt. Die architektonische Fachwelt begegnete der zunehmenden Dezentralisierung und Suburbanisierung mit Ratlosigkeit und Ablehnung. Diese Phänomene wurden als Krise nicht nur der Funktion, sondern auch des Bildes der Stadt wahrgenommen und kontrovers diskutiert. Eine grundlegende Frage des Städtebaudiskurses um 1960 lautete daher: Was war das Bild der zeitgenössischen Stadt? Wie konnte dieser Siedlungsbrei noch als kohärente Einheit begriffen und visuell zur Darstellung gebracht werden? Mit ihrer Untersuchung zu Las Vegas, die Mitte der 1960er Jahre einsetzte und in der berühmten Buchpublikation mündete, traten Robert Venturi und Denise Scott Brown an, Antworten auf diese Fragen zu finden. Ihr Interesse fokussierten sie auf den kommerziellen Strip von Las Vegas, weil sie darin die Ästhetik des «Urban Sprawl» in ihrer reinsten und zugleich extremsten Form zu erblicken glaubten. Dem Gegenstand ihrer Betrachtung begegneten sie ambivalent, nämlich sowohl mit einem wissenschaftlich-analytischen als auch einem ästhetischen Blick. Auf der einen Seite ging es ihnen darum, die spezifischen visuellen Eigenschaften dieser Stadtform umfassend und faktentreu zu dokumentieren. Auf der anderen Seite übte die spektakuläre Ästhetik der (Zeichen-)Architektur am Strip unverkennbar eine grosse Faszination aus. Bei ihrem Ansinnen verliessen sich Venturi und Scott Brown in erster Linie auf die populären Bildmedien Fotografie und Film. Bereits zuvor hatte eine Reihe von Publikationen sich dieser relativ neuen Medien bedient, um Städte darzustellen. Venturi und Scott Brown nutzten sie erstmals konsequent zur umfassenden Bestandsaufnahme einer Stadt im Rahmen einer architekturtheoretischen Studie. «Neue Analyseverfahren», schrieb Denise Scott Brown 1971 in diesem Zusammenhang, «müssen Film und Video nutzen, um die dynamische Kraft der Zeichenarchitektur und die sequenzielle Erfahrung weiter Landschaften zu vermitteln.»<sup>2)</sup>



## Voraussetzungen für eine Mannigfaltigkeit in der Großstadt

### 7 Ursachen der Mannigfaltigkeit

»Ich habe mich oft damit unterhalten«, schrieb James Boswell im Jahre 1791, »mir vorzustellen, was für ein verschiedenes Ding doch ein Ort wie London für die verschiedenen Menschen ist. Diejenigen, deren beschränkter Geist durch die Sicht irgendeiner besonderen Tätigkeit eingeengt ist, sehen es nur durch dieses eine Medium . . . Aber der geistige Mensch steht staunend davor, weil der Ort die Gesamtheit des menschlichen Lebens in all der Mannigfaltigkeit umfaßt, deren Betrachtung unerschöpflich ist.«

Boswell hat hiermit nicht nur eine gute Definition von Großstädten überhaupt gegeben, er hat außerdem den Finger auf eine der größten Schwierigkeiten, mit ihnen fertig zu werden, gelegt. Man erliegt allzu leicht der Verführung, die Funktionen einer Großstadt nach Kategorien, jede für sich, zu betrachten. Genau dies — Analyse von Großstädten nach ihren einzelnen Funktionen — ist zur üblichen Methode funktioneller Stadtplanung geworden. Die Ergebnisse der Einzelanalysen innerhalb der verschiedenen Kategorien werden dann zu »umfassenden Gesamtbildern« zusammengestellt.

Um die Großstädte wirklich zu verstehen, müssen wir jedoch von vornherein als wesentlichstes Phänomen die Verkettungen oder Mischungen der Funktionen erkennen, wir dürfen nicht die einzelnen Funktionen getrennt behandeln. Eine Mischung von Nutzungen, die komplex genug ist, um Sicherheit, öffentliche Kontakte und vielseitige Dienste zu ermöglichen, hängt von den verschiedensten Faktoren ab. Daher lautet die erste und wichtigste Frage funktioneller Stadtplanung: Wie können Großstädte eine ausreichende Mischung von Nutzungen über ihr gesamtes Territorium hinweg erzeugen, um ihre großstädtische Kultur zu erhalten?

Es ist zwar schön und gut, immer wieder das sogenannte große Übel der Öde verantwortlich zu machen und zu begreifen, warum sie so zerstörerische Einflüsse auf das Großstadtleben hat. Aber damit allein kommen wir nicht sehr weit. Denken wir an das Problem, das die Straße mit der hübschen Promenade in Baltimore aufwirft. Mrs. Kostritsky hat völlig recht, wenn sie meint, daß die Straße Handel und Wandel als Treffpunkt für die Bewohner brauche, um dem Mangel an öffentlichem Leben und der Monotonie dieses Wohnviertels zu begegnen.

Leider sprießt die fehlende Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit nicht spontan aus der einfachen Tatsache, daß die Straße diese Vorteile dringend braucht. Jeder, der

dort beispielsweise ein Detailgeschäft eröffnen würde, wäre dumm. Er könnte dort nicht existieren. Zu wünschen, daß sich großstädtisches Leben dort irgendwie von selbst ergebe, wäre Illusion. Die Gegend ist eine ökonomische Wüste.

Wenn man die öden grauen Gebiete und Wohnsiedlungen oder die Verwaltungszentren betrachtet, ist es schwer zu glauben, daß Großstädte von Natur aus dazu prädestiniert sind, Mannigfaltigkeit und neue Unternehmen und Ideen jeder Art zu erzeugen und auszubilden. Und daß sie darüber hinaus die naturgegebenen Rahmen für Unmengen verschiedenster kleinerer Unternehmen darstellen.

Die wichtigsten Untersuchungen über die Mannigfaltigkeit und die Größe großstädtischer Unternehmen sind Arbeiten über Fertigungsbetriebe; und hier vor allem die Arbeiten von Raymond Vernon, Autor von *Anatomy of a Metropolis*, und von P. Sargant Florence, der die Auswirkungen der Großstadt auf Fertigungsbetriebe in Amerika und England untersucht hat.

Aus diesen Arbeiten geht hervor, daß die Mannigfaltigkeit unter Fertigungsbetrieben und die Anzahl und der Umfang kleinerer Unternehmen um so größer sind, je größer auch die Stadt ist. Das hat darin seinen Grund, daß große Unternehmen über eine größere Unabhängigkeit verfügen als kleinere; sie können den größten Teil ihres Bedarfs an Arbeit und Ausrüstung selbst decken, sie können alle Bedürfnisse autark regeln und einen weiten Markt beliefern, den sie unabhängig von ihrer örtlichen Lage erreichen können. Sie brauchen nicht in den Großstädten zu liegen. Die kleineren Fertigungsbetriebe befinden sich in der gegenteiligen Situation. Sie sind stets von verschiedensten Belieferungen und Leistungen von außen abhängig, und sie selbst müssen einen begrenzten Markt beliefern, und zwar an Ort und Stelle, denn sie müssen auf die raschen Veränderungen ihres kleinen Marktes reagieren können. Ohne Großstädte gäbe es sie einfach nicht. Abhängig von einer riesigen Vielfalt anderer Unternehmen, tragen sie selbst zur Erweiterung dieser Vielfalt bei. Dieser Punkt ist wichtig: Die Mannigfaltigkeit der Großstadt gestattet und fördert wiederum größere Mannigfaltigkeit.

Die Situation ist für viele andere Branchen und Berufe ähnlich. Die Vorteile der Großstadt für kleine Unternehmen gelten ebenso für den Einzelhandel wie auf den Gebieten des Kulturellen und der Unterhaltungsindustrie. Eine Großstadtbevölkerung ist eben groß genug, um eine umfangreiche Skala an Abwechslung und Auswahl in all diesen Dingen zu tragen. Große Unternehmen haben größere Vorteile in kleineren Siedlungen; Kleinstädte und Vororte sind beispielsweise die natürlichen Absatzgebiete für riesige Supermarkets und haben dafür kaum Raum für andere Lebensmittelläden; sie sind zuständig für große Lichtspielhäuser und Autokinos, aber kaum für anderes auf dem Gebiet des Theaters. Es sind einfach nicht genügend Menschen vorhanden, um einem Mehr an Abwechslung eine Existenzgrundlage zu geben, obwohl es wahrscheinlich viele Leute in diesen Siedlungen gibt, welche die Abwechslung in Anspruch nehmen würden; aber es wären nicht genug. Großstädte hingegen sind natürliche Absatzmärkte für Supermarkets, Großkinos und für Delikatessengeschäfte, Wiener Bäckereien, Filmklubs usw.; alles existiert nebeneinander, die Standard- neben den Spezialangeboten.

Typisch ist, daß in lebendigen und beliebten Gegenden die kleinen Unternehmen

das Übergewicht haben\*. Wenn diese kleinen Unternehmen einmal nicht mehr von ihrer nächsten Nachbarschaft leben können, dann geht ihnen der Vorteil der Großstadt verloren. Denn es ist nicht etwa so, daß in einem gegebenen geographischen Gebiet die Hälfte der Bewohner auch die Hälfte solcher Unternehmen tragen, wenn diese Unternehmen in doppelter Entfernung liegen. Sobald Entfernungsprobleme ins Spiel kommen, gehen die kleinen individuelleren Spezialbetriebe zugrunde.

Da wir uns aus einem landwirtschaftlichen und kleinstädtischen Staat in einen großstädtischen verwandelt haben, sind die geschäftlichen Unternehmen zahlreicher geworden, und zwar nicht nur in absoluten Zahlen, sondern auch in Relationsbegriffen ausgedrückt. Im Jahre 1900 gab es einundzwanzig nichtländliche Unternehmen auf je tausend Personen der gesamten Bevölkerung in den USA. Im Jahre 1959 kamen, obwohl sich in der Zwischenzeit die Riesenunternehmen ungeheuer vermehrt hatten, 26½ unabhängige nichtländliche Unternehmen auf je tausend Personen der Bevölkerung. Mit der Verstärkung wachsen die Großen, aber die Kleinen werden zahlreicher.

Die meisten Faktoren der Mannigfaltigkeit, die ich im ersten Teil dieses Buches ausführlich behandelt habe, hängen direkt oder indirekt von dem Vorhandensein eines reichlichen, bequem gelegenen und vielfältigen Handels ab. Es gehört aber noch mehr dazu: überall, wo man einen Stadtbezirk mit reichlicher Abwechslung an Geschäften erlebt, pflegt man außerdem noch eine ganze Reihe anderer Arten von Mannigfaltigkeit festzustellen; vielfältige kulturelle Möglichkeiten, Theater aller Art, eine vielschichtig zusammengesetzte Bevölkerung und unterschiedlichste Besucher. Das ist kein Zufall. Die gleichen physischen und wirtschaftlichen Bedingungen, die Mannigfaltigkeit im Handel erzeugen, hängen eng zusammen mit dem Vorhandensein anderer Arten großstädtischer Vielfalt.

Daß man Großstädte als die natürlichen wirtschaftlichen Urheber und Förderer der Mannigfaltigkeit bezeichnen kann, heißt nun nicht, daß Großstädte automatisch, allein durch ihre Existenz, Mannigfaltigkeit hervorbringen. Sie bringen sie hervor auf Grund des leistungsfähigen Reservoirs an Möglichkeiten, das sie bilden. Wo es ihnen nicht gelingt derartige Reservoirs zu bilden, versagen sie, was die Mannigfaltigkeit betrifft, kaum weniger als kleine Siedlungen. Für uns ist in diesem Zusammenhang das erstaunliche Faktum wichtig, daß Großstädte Mannigfaltigkeit außerordentlich ungleich erzeugen.

So genießen zum Beispiel die Menschen, die in Bostons North End, auf der Upper East Side in New York oder in San Franzisko auf dem North Beach-Telegraph Hill wohnen, durchaus eine beträchtliche Mannigfaltigkeit. Die Besucher von außen tragen eine Menge dazu bei. Aber nicht die Besucher haben ursprünglich die Grundlagen für die Vielseitigkeit solcher Bezirke gelegt, sie haben lediglich herausbekom-

\* Im Einzelhandel zeigt sich diese Tendenz immer mehr. Richard Nelson, der den Grundstücksmarkt in Chicago analysierte, untersuchte die Nachkriegsentwicklung im Einzelhandel in ungefähr zwanzig Bezirken der Innenstadt und stellte fest, daß der Umsatz der größeren Warenhäuser zurückgegangen, der der markengebundenen Einzelhändler ungefähr gleichgeblieben ist, während der Umsatz der kleinen und Spezialgeschäfte (deren Anzahl sich erhöhte) zugenommen hat.

men, daß sie dort bereits vorhanden war, und sind gekommen, um an ihr teilzuhaben und sie damit noch zu intensivieren.

Andererseits gibt es in riesigen städtischen Siedlungen Menschen, deren Leben kaum mehr als Stagnation aufweist und die schließlich in einer tödlichen Unzufriedenheit mit ihrer Umgebung hadern. Es sind nicht etwa Menschen, die anders sind als andere, irgendwie langweiliger oder unempfänglicher für Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit. Häufig sind unter ihnen sogar ganze Gruppen, die krampfhaft versuchen, diese wichtigen Eigenschaften irgendwo zu entdecken. Nein, irgend etwas stimmt einfach nicht an diesen Bezirken, irgend etwas fehlt, das die Fähigkeiten der Bevölkerung eines solchen Bezirks anspornen kann, wirtschaftlich anregend zu wirken und leistungsfähige Reservoirs für die verschiedensten Funktionen zu bilden.

Anscheinend ist der Zahl von Menschen, deren potentielle großstädtische Eigenschaften vergeudet werden können, keine Grenze gesetzt. Da ist zum Beispiel der Bezirk Bronx in New York mit an die eineinhalb Millionen Einwohnern. Bronx ist in beklagenswertem Ausmaß bar jeder großstädtischen Lebendigkeit, Vielseitigkeit und Anziehungskraft. Es hat gewiß seine treuen Stammeinwohner; die wohnen meistens in der Nähe kleiner, schüchterner Versuche von Straßenleben, hier und dort in der »alten Nachbarschaft« verstreut; aber viel sind es nicht.

An so simplen städtischen Annehmlichkeiten, wie einigermaßen interessanten oder netten Restaurants, haben die eineinhalb Millionen Menschen in Bronx nichts vorzuweisen. Kate Simon, Verfasserin eines Führers für New York, *New York Places and Pleasures*, beschreibt Hunderte von Restaurants und andere geschäftliche Unternehmen, vor allem in überraschenden und abseits vom Wege liegenden Bezirken von New York. Sie ist kein Snob und möchte ihren Lesern sehr gern preiswerte Entdeckungen vorstellen. Aber obwohl Miss Simon sich sehr bemüht, mußte sie diesen ganzen großen Bronx-Bezirk als hoffnungslos weglassen; sie hat in keiner Preislage etwas Empfehlenswertes gefunden. Nachdem sie den zwei echt großstädtischen Attraktionen in diesem Bezirk, dem Zoo und dem Botanischen Garten, ihre Reverenz erwiesen hat, weiß sie kaum einen Ort außerhalb des Zoogeländes zu nennen, an dem man essen kann. Die einzige Gelegenheit, die sie anzubieten wagt, begleitet sie mit folgender Entschuldigung: »Die Umgebung verliert sich traurig in einem Niemandsland, und das Restaurant könnte ein wenig Renovierung vertragen, aber zum Trost kann man das Bewußtsein haben . . . daß vermutlich die gesamte ärztliche Kunst von Bronx versammelt um einen herum sitzt.«

Wenn schon der Bronx-Bezirk eine klägliche Verschwendung großstädtischer Möglichkeiten darstellt, dann mache man sich die noch viel traurigere Tatsache klar, daß es sogar ganzen Großstädten möglich ist, mit kümmerlich wenig Mannigfaltigkeit und Auswahl an Möglichkeiten zu existieren. Ganz Detroit ist praktisch genauso bar jeglicher Lebendigkeit und Vielfalt wie der Bronx-Bezirk in New York. Es besteht aus aneinandergereihten Ringen grauer, funktionsunfähiger Gürtel. Nicht einmal die Innenstadt von Detroit kann ein einigermaßen ansehnliches Maß an Mannigfaltigkeit bieten. Es ist trostlos und langweilig und nach sieben Uhr abends so gut wie ausgestorben.

Dabei sind die Voraussetzungen für eine Großstadtvielfalt sehr leicht zu ermitteln;

man braucht lediglich die Orte zu beobachten, an denen sie gedeiht, und den wirtschaftlichen Gründen für ihr Gedeihen an solchen Orten nachzugehen. Die Ergebnisse sind zwar verwickelt, und die Faktoren, aus denen sie sich zusammensetzen, können höchst unterschiedlich sein — das Komplex der Ergebnisse basiert jedoch immer auf greifbaren wirtschaftlichen Beziehungen, die im Prinzip wesentlich einfacher zu verstehen sind als ihre komplexen Ergebnisse.

Um eine reiche Mannigfaltigkeit in den Straßen und Bezirken einer Großstadt zu erzeugen, sind vier Voraussetzungen unerlässlich:

1. Der Bezirk als Ganzes (und so viel seiner inneren Teile wie möglich) muß mehr als einer primären Funktion dienen, möglichst mehr als zweien. Diese müssen die Gegenwart von Menschen sichern, welche sich nach verschiedenen Tagesplänen und zu verschiedenen Zwecken auf den Straßen bewegen, aber gemeinsam viele Dienste in Anspruch nehmen.

2. Die meisten Baublocks müssen kurz sein, das heißt, es muß zahlreiche Gelegenheiten für Lang- und Querverkehr geben.

3. Der Bezirk muß Gebäude mischen, deren Alter und Zustand verschieden ist; auch alte Gebäude müssen in vernünftigem Verhältnis darunter sein, damit alle Gebäude zusammen hinsichtlich der wirtschaftlichen Rente, die sie einzubringen haben, variieren. Diese Mischung muß ziemlich feinkörnig sein.

4. In einem Bezirk müssen genügend Menschen konzentriert sein, ganz gleich, aus welchem Anlaß sich diese Menschen dort aufhalten; das schließt dichte Konzentration der Bewohner ein.

Die Notwendigkeit dieser vier Voraussetzungen ist die wichtigste These dieses Buches. In der Kombination erzeugen diese Voraussetzungen wirksame wirtschaftliche Funktionsreservoirs. Alle vier sind *gleichzeitig* notwendig, um großstädtische Mannigfaltigkeit zu erzeugen; wenn eine der vier Bedingungen fehlt, bleibt die potentielle Leistungsfähigkeit eines Bezirks unausgeschöpft. Sind alle vier Bedingungen gegeben, dann werden deshalb noch lange nicht alle Stadtbezirke die gleiche Art von Mannigfaltigkeit aufweisen. Die Möglichkeiten der verschiedenen Bezirke unterscheiden sich aus vielen Gründen; aber mit diesen vier Bedingungen (oder der bestmöglichen Annäherung an ihre volle Entwicklung) sollte ein Bezirk in der Großstadt fähig sein, seine besonderen Möglichkeiten zu realisieren, in welcher Richtung diese auch liegen mögen. Die Skala mag sich nicht immer bis zu afrikanischer Plastik, zu Schauspielschulen oder exotischen Restaurants ausdehnen, aber normale Unternehmen, wie Geschäfte der verschiedensten Art, Gewerbeschulen, Kinos, Einwandererklubs, Restaurants usw., sollte es geben können; und mit ihnen auch wirkliches Großstadtleben.



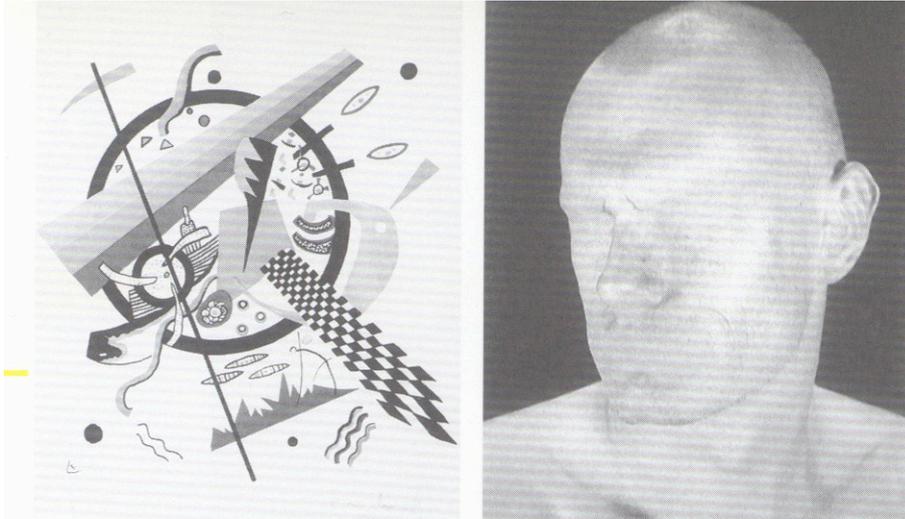


Laurence Bonvin | Istanbul Peripheral | 2005-2006 |  
aus: Weltbilder 2, Helmhaus Zürich und Verlag für moderne Kunst, Zürich, 2007

## WOLFGANG THÖNER DAS MODERNE SEHEN

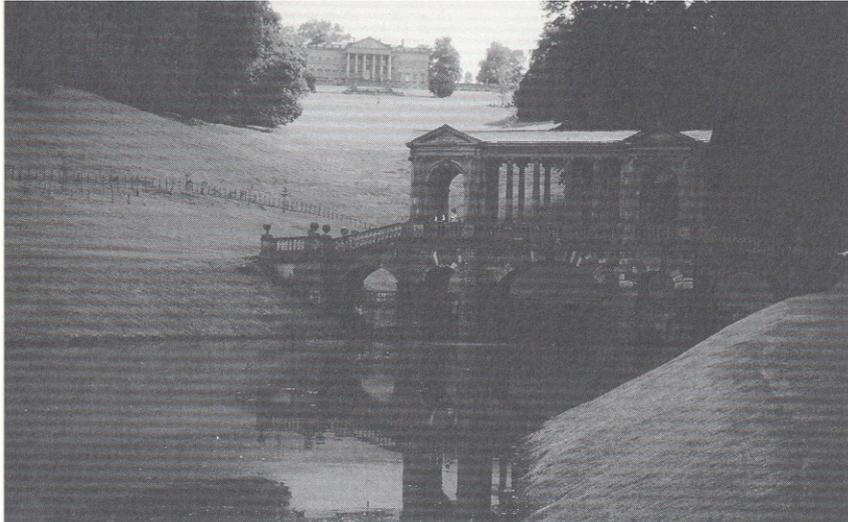
### DAS PARADIES IM BLICK

Der Sehsinn gilt als der wichtigste aller Sinne, er ist der «Inbegriff der extrovertierten aktiven Sinnesfähigkeit», nur er trennt zwischen Dingen: «Hören, Tasten, Riechen und Ortsbewegung machen Räume faßbar, aber nur das Sehen definiert sie, übersieht sie mit einem Schlag, setzt alles, was sonst nur nacheinander abgefragt würde, auf einmal in Beziehung.» (1) Descartes hatte mit seiner Lehre von der «Reflexion und Refraktion der Sehstrahlen» eine Grundlage zum Verständnis des Zusammenhangs von Licht und Sehen geschaffen, nach der sich sowohl die Lichtstrahlen als auch das menschliche Sehen geometrisieren ließen. Herta Wolf verweist darauf, daß «das Modell der Descartschen Lichtberechnungen nicht so sehr einer projektiven Analogiesetzung von menschlicher Vernunft und Funktionsweise des Lichts als vielmehr der deduktiven Inbezugsetzung des Lichtes mit der optischen Camera obscura» verdankt sein könne, die mit «einem einzigen mathematisch zu definierenden Punkt» korrespondiere. Dieser «Trennung von Subjekt- und Objektwelt entsprach auch die Konstruktion der Zentralperspektive, die den Sehakt als bipolaren in das abendländische Wissen einschrieb. Nicht nur das oppositionelle Begriffspaar von «Lumen» und «Lux», auch die zentralperspektivischen Antipoden «Blickpunkt» und «Augenpunkt» bestimmen implizit die philosophischen und psychoanalytischen Reflexionen über das Sehen bis ins 20. Jahrhundert.» (2) Im neunzehnten Jahrhundert wurde die Subjektivität des Sehens erforscht, der menschliche Körper war nun «nicht mehr mittelbarer Teilhaber beim Akt der Vision, sondern ein aktiv die Erfahrungen des Sehens steuernder» (3). Der im neunzehnten Jahrhundert zunehmend auch instrumentell verstärkte optische Sinn vermochte wie kein anderer Distanzen im Nah- und Fernbereich wie im Mikro- und Makrokosmos zu überwinden und Informationen auf schnellste Weise zu übermitteln. Doch dieser Fortschritt hatte auch seinen Preis: die «Entzauberung der Welt» (Max Weber). Neue Medien wie Panorama und Fotografie leiteten einen Prozeß der Medialisierung ein, der sich zunehmend vor die unmittelbare Wahrnehmung von Realität schob. Die Bilderwelt wurde zur Ware, und ihre massenhafte Verbreitung erschütterte das tradierte Gefüge künstlerischer wie auch außerkünstlerischer Bildproduktion und der zugehörigen Modelle von optischer Wahrnehmung. Die «Nähe zwischen den Dingen der Welt und den Zeichen auf dem Tafelbild» (4) wurde zerrissen, mit der Erfindung der Telegraphie (die sehr bald auch prinzipiell das Übertragen optischer Zeichen ermöglichte) wurde das erste Mal die Botschaft vom Boten getrennt und damit das «Zeitalter der Absenz» (Peter Weibel) eingeleitet. Die damit verbundenen Herausforderungen an das Sehen erschienen für viele Menschen zunächst bedrohlich, aber wieder und wieder resultierte aus der Notwendigkeit, einem Leben unter diesen Bedingungen gerecht werden zu können, durchaus auch Genuß. In diesem Prozeß hat die Kunst immer eine besondere Rolle gespielt. Verwies der mittelalterliche Künst-



ler mit seinem Bild fast ausschließlich auf außerkünstlerische Inhalte, so konnte er seit der Renaissance mit Hilfe der Zentralperspektive und anderer wissenschaftlich erkundeter Mittel mit der unmittelbaren Wahrnehmung in Konkurrenz treten. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts begegneten die Künstler der Romantik den Entfremdungs- und Individualisierungsprozessen des beginnenden Zeitalters der Industrialisierung mit einer Neu- und Uminterpretation tradierter Ikonographie und Raumdarstellung. Neue Bildtechniken wurden erschlossen, die bekannten Gattungen erweitert beziehungsweise ihre bisherige Konsistenz aufgeweicht.

Die Kunst der klassischen Moderne reagierte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts noch mit tradierten Kunsttechniken wie Ölmalerei oder Druckgrafik auf die sich unmittelbarer sinnlicher Wahrnehmung immer mehr verschließende Welt. Sie vollzog den Schritt zur Abstraktion, der dann bis zur Selbstreferentialität des Bildes ging: «Das Bild ist nicht mehr das Kunstwerk. Bestand vorm dem das Kunstwerk in der Objektivierung des Sehens, so muß die nichtfigurative Kunst das Sehen nicht nur inszenieren, sondern Gesichtspunkte für das Sehen des Sehens entwickeln... Die Krise des Bildes wird zum paradigmatischen Bildtheoriemodell der Moderne: der stetigen, unhintergehbaren und ultimativen Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung.» (5) Nach dieser «Formzertrümmerung» war nicht nur das extreme Zeichen für Entfremdung gesetzt, sondern gleichzeitig der Beginn von Konstruktion künstlicher Zeichenwelten wie von neuerlichen Versuchen gegeben, die solcherart gewandelte Welt der Kunst mit einem ebenso neu zu organisierenden Leben zu verbinden. Die klassische Moderne der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wagte den wohl letzten Versuch, in nahezu ungebrochenem Fortschrittsoptimismus einen ganzheitlichen Entwurf einer auf allen Möglichkeiten von «Kunst und Technik» beharrenden Gesellschaft – durchaus als «Paradies auf Erden» – zu liefern und exemplarisch in Bauten umzusetzen, einen Versuch der noch in der Wirtschaftswunderwelt der Nachkriegsmoderne wirkt, bis die Diskussion der Postmoderne mit ihrer Kritik die unübersehbaren Schwierigkeiten und Zerstörungen in diesem Prozeß thematisierte. Seit dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ist ästhetische Innovation nur noch als «Dekontextualisierung und Kontextverschiebung» möglich, «der Kunst kann alles Arbeitsmaterial und -gegenstand werden» (6). Gleichzeitig werden alle bekannten Bild- und Sehmodelle der Kunstgeschichte und Alltagsästhetik in den virtuellen Welten von Videospiele und Videoclips, die den Alltag immer stärker bestimmen, in immer neuen Variationen zu immer komplexeren, abstrakten wie illusionistischen Bildwelten konstruiert. In den Konsum- und Freizeitparadiesen der westlichen Gesellschaft scheint nun das Paradies als Ort imaginerter wie mit den Sinnen direkt erlebbarer, zur schnellen Verwertung «mit-designter» Bedürfnisse wieder auf. Und in erweiterten Konzepten des «Cyber-



space» könnte sich Sehen künftig erstmalig von der Interaktion mit der Umwelt über Lichtstrahlen außerhalb des Mensch-Maschine-Verbundes lösen. Die benannten und skizzierten Wechselwirkungen der verschiedenen Seherfahrungen und -modelle im Alltag und in den Bilderwelten von Kunst und Medien bilden gleichsam den Hintergrund, vor dem an ausgewählten Beispielen ein Überblick über die Entwicklung des Sehens in der Moderne gegeben werden soll.

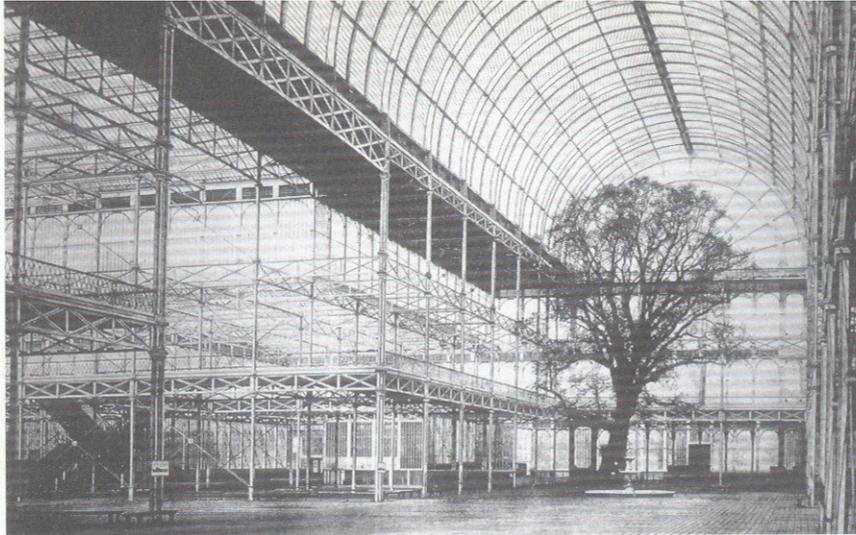
#### **Blicke im Englischen Landschaftsgarten**

Das moderne Sehen begann mit dem Wandel im Verhältnis vom Menschen zur Natur im achtzehnten Jahrhundert, hervorgerufen durch die gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Umbrüche, die zuerst England erfaßt hatten und dort die letzten Reste unberührter Natur eliminierten. Gesellschaftlicher Träger und Nutznießer dieses Wandels waren der aufgeklärte Adel und das erstarkende Bürgertum. England galt als das Mutterland der Aufklärung, auf allen Gebieten den Festlandstaaten voraus. Formale juristische Freiheit, Meinungs- und Pressefreiheit basierten ökonomisch auf dem vor feudalabsolutistischem Zugriff gesicherten Privateigentum, in erster Linie in Form von Landbesitz. Landbesitz war es, der Gärten und Landhäuser in Rückzugsorte privater Paradiese verwandelte. Landbesitz war es aber auch, der über die «enclosure acts» zur strukturellen Umformung ganzer Landstriche führte, bei denen die Bauern vertrieben und auf die nun zusammengelegten Weideflächen große Schafherden getrieben wurden. Die Schafe lieferten den Rohstoff für die entstehenden Textilmanufakturen, in denen die freigesetzten Bauern sich als Tagelöhner verdingten.

Den philosophischen Hintergrund des neuen Naturverhältnisses bildete das zum Ende des Mittelalters entstandene neue Weltverhältnis eines sich außerhalb der Natur sehenden Menschen. Das galt zwar auch schon für den französischen Garten, jedoch unterschied der noch trennscharf zwischen natürlicher Landschaft und bewußt künstlich-abstrakt gestaltetem Garten, was man nun mit feudalabsolutistischen Herrschaftsformen identifizierte. Demgegenüber galt der neue englische Landschaftsgarten mit seiner Idealisierung von Natur als die ästhetische Entsprechung der liberalen Gesellschaft. In seiner konstruierten Natürlichkeit erneuerte er die Vorstellung vom Paradiesgarten. (7) Statt auf der Geometrie der Geraden basierte er auf einer Geometrie integraler Formen mit Kurven und translativen Symmetrien und asymmetrischen Kompositionen, Blick und Weg trennten sich. Der Künstler William Hogarth lieferte mit der Serpentine als «Gebilde höchster Schönheit» (8) eine der optischen Theorien für dieses neue Sehen. Dessen Blicke waren an Bildern idealer Landschaften von Malern des siebzehnten Jahrhunderts wie Claude Lorrain geschult und



verbunden sich mit den in der Erinnerung verdichteten Bildern italienischer Gärten, die die Adligen auf ihrer Grand Tour – noch in direkter, weniger medial transformierter Unmittelbarkeit – gesehen und verinnerlicht hatten und nun auf ihre Landsitze anwendeten. Die zu weiträumigen Gartenbildern geformte «Natur» zog in den Garten ein, Garten und Landschaft verschmolzen. Gärten wurden wie Bühnenbilder gestaltet und mit einem ikonographischen Programm, oft mit Bezügen zur aktuellen Politik, versehen. Unregelmäßige Gürtelwege führten von einer Szenerie zur anderen, in den «leeren» Landschaftsraum pflanzte man Gruppen von Bäumen. Da dieses Paradies nicht gestört werden sollte, verbarg ein «Aha» genannter, für den Betrachter unsichtbarer Graben die unliebsame Seite der harten Realität des Arbeitslebens auf den landwirtschaftlich genutzten Flächen. (9) Der Landschaftsgarten als Bild einer Harmonie mit der Natur konnte aber auch einen nicht auf den Adel beschränkten Bildungsanspruch enthalten. Das hing ganz von Tiefe und Umfang des Reformwillens der aufgeklärten Fürsten ab. Wie im Gartenreich des anhaltischen Fürsten Franz konnten weite Teile der Bevölkerung von der «Gartenrevolution» und dem damit verbundenen Bildungsprogramm profitieren, die neuen Blicke erfahren. (10) Die aus Gemälden, Reiseerinnerungen, Rückgriffen auf die Historie und Nachrichten aus fernen Ländern bestehenden Vorstellungen wurden gewissermaßen in einer Raum-Zeit-Kompression zu Gartenbildern synthetisiert, die architektonische, landschaftliche und botanische Exoten vereinten. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts hatte Lancelot «Capability» Brown das Konzept des Landschaftsgartens vollendet, indem er ihn ganz aus dem genius loci der vorgefundenen Landschaft (deren capability – daher sein Name – er herausarbeiten wollte) entwickelte. Brown führte die Gartenkunst mit weiträumigen Gestaltungen aus wenigen, klaren Grundelementen zu völliger Selbständigkeit. Er erfand eine regelrechte «Grammatik» von Landschaftsgestaltung, die konsequent die letzten Spuren von Ikonographie beseitigte, den Garten sozusagen in Abstraktion «entpolitisierte»: der bogenförmige See und um ihn herum, bis ans Haus geführt, die alles vereinnehmende Rasenfläche, auf der Bäume und Sträucher durch Zusammenfassung zu geschwungenen Bändern von «Gurten» und kreisförmigen «Häufeln» oder als unregelmäßige «Tüpfel» den Raum gliedern. Einzelne, den Blick von vielen Seiten auf sich ziehende Staffagebauten brachten den Kontrast menschlicher Bauten ein. Dieses nun nicht mehr nur an Bilder und Erinnerungen abgeschlossener Gartenparadiese gebundene, sondern in weiträumigen Gebieten täglich erfahrbare Sehen wurde das Modell, um nun zunehmend auch das Gebirge, den Wald – die Wildnis, die Wüste – ins Blickfeld eines auch ästhetischen Interesses zu nehmen. Zuvor, in vor-modernen Zeiten, waren dies unwirtliche, feindliche Orte für den Menschen, und kaum ein



Gedanke wurde darauf verwandt, sie schön zu finden. Dahinter steckte die Angst vor dem Unbekannten, Formlosen, dem Ausgeliefertsein gegenüber den gewaltigen Kräften der Natur. (11) Mit dem ersten großflächigen Verlust solcher natürlicher Wüsten durch Rodung der Wälder und Umgestaltung ganzer Landschaftszüge in Weideflächen änderte sich das Verhältnis zur Natur, die man erst jetzt nicht nur als ökonomischen Wert erkannte. Bürgertum und Adel begannen, trainiert in diesen neuen Gärten, die wilde Natur zu akzeptieren und in ihr Schönheit zu entdecken; sie wurden zu den ersten Touristen. Zur Übertragung des am Landschaftsgarten geübten Blicks auf den größeren Maßstab von Naturlandschaften wie den Alpen bediente man sich eines Spiegels, der in einem Weitwinkelleffekt half, ein ausgegrenztes Bild wahrzunehmen. (12)

Die englische Gartenrevolution hatte nicht nur eine Neudefinition der Architektur mit Berufung auf die Antike, den Neo-Palladianismus, sondern auch ein urbanes Muster hervorgebracht. In Bath entstand gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine regelrechte «Vergnügungsstadt», die mit ihren offenen Strukturen der zu einem Circus oder Crescent geformten «Terrasses» nicht nur den Prinzipien des neuen Modells von Sehen entsprach, sondern durchaus alle Züge eines Urban Entertainment Center aufwies. Prior Park, der Ausgangspunkt der Verwandlung der ehemaligen kleinen Handels- und Textilstadt Bath in ein Vergnügungszentrum des englischen Bürgertums, vereinte den «Konzeptualisten» mit dem Unternehmer und Finanzier, den Architekten und Gartengestalter. Prior House ist nicht nur eine frühe neopalladianische Anlage mit grandios inszeniertem Blick auf Bath, sondern ein regelrechtes Markenzeichen für die verwendeten, im Steinbruch gleich hinter dem Haus gebrochenen Steine. Der Weg des Blicks folgte dem des Steinquadertransports hügelabwärts zum Hafen am Fluß Avon, von wo aus das Haus als «Branding» für seine Produkte warb. Das Sehen war mit der Ökonomie und Gesellschaft in Bewegung geraten, es «überblickte» Distanzen räumlich und zeitlich getrennter Orte, abstrahierte ihre tradierten Bedeutungen und verdichtete sie zu Raum und Zeit überwindenden Bildern in der Landschaft.

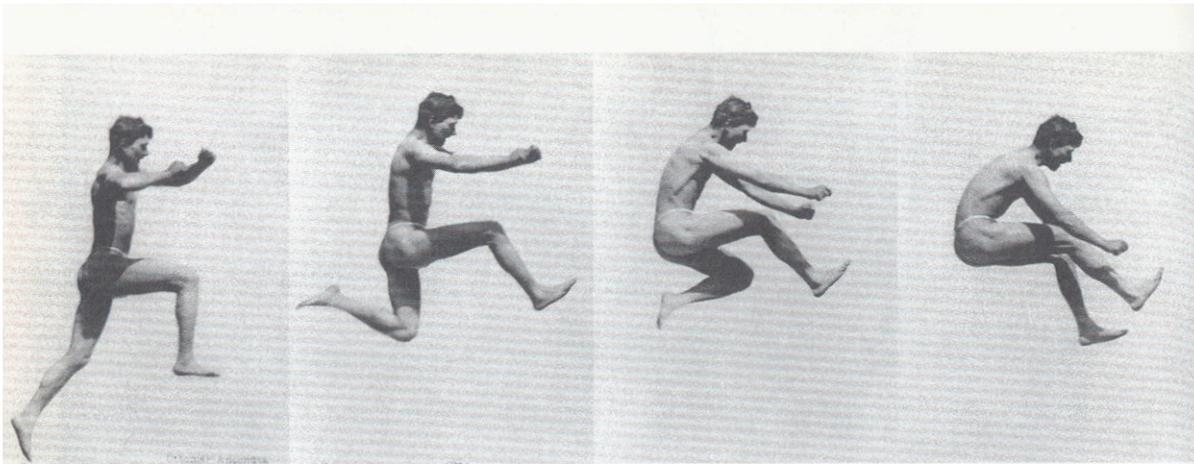
#### **ZWISCHEN SCHOCK UND UTOPIE – BLICKE IM INDUSTRIEZEITALTER**

Konnte die frühkapitalistische Umgestaltung ganzer Landschaften im achtzehnten Jahrhundert noch ästhetisch in eine Gestalt gebracht und vereinzelt sogar mit weitgehenden Reformen verbunden werden – eine Gestalt, die Züge des Paradiesischen trug und in die Zukunft projizierte –, sprengte die Industrialisierung des neunzehnten Jahrhunderts jeglichen Rahmen. Die Umwälzungen waren so umfassend, daß auch das Sehen unmittelbar betroffen wurde und kein harmonisierendes Paradigma wie die Parklandschaft oder eine Stadt wie Bath die entstehenden Eisenbahn-

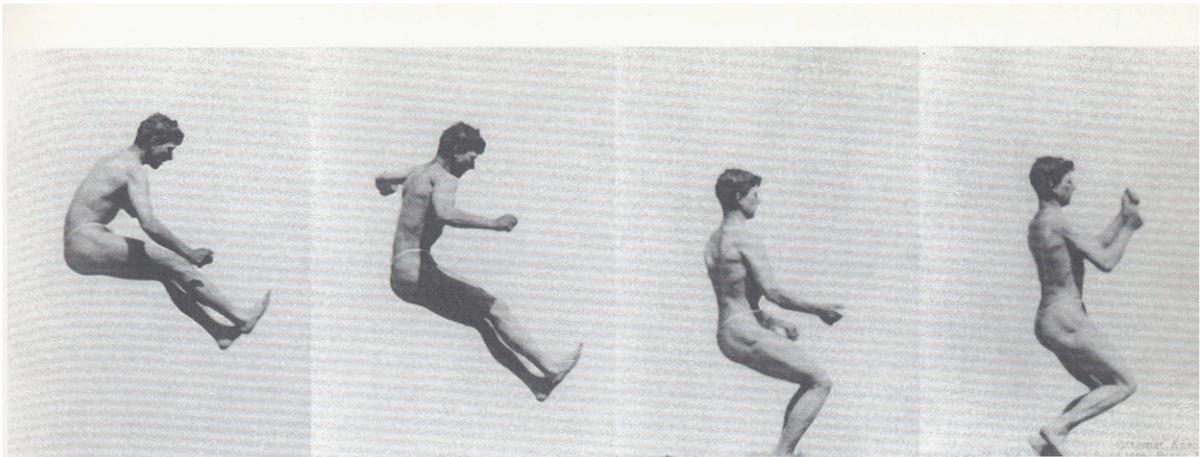


gleise, Fabriken und Slums mehr ästhetisch einbinden konnte. Eisenbahngleise, Kanäle, Tunnel und Brücken wurden allein nach ökonomischen Gesichtspunkten gemäß dem Ideal der Geraden als kürzester Verbindung zwischen zwei Punkten in die Landschaft geschnitten. Diese Ästhetik der Geraden ergab sich zwangsläufig und hatte auch auf dieser Ebene nichts mit einem Konzept der «Serpentinschönheit» zu tun: Eine Gerade sparte Zeit – und die war Geld –, wurde dann aber ihrerseits zu einer Quelle neuen Genusses durch ein neues Sehen.

War Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Betrachtergeschwindigkeit noch die des Fußgängers oder Passagiers einer Postkutsche, rasten bald immer mehr Menschen mit der Eisenbahn. Eine solche Fahrt stellte für die meisten Reisenden die größte Herausforderung ihrer Sinne dar, insbesondere für das Sehen. Die Eisenbahn vollführte nicht mehr eine allmählich sich zu einer gleichförmigen Bewegung steigernde Fahrt, sondern beschleunigte in bisher ungekanntem Maße. In diesen Momenten des Schock erlebten Geschossenwerdens (13) schwand auch der Sehsinn. Der Vordergrund verwischte zu Streifen und wurde unsicher, das zentralperspektivische Sehen, selbst erst seit der Frührenaissance zur «abendländischen Raumwahrnehmung» (14) gereift, versagte. Nun lieferte die Kunst nicht mehr die visuellen Harmonisierungs-Vorbilder, sondern suchte ihrerseits nach optischen Entsprechungen für dieses Erlebnis von Beschleunigung und damit verbundener neuer Raum- und Zeiterfahrung. William Turner setzte diese Erlebnisse als einer der ersten künstlerisch um. In Bildern wie «Regen, Dampf und Geschwindigkeit – Die große Westbahn» von 1844 schuf er «ein Muster für die Ablösung der Raum- durch die Zeitperspektive» und die Lösung der «Frage der «Zeitdarstellung» durch eine Kunst der Fläche und der Raumabstraktion», indem er «Reste des tradierten perspektivischen Schemas» (15) mit den verwischten Formen der rasenden Eisenbahn verband. In Deutschland war der Maler Caspar David Friedrich einer der ersten, in dessen Bildern man keine klare Zentralperspektive und keinen eindeutigen Standort des Betrachters mehr finden konnte. Die neue Sehweise des schwankenden Betrachterstandpunkts selbst wurde thematisiert und kam ins Bild, der Blick wurde freischwebend wie beim Erlebnis eines Panoramas. Auch das Bild in der Wissenschaft führte zu dieser neuen Wahrnehmung. Technische Apparate wie die Camera lucida garantierten eine topographische Genauigkeit ohne das klassische Schema der Zentralperspektive zu bemühen. «Zirkularsichten» von Bergesgipfeln entsprachen dem Blick aus einem Ballon und führten das neuartige Seherlebnis des panoramatischen Blicks ein. Ein Markt für solche Darstellungen entstand, und sein klassisches Medium wurde das Panorama. Im Panorama steht der Betrachter inmitten einer sich um ihn wölbenden Raumbegrenzung und sieht Bilder von Ereignissen vergangener Zeiten und fer-



ner Welten. «Die gleichzeitige Anwesenheit des Bildbetrachters an mehreren Standpunkten überführt das Nacheinander der Raum- und Landschaftswahrnehmung, das prinzipiell prozeßhaft Zeitliche und Aktive des Sehens in die Illusion der Allgegenwart einer scheinbar zur Ruhe gekommenen Wahrnehmung. Nicht nur der Raum, sondern auch das Sehen scheinen im omnipräsenten Blick der Zeitlichkeit entzogen zu werden: das menschliche Sehen nähert sich – in der Illusion – dem Blick der Götter an.» (16) Schon seit den achtziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts kannte man Vorläufer der Dioramen, in denen bewegte Bilder gezeigt werden. Beim Diapanorama sitzt zum Beispiel der Zuschauer im von hinten, das heißt von außen beleuchteten Schirm. Der Raum bewegt sich, die Bildwelten und das ihnen entsprechende Sehen bekommen eine «Tendenz zu einer auf technischen Verbundsystemen basierenden Multimedialität» (17). Auch die Architekten reagierten auf dieses neue, aktive Sehen. Die Architektur wurde nicht nur medial vermittelt, vielmehr begann der mediale Blick selbst den Entwurfsprozeß entscheidend zu beeinflussen, die entstandene Architektur wiederum wurde selbst zum Medium des modernen Sehens: Karl Friedrich Schinkel fing als Zeichner von Bühnenbildern und Panoramen an. Sein Kasino im Garten von Glienicke bei Potsdam ist ganz auf die Bewegung des Betrachters hin konzipiert. Wie im englischen Garten gibt es keine Hauptansichten, keine Hierarchie der Blicke; die Bewegung der Augen ist wichtiger als die Bewegung des Körpers. «Der Betrachter ist selbst ins Bild gerückt, wird Mittelpunkt und verliert sich im gleichen Moment im Panorama der Landschaft, dessen Teil er wiederum nur ist. Die Architektur liefert hierbei den Rahmen, mit dem das Individuum auf stets neue Weise sich selbst mit der Natur konfrontiert: als Selbsterfahrung des Subjekts in der Begegnung mit einem Gegenüber, in dessen Totalität es aufgehoben ist.» (18) Die Eisenbahn brach in dieses paradiesische Arkadien ein und schuf bald ihre eigenen Bauwerke, die Bahnhöfe. In ihrer dualistischen Gestalt vermittelten sie auch optisch den Widerspruch zwischen dem städtischen Raum und dem des neuen Verkehrsmittels: Die Vorhalle als Palast aus Stein hatte bis in die sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts hinein eine Reizschutzfunktion. Nur im Raum, der unmittelbar mit dem neuen Verkehrsmittel in Berührung kam, fanden die neuen Baustoffe Glas und Eisen zu neuartigen Industrie-Skelettkonstruktionen zusammen. (19) Diese Bahnhofsvorhallen wurden zusammen mit den Warenhäusern, Museen und den Weltausstellungen zu den besonderen modernen paradiesischen Orten, an denen sich in Opulenz die Dingwelt des neunzehnten Jahrhunderts dem Auge darbot. Besonders die Weltausstellungen dienten ab 1851 dem massenhaften Einüben neuer Seherfahrungen. Joseph Paxtons Kristallpalast von 1851 forderte durch seine schiere Größe, Transparenz und serielle



Gliederung ein aktives, abstraktes Sehen heraus und bereitete auf breiter Basis das «gegenstandsunabhängige Form- und Raumsehen» (20) vor. Obendrein schien der Kristallpalast wie geschaffen als Objekt des neuen Mediums Fotografie, das in seinem Schwarzweiß die abstrakten Raumqualitäten betonte und die malerischen Stimmungsbilder unterdrückte. (21) Die Entwicklung setzte genau zu dem Zeitpunkt ein, als die Fotografie sowohl für den kulturellen als auch den kommerziellen Bereich zum dominierenden Medium aufstieg. Der Fotograf Eadweard Muybridge analysierte in seinen Bildern die Bewegung von Menschen und Tieren, machte bisher unbekannte Bewegungsabläufe sichtbar. Zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts brachte der Film die Bilder «zum Laufen». Man entwickelte neue Raumtheorien, erforschte die Natur des Sehens. Der Kunsthistoriker August Schmarsow war einer der ersten, der Architektur vorrangig als Raum und ihre Wahrnehmung als «Abtasten des Raumes» verstand. (22)

Auf der Weltausstellung von 1889 in Paris stellte der Eiffelturm alles bis dato Bekannte im Konstruktiven und Bautechnischen wie in der optischen Wahrnehmung in den Schatten. Seine Entstehung wurde wie bei keinem anderen Bauwerk zuvor fotografisch dokumentiert. Der Eiffelturm ist durch und durch auf ein neues, modernes Sehen hin konzipiert; die Hauptfunktion dieses Bauwerks «beruhte auf seiner Funktionslosigkeit. Es war ein Gegenstand der Betrachtung und eine Plattform des Betrachters, ein «leeres Zeichen», wie Roland Barthes es genannt hat.» (23) Die Fahrt im neuen vertikalen Fortbewegungsmittel Fahrstuhl wurde zum Ereignis, die Großstadt selbst zum ausgestellten Gegenstand, zum «Augenschmaus». Am Eiffelturm offenbarte sich zudem die innere Zerrissenheit der Moderne: Gerade viele bildende Künstler der Moderne verabscheuten diesen Turm als Entstellung der Stadt, sahen in ihm wie in den Beschleunigungs- und auch Immaterialisierungstendenzen eine Bedrohung und versuchten dem entgegenzuwirken. Paul Cezanne entwickelte in seinen Gemälden den Bildraum von den Dingen aus, die in ihrer Warenförmigkeit der täglichen Wahrnehmung immer schneller zu entgleiten schienen, und verdichtete sie als abstrahierte Bildelemente zu Räumen fast ohne räumliche Tiefe, als «Utopie von Dasein in der Natur». Cezanne entfernte «aus den arkadischen Bildern die Zeit» und konstruierte ein anstrengendes Sehen, das als eine «Utopie des Verzweifeltens» auf die Entfremdung von Natur und Mensch antwortete. (24)

#### **BLICKE DES «NEUEN SEHENS» IN DER KLASSISCHEN MODERNE**

Nach 1900 strebten Reformkräfte danach, über den Verbund von Industrie, Kunst und Ökonomie eine Kultur zu ermöglichen, in der die Früchte des Fortschritts – mit neuen technischen Errungenschaften wie dem Automobil oder dem Flugzeug – allen zugute kommen sollten. In hellen und bis

ins Detail durchgestalteten Werkhallen würden die ebenso modernen Blicke der Arbeiter bei ihren immer spezialisierteren Tätigkeiten, so der Plan etwa der Reformer des Werkbundes, nicht nur dem von Maschinen bestimmten Produktfluß folgen, sondern die Arbeiter würden zudem eine Ahnung vom Zusammenhang ihres Tuns mit der Totalität des gesellschaftlichen Produktionsprozesses bekommen, an dessen Erträgen sie auch besser beteiligt werden sollten.

Der junge Architekt Walter Gropius war auf der Suche nach einer neuen Monumentalität für solche Bauten, die – so sein Ziel – in ihrer Betonung des Seriellen und Geschlossenen vom immer schneller bewegten Blick besser erfaßbar wären. 1911 entstand das von Gropius entworfene Faguswerk. Die trotz des Materials Glas als Körper erkennbare Architektur mit einer stützenfreien, transparenten Ecke stand neben der Bahnlinie. Aus der fahrenden Eisenbahn heraus bekam der Betrachter geradezu filmisch ein Bild der Modernität des nach amerikanischem Vorbild organisierten Betriebs. Diese auf fotografische Wirkung abzielende Gestaltung des Baus war von zuvor entstandenen Werksfotografien beeinflusst. Für Gropius, der ab 1914, so Rolf Sachsse, nur noch als medial entwerfender Architekt zu begreifen war spielte dabei nicht die einzelne Fotografie die entscheidende Rolle, sondern das Bildarchiv. «Die Ablösung der Genese von Architektur aus dem Kontext baulicher Zusammenhänge und zeichnerischer Entwicklung war dabei der entscheidende, moderne Schritt. Die Konsequenzen dieser medialen Ablösung des Bauprozesses vom vorherigen Bauen wiesen bereits in die Richtung einer temporären wie auch einer imaginären Architektur.» (25) Ein ähnliches Vorgehen kennzeichnete auch Gropius' Werkbund-Bau von 1914. Die verglasten Treppenhäuser zeigten die Bewegung der Menschen auch nach außen, wie bei Marcel Duchamps zeitgleich entstandenem «Akt, eine Treppe herunter schreitend». Auch Robert Delaunay hatte mit seinen Eiffelturm-Bildern den Vorgang des Sehens selbst thematisiert. (26)

Von den Erkenntnissen der Naturwissenschaften wie zum Beispiel Albert Einsteins Relativitätstheorie gleichermaßen erschüttert und ermutigt, beschritten Künstler wie Wassily Kandinsky, Paul Klee oder Kasimir Malewitsch den Weg zur Abstraktion. Das Paradies wurde in Innenwelten verlegt, im «inneren Klang» (Kandinsky) gesucht. Vorbereitet hatten eine solche Entwicklung auch Soziologen wie Georg Simmel und Kunsthistoriker wie Alois Riegl und Wilhelm Worringer. Simmel hatte schon in den symbolistischen Bildern der Jahrhundertwende eine Tendenz zum Erheben über die Realität, ein «Abschütteln allen Drucks, mit dem die Bedingtheiten und Rücksichten, die Nah- und Fernwirkungen des Lebens uns niederhalten» (27), ausgemacht. Worringer sah in der geometrischen Abstraktion eine Erlösung «von allem äußeren Weltzusammenhang» (28) und wußte die Abstraktion einer so verstandenen Gotik als «in der innersten Konstitution der nordischen Menschheit verwurzelt». (29) Solche geradezu rassistischen Implikationen teilten Klee oder Kandinsky nicht, doch hatten auch sie ein elitäres Sendungsbewußtsein, das entweder stolz zur Schau getragen oder mit dem Ausspruch «Uns trägt kein Volk» (Klee) bedauert wurde. Peter Ulrich Hein hat die These aufgestellt, daß diese Abstraktion nicht nur zu den ungegenständlichen Kunstwelten der modernen Künstler führte, sondern daß im Tatbestand des Abstrahierens von den historischen Komplexitäten ebenso Voraussetzungen für jene «Brücken ins Geisterreich» geschaffen wurden, die zu den sich gegenständlicher Mittel bedienenden Kunstwelten im faschistischen Deutschland – mit irrealen Inhalten und atmosphäreloser Kälte – führten. (30) Diesen Prozeß der Abstraktion hat Ulrich Reck anhand der nach 1913 entstandenen Bilder Kasimir Malewitschs als eine vierfache Entcodierung analysiert: Im Verzicht auf jede ikonographische Tradition

wird in den abstrakten Bildern erstens «die Natur... zu einer Metapher ihrer selbst»; zweitens sind diese Bilder «Weltschöpfung als Weltentwurf des Neuen» in Analogie zum «Abstrakterwerden der Welt und einem die Denaturierung der sichtbaren Natur vorantreibenden Wissenschaftsbegriff»; drittens verband sich damit ein «sozialrevolutionärer, ästhetiktheoretischer Kontext, der die Bildelemente der Dezentrierung mit den anspruchsvollen Technikmetaphern des Fliegens, der Radiofonik und dem Pathos einer historischen Selbstüberwindung der terrestrischen Bindung des Menschen auflädt»; und viertens wird der Inhalt der Bilder «von der Bildform und den Darstellungsmitteln abgekoppelt». (31) Es ist überliefert, daß sich Malewitsch nach dem Malen des «Schwarzen Quadrats» in einem als Befreiung von der Welt empfundenen Rausch befunden hat. Und Piet Mondrian ertrug die von ihm als chaotisch empfundene pflanzliche und vom Menschen geformte (nicht-moderne) Umwelt nicht und reiste am liebsten nachts, «weil er dann vom Anblick der Natur und des beklemmenden Menschenwerks verschont» (32) blieb.

Der Erste Weltkrieg zerschlug alle vor 1914 aufkeimenden Hoffnungen auf eine friedliche Entwicklung. Zunächst begrüßten ihn viele Avantgarde-Künstlern als gleichsam reinigenden Prozeß. Besonders die italienischen Futuristen, die die Darstellung von Bewegung in einer beschleunigten Welt auf ihre Fahnen geschrieben hatten, bejahten den ersten großen Krieg der Moderne. Im Schockerlebnis dieses bis dato nicht gekannten industrialisierten Krieges entstanden neue Visionen, wie zwei Beispiele aus Deutschland veranschaulichen sollen. Zum einen steht da die formgewordene Vision einer unparadiesischen Zukunft, die sozusagen im Schock eingefrorene Bewegung aerodynamisch geformter technischer Fahrzeuge: der Einsteinturm von Erich Mendelsohn. Das andere ist das ebenfalls die modernen Blicke geradezu zelebrierende Bauhausgebäude, nur wenige Jahre später entstanden und voller Hoffnung, ein mit durchaus als paradiesisch zu bezeichnenden Visionen aufgeladenes Bauwerk, das die im neunzehnten Jahrhundert sich auseinander entwickelnden Bereiche Arbeit und Freizeit, Kunst und Leben zu synthetisieren versucht. Im Krieg hatte Gropius am Konzept dieses Bauhauses als einer neuartigen Schule gearbeitet, während Mendelsohn im Schützengraben seine berühmten Skizzen des Einsteinturms zeichnete. Der Einsteinturm entstand von 1919 bis 1922 «angesichts der intensiven Produktion von dynamischen (aerodynamischen) Beförderungsmitteln durch eine Rüstungsindustrie». Der «statische Funktionsträger» Wohngebäude wurde zum dynamischen (aerostatischen) Pseudo-Funktionsträger gemacht, «der die Trümmersilhouette dieses ersten Weltkriegs nachbildet». (33) Der Einsteinturm wird so zum «irrealen Monument», zum Lehrstück für die bewegten und abstrakten ebenso wie die Distanz überwindenden und konstruierenden Blicke der Moderne. Die Konstruktion ist jedoch nichts Paradiesisches, in ihrer Konsequenz dient sie dazu, «die Gewalt der Geschwindigkeit, die Selbstbewegung zu sublimieren, indem sie auf die In-Marsch-Setzung des Gebäudes hinarbeitet, damit nichts mehr Bestand hat, nichts mehr dauert» (34). Der Einsteinturm gehört nicht nur zu den Objekten, die das Design-Ideal des Streamlining vorbereiten, sondern erscheint wie ein Vorbote kommenden, immer schneller und unsichtbarer sich nähernden Unheils.

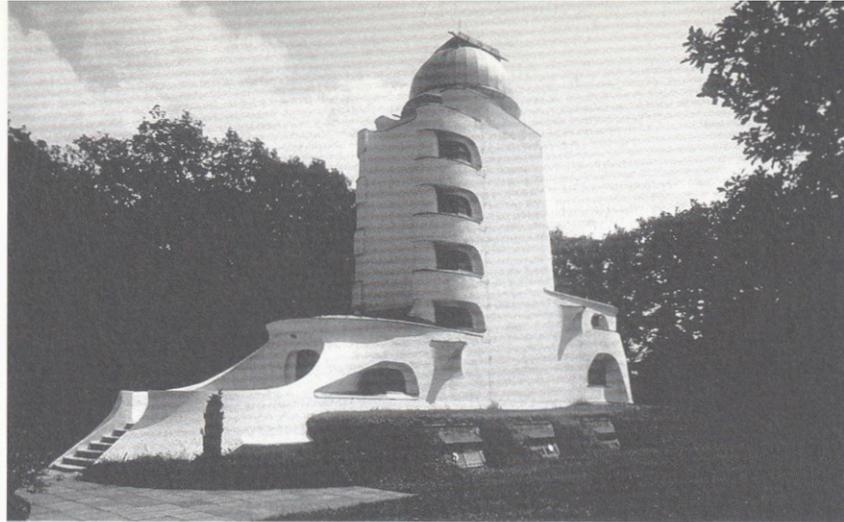
Ganz anders beim Bauhausgebäude. Hier setzt nicht die geronnene Aerodynamik den Blick in Bewegung. Hier sind es die sich in den Raum öffnenden Formen der geometrisch klaren Kuben, die einerseits in ihren Lagebeziehungen eine Drehbewegung assoziieren lassen und andererseits den Besucher im Außenraum wie im Innern in Bewegung setzen, ohne ihm eine bestimmte Bewegungsrichtung aufzuzwingen, und ihn so zum Teil des Raumes werden lassen: Raum, gesehen als



Fluß freier Volumen. Die abstrakten Maler, so Gropius 1930, hätten für ihn und andere Architekten den Raum wiederentdeckt. Maler wie Klee und Kandinsky, Oskar Schlemmer und Johannes Itten besetzten mit ihren Kunst-Lehren, die auch die neuen Blicke auf die Welt lehrten, eine entscheidende Rolle im Bauhaus. Die Erziehung zu einem anderen Sehen war eines der Ziele des Bauhauses. Das Bauhaus wurde zum Bestandteil des – so der damals gängige Begriff – Neuen Bauens und war aufs engste verflochten mit den Erneuerungsbestrebungen auf den Gebieten der optischen Kommunikation, vorangetrieben vor allem in Film, Fotografie und Typographie, die damals eine sehr ähnliche Bezeichnung erhielten: das Neue Sehen. Das Prozeßhafte interessierte, das Produzieren und das Rezipieren mit seinen Entwicklungen hin zu Medialisierung, mit Konsequenzen nicht zuletzt für die Blicke auf die Oberflächen dieser Bilder- und Bauwelten.

Das Bauhausgebäude verdeutlicht dieses Wechselspiel, an dem ein neues Medium, das sich bald zu dem urbanen Medium des zwanzigsten Jahrhunderts schlechthin entwickeln sollte, eine entscheidende Rolle spielte: der Film. Der Film als neu entstandenes Massenmedium zeigte einen offenen Raum, der als virtueller durchlässig ist und mit dem Mittel der Montage – deren Meister Anfang der zwanziger Jahre vor allem Sergej Eisenstein wurde (35) – mit seinen abrupten Blickwechseln, seinen ungewohnten Sichten und seinem Tempo – sowohl der dargestellten Bewegung als auch der Wechsel selbst – sich auf das Sehen des von Benjamin und Simmel beschriebenen Flaneurs wie der Massen bezog und auf dieses Sehen zurückwirkte. Allein durch die neue Qualität der Blicke auf die vorhandene, im Alltag bisher als häßlich wahrgenommene Umwelt, so Walter Benjamin, wurde «diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde gesprengt... Weniger der dauernde Wandel der Bilder, als der sprunghafte Wechsel des Standortes bewältigt das Milieu, das jeder anderen Erschließung sich entzieht, und holt noch aus der Kleinbürgerwohnung die gleiche Schönheit heraus, die man an einem Alfa-Romeo bewundert.» (36) Mit dem Film wurden die traditionellen Trennungen der Bildwelten von «hoher Kunst» und modernen technischen Alltagsdingen überschritten, sie gerieten in Fluß.

Schon Le Corbusier hatte in seinen Büchern Abbildungen griechischer Tempel gleichberechtigt Fotografien von Automobilen zur Seite gegeben. Das zum «kinematographischen Wahrnehmungsdispositiv» (37) gewandelte Haus der Moderne trainierte die Blicke, um so den Individuen eine Orientierungshilfe in einer durch den technologischen Prozeß entfremdeten Welt mit unsichtbaren Mechanismen und Strukturen zu geben. Am Bauhausgebäude – an seiner Gestalt selbst, an seinem medialisierten Entwurfsprozeß bis zu seiner wiederum medial vermittelten Rezeption – läßt sich das auch heute noch nachvollziehen. Fotografien, zu Folgen gereiht, verwendete Gropius



1930 in seinem Buch «Bauhausbauten Dessau». Sein Ziel war es, Raum in der Zeit durch die über die Bilderfolgen suggerierte, sozusagen virtuelle Bewegung erlebbar zu machen. So wird eine Annäherung an das Gebäude vorgeführt, beginnend mit Luftansichten, hinunter bis zum Detail. Wichtiger konzeptueller wie entwerfender Mitarbeiter an diesem Bau war Laszlo Moholy-Nagy, der 1923 ans Bauhaus kam. 1925 veröffentlichte er sein Buch «Malerei, Fotografie, Film», in dem er einen Ausblick auf eine medialisierte Zukunft gab. In dieser Zukunft dominiert ein filmisches Sehen, das man auch am Bauhausgebäude beobachten kann. Es gibt Schnitte und abrupte Perspektivenwechsel, wie der Film zeigt das Bauhausgebäude mit seiner transparenten Fassade nicht nur scheinbar sachlich die sich in ihm abspielende Realität, thematisiert wird auch ihre Wahrnehmung selbst. Durch dieses radikale Setzen auf die neuen Wahrnehmungsweisen sollten die Menschen befähigt werden, die schneller, komplexer und rationaler wie auch irrationaler werdende Welt nicht nur zu ertragen, sondern zu meistern, ja Genuß aus ihrer Beherrschung zu ziehen. In dieser Schulung des Auges liegt nicht zuletzt ein pädagogisches Ethos: Laszlo Moholy-Nagy sprach davon, das «Gesamtwerk (Leben)» aufzubauen, «das jede Isolierung aufhebt, in dem alle individuellen Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine universelle Notwendigkeit münden» (38). Und 1929 formulierte er: «Raumgestaltung ist heute ein Verbundenein von Raumteilen, die meist in unsichtbaren, aber deutlich spürbaren Bewegungsbeziehungen aller Dimensionsrichtungen und in fluktuierenden Kräfteverhältnissen verankert sind.» (39) Moholy-Nagy begann mit traditionellen malerischen und grafischen Mitteln. Aus dem Überlagern von Flächen entstand auf seinen Bildern ein transparenter, dynamischer Raum. In dem von ihm geleiteten Vorkurs des Bauhauses entwickelten die Studierenden zwei- und dreidimensionale virtuelle Volumen, kinetische Skulpturen. Zur selben Zeit entdeckte er mit Lucia Moholy die kameralese Fotografie: Das Licht selbst wurde zum Material. Auch in der Alltagswelt hielt er als Fotograf ungewöhnte Raumsichten durch einen bewegten wie abstrakten Blick fest. Von 1922 bis 1928 entwickelte Moholy-Nagy den «Licht-Raum-Modulator», auch «Lichtrequisit für eine mechanisch bewegte Bühne» genannt: Das Programm einer visuellen Grammatik von der Fläche zum Raum führte er von der «Hardware» einer Malerei mit Öl auf Leinwand zur «Software» des Programms einer Maschine, die in Bewegung und mit Licht virtuellen Raum erzeugt.

## **Blicke im virtuellen Raum**

Waren im neunzehnten Jahrhundert die Eisenbahnreise und die Druckmedien für immer breitere Kreise der Industriegesellschaft zum Alltagserlebnis geworden, so entwickelten sich – neben den audiophonen Medien Telefon und Radio – vor allem der Film und die illustrierte Zeitschrift zu den Massenmedien, die am schnellsten und umfangreichsten den Austausch der Bildwelten bestimmten. Nach 1945 wurde der Lebensstil in Westeuropa stärker als je zuvor vom American way of life beeinflusst. Massentourismus mit dem eigenen Auto, ab den sechziger Jahren auch mit dem Flugzeug, und das neue Medium Fernsehen brachten die immer schneller flottierenden Bildwelten in immer mehr Haushalte. Damit änderte sich die optische Wahrnehmung bis hin zur Landschaft. So erlebte man zum Beispiel die Toskana erst jetzt, als immer mehr Menschen sie aus dem fahrenden Auto heraus betrachten konnten, als ästhetisch besonders reizvoll. (40)

Für die westeuropäische Nachkriegsmoderne wurde eine Richtung der amerikanischen Architektur-Moderne vorbildlich, für die besonders die Arbeiten des Architekten- und Designer-Ehepaars Ray und Charles Eames stehen können: eine fröhliche, zukunftsoptimistische Spielart von Moderne, die Architektur als «unablässiges Spektakel des alltäglichen Lebens» (41) auffaßte und unter anderem den Zirkus zum Vorbild hatte. Diese Fröhlichkeit wurde mit allen optischen Medien zelebriert und in Fotografien, Filmen und illustrierten Büchern zum Ausdruck gebracht, hierbei dem Bauhaus und namentlich Schlemmers Bühnenaktivitäten sehr ähnlich. Das «Case Study House» des Ehepaars Eames, entstanden 1949 in Kalifornien, entfaltete sich – bei aller strengen, aus dem konstruktiven Skelett entwickelten variablen Gliederung und Gestaltung – mit Bildern und Gegenständen des alltäglichen Lebens zu einer Inszenierung der in dieser Architektur lebenden Menschen: «Das Haus löste sich auf in ein Spiel vielfältiger Reflexionen, in ruhelose Bilder, die der Welt sogleich ins Auge fielen.» (42) Dieses lebensfrohe Konzept setzte sein Vertrauen auf eine neue Art der Synthese von wissenschaftlichem und künstlerischem Sehen: «Ray und Charles Eames sahen alles durch das Auge der Kamera. Sie fotografierten alles.» (43)

Dieses medial vermittelte Sehen bestimmte den Entwurfsprozeß und synthetisierte alle Blicke des bis dahin von der Moderne vorangetriebenen Sehens. Die Eames sorgten in den fünfziger Jahren «für eine Verlagerung des Designs von der Maschinenästhetik und der Fahrradtechnologie, von denen es in den 20er Jahren gelebt hatte, in die Welt des am Kino geschulten Blicks und der Luftfahrttechnologie; von der Welt der Maler in die Welt der Layouter.» (44) Das Haus wurde auf eine neue Art als Ausstellungsraum gesehen: «Das Auge, das die Architektur der historischen Avantgarde konstituierte, ist ersetzt durch eine Vielzahl von Zoom-Perspektiven.» (45) In dem Film und Bild-Text-Buch «Zehn hoch» wird das eigene Schaffen der Designer und Architekten im Mikro- und Makrokosmos eines mathematisierten und alle neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaften nutzenden Raums verortet. (46) Der den Produkten der Eames eigene «multiple Blick gehört einem völlig anderen Konsumenten. Es ist der Blick der Wohlstandsgesellschaft, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstand.» (47)

Mit der Krise der Wohlstandsgesellschaft geriet auch dieses Modell der Moderne in die Kritik. Die Pop-art bezog sich direkt auf die «Ikonen» der Warenwelt und lieferte Modelle für ein bewußt inszeniertes und ironisch gebrochenes Sehen. Die parallel dazu entstandene Jugend-Massenkultur, zentriert um die Rockmusik, entwickelte sich aus verschiedenen «gegenkulturellen» Milieus des «Undergrounds» zu einer neuen Kulturindustrie mit neuen Identifikationsangeboten und Lebenssti-

len, die wie nie zuvor zunehmend alle Lebensbereiche der Jugendlichen durchdrangen. Außerhalb der tradierten Werte bürgerlicher Kultur formte sich mit den neuen hybriden Klängen eine gleichermaßen vielgestaltige optische Kultur, die sich in einem hemmungslosen und ungenierten Eklektizismus aus dem Zeichenvorrat der Kulturen verschiedener Zeiten und Räume und Hierarchien bediente und sich diese «Fundstücke» anverwandelte. Neue Verkehrsmittel, die ersten «Reisen» in den Weltraum, die beginnende Verbreitung der Computer, die Anfang der achtziger Jahre zum Massenprodukt wurden, trugen zu einer wachsenden Beschleunigung der Wahrnehmung bei. Das von 1968 bis 1975 entstandene Centre Pompidou in Paris von Renzo Piano und Richard Rogers steht als ein Bild der Hoffnung und des Optimismus jener Jahre, indem es all die bis dato entwickelten Blicke zelebriert. Als «Kultur-Stadtmaschine» vereint das Gebäude nicht nur öffentliche Einrichtungen wie Ausstellungsräume und Bibliotheken, sondern macht wie der fast ein Jahrhundert zuvor entstandene Eiffelturm Stadtraum in der Bewegung erlebbar. Otl Aicher sah noch 1990 im Centre Pompidou ein «Fanal» für die Zukunft. Denn die für die Architektur neuartigen Konstruktionen, die das Haus in einen ästhetischen Hauptblickpunkt des historischen Stadtgefüges verwandeln, forderten, so Aicher, ein allegorisches Sehen heraus, das gleichermaßen zu bewahrende natürliche Zustände wie anzustrebende gesellschaftliche Verhältnisse sichtbar und lesbar mache: Architektur als Sichtbarmachen der Struktur, der Essenz von technischer Konstruktion und des von ihr evozierten Raumes. (48) Das geschah, als das Computerzeitalter mit seinen neuen Dimensionen der Möglichkeiten künstlich erzeugter Realitäten schon angebrochen war und das Sehen sich in Räume simulierter Oberflächen, die letztlich nichts mehr repräsentieren, begab. Dieser Transformationsprozeß führt zu einer neuen Kultur der Sichtbarkeit: «Für immer mehr Menschen ist immer mehr von dem, was sie für wirklich halten, aus der Betrachtung von Bildern entstanden.» (49) Sehen in diesen neuen Sichtbarkeitsverhältnissen heißt, sich in einem Feld interpretativer Möglichkeiten zu orientieren. Das Bild – ist es das, was sich in dieser Bewegung zwischen Betrachter und Zeichenkonfiguration erst herstellt?

Führt die Ablösung des Bildes von der harten und schweren Realität, ein für die Kultur der Moderne konstitutiver Prozeß, zu einer neuen Sichtbarkeit, die, wie das Lambert Wiesing verspricht, «fundamentaler ist als seine Lesbarkeit»? Die Visualisierung der Kultur in den künstlichen urbanen Räumen der postindustriellen Gesellschaft ist per Rolltreppe in der neuen Tate Gallery von Jacques Herzog und Pierre de Meuron als optisches Vexierspiel ebenso zu erleben wie in den von Jon Jerde inszenierten Shopping Worlds. Die Aneignung von Bildern hat sich in der Gegenwartskultur in einem außergewöhnlichen Maß ausgeweitet. Damit haben sich die Möglichkeiten der Darstellung erweitert. Im Gegensatz zur postmodernen Rede vom Ende der Repräsentation scheint es, daß wir uns heute eher in einer Vielfalt von Lesarten und Diskursen von und über Bilder bewegen; mit einem Sehen, das die Veränderlichkeit von Bedeutungen voraussetzt.

#### ANMERKUNGEN

1. D. Hoffmann-Axthelm, *Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung*. Frankfurt/Main 1987, S. 35 ff.
2. H. Wolf, *Ein kleiner Versuch über das Sehen*. In: J. Stöhr (Hg), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 385
3. Ebenda, S. 384
4. Zur Entwicklung der technischen Medien in ihren Auswirkungen auf die Wahrnehmung vgl. U. Lehmann/P. Weibel (Hg), *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München 1994; F. Kittler, *Krieg im Schaltkreis. Die Herren der Software sind die Condottiere der neuen Kampfzonen: Die Spielkonsole fliegt im Kampfjet*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten*, 25.11.2000
5. H. U. Reck, *Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorien*. In: K. Lüdeking; B. Recki, L. Wiesing (Hg), *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1994, S. 346. Zu neuesten Entwicklungen in den Bildtheorien vgl. auch: G. Boehm (Hg), *Was ist ein Bild? Mit Beiträgen von Jacques Lacan, Hans-Georg Gadamer, Hans Jonas u. a.* München 1994
6. Ebenda, S. 341
7. Auf die



damit verbundenen Probleme hat Linda Pollak verwiesen: «Gerade die Verschmelzung der Merkmale einer »natürlichen« Natur und eines »offenen« Raumes machte das Konzept der Landschaft zu einem so radikalen und hartnäckigen Paradigmenwechsel.» In: L. Pollak, Die abwesende Mauer und andere Grenzfragen. Raumkonstrukte und Geschlecht. In: Daidalos, Heft 67/1998, S. 96 **8.** Vgl. A. v. Butlar, Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. Köln 1989, S. 60 **9.** Vgl. L. Pollak, a. a. O., S. 94 **10.** Joachim Krausse beantwortete die Frage, warum in heutiger »szenischer Architektur« so wenig Experimentelles zu finden sei (und dagegen der Englische Garten, »was die Inszenierung von »Performances« und »Events« angeht, hundertfach interessanter und erfindungsreicher« gewesen sei) mit dem Verweis auf den Englischen Landschaftsgarten in Wörlitz, der mit den Dimensionen einer Wahrnehmungslehre ausgestattet sei und »interessanter ist als alle diese Versuche auf Weltausstellungen und Millenniumsfesten«. Medienarchitektur. arch+ im Gespräch mit Joachim Krausse. In: arch+, Heft 149/150/2000, S. 28 **11.** Vgl. L. Pollak, Welt-Stücke. Natur-Objekt und Natur-Raum. In: Daidalos, Heft 65/1997, S. 28-41 **12.** Vgl. L. Pollak, a.a.O., S. 94 **13.** Vgl. W. Schivelbusch, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1977, S. 53 u. 142 **14.** H.-G. Soeffner, Die Panoramakunst. Eine Vorschule zur Technisierung und Eventisierung des Erlebens. In: W. Gebhardt/R. Hitzler/M. Pfadenhauer (Hg), Events. Soziologie des Außergewöhnlichen, Band 2 der Reihe »Erlebniswelten«. Opladen 2000, S. 227 **15.** O. Bätschmann, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 111 ff. **16.** H.-G. Soeffner, a.a.O., S. 227 **17.** Ebenda, S. 232 **18.** F. Neumeyer, Idealistische Stadtvision. Karl Friedrich Schinkels Blick auf Berlin. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.10.1991 **19.** Vgl. W. Schivelbusch, a. a. O., S. 153 **20.** Vgl. R. Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Hildesheim 1991 **21.** A. Haus, Fotogene Architektur. In: Daidalos, Heft 66/1997, S. 87 **22.** Vgl. B. Köhler, Architekturgeschichte als Geschichte der Raumwahrnehmung. In: Daidalos, Heft 67/1998, S. 36-43 **23.** W. Peht, Heldengedicht aus reinem Metall. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.5.2000 **24.** O. Bätschmann, a. a. O., S. 148 **25.** R. Sachsse, Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur. Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 138 **26.** J. Paech, Bilder von Bewegung – bewegte Bilder. Film, Fotografie, Malerei. In: M. Wagner (Hg), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbek bei Hamburg 1991, S. 242 ff. **27.** G. Simmel, Böcklins Landschaften. In: Ders., Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze. Potsdam 1922, S. 10 **28.** W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1959, S. 63 **29.** W. Worringer, Formprobleme der Gotik. Zit. n. P. U. Hein, Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 146 **30.** Vgl. P. U. Hein, a. a. O. **31.** H. U. Reck, a. a. O., S. 344 ff. **32.** A. Roth, Begegnung mit Pionieren. Basel/Stuttgart 1973, S. 139 **33.** P. Virilio, Das irrealer Monument. Der Einstein-Turm. Berlin 1992, S. 21 **34.** Ebenda **35.** Zu Sergej Eisensteins visueller Strategie vgl. W. Hofmann, Mythos und Montage. Eisensteins ästhetische Strategien. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Bilder und Zeiten, 24.1.1998; G. R. Koch, Der Blick des Jahrhunderts. Sergej Eisensteins Utopie politisch-künstlerischer Revolution. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.1.1998 **36.** W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders., Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940. Leipzig 1984, S. 428 **37.** K. Sierck, Vorschrift und Nachträglichkeit. Zur Rhetorik von Bauen und Filmen. In: Daidalos, Heft 64/1997, S. 116 **38.** L. Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher, Band 8. München 1925, S. 15 **39.** L. Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur. Bauhausbücher, Band 14. München 1929, S. 211 **40.** C. Hennig, Der Panorama-Blick kommt voll auf seine Kosten. Erst durch die Erfindung von Auto und Fotoapparat konnte die Toskana als Reiselandschaft entdeckt werden. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Reiseblatt, 5.5.1994 **41.** B. Colomina, Eames' Bilder. In: Daidalos, Heft 66/1997, S. 42 **42.** Ebenda, S. 44 **43.** Ebenda, S. 45 **44.** A. und P. Smithson, Eames Celebration. In: Architectural Design, Heft XXXVI, September 1966, S. 432 **45.** B. Kolomina, a.a.O., S. 45 **46.** Vgl. P. und P. Morrison/Studio C. und R. Eames, Zehn hoch. Dimensionen zwischen Quarks und Galaxien (deutsche Erstausgabe). Frankfurt/Main 1994; englischsprachige Erstausgabe. San Francisco 1982 **47.** B. Kolomina, a. a. O., S. 51 **48.** O. Aicher, Die dritte Moderne, In: ARCH+, Heft 102/1990, S. 69 **49.** L. Wiesing, Die Sichtbarkeit der Bilder. Reinbek bei Hamburg 1997, S.23 **50.** Ebenda S. 268





Postkarte: Eiger, Mönch, Jungfrau und Matterhorn vor dem Zürcher Panorama (Fotomontage)

mers erinnerte, so dass er nur irgendwo sein Bett aufzustellen und seinen Mantel und seine Habseligkeiten mitzubringen brauchte, um sofort den Eindruck zu erwecken, dass dieses Zimmer seit zehn Jahren von Menschen bewohnt werde, selbst wenn bislang noch niemand darin gewohnt hatte.«<sup>128</sup>

Da haben wir das Phänomen in schönster ironischer Verdrehung aufgespießt und festgemacht: während sonst Räume, weil sie bewohnt sind, einen besonderen ihnen eigentümlichen Geruch haben, der sie auch wohnlich macht und in dem man sich heimisch fühlen kann, schleppt der dummschlaue Diener Petruschka seine eigene, von Tschitschikow durchaus als prenetant empfundene Atmosphäre mit sich herum, so dass er sich überall hinlegen kann und sich gleich zu Hause fühlt.

Der Geruch einer Stadt – vielleicht ist es ja dieses atmosphärische Element, dessen Vernachlässigung oder sogar dessen Vertreibung unsere Städte so *unwirtlich* gemacht haben, wie es Mitscherlich<sup>129</sup> in seinem bekannten Pamphlet beschreibt. Eine Stadt ohne Geruch ist wie ein Mensch ohne Charakter.

### Zum Stand der Diskussion über Stadtplanung

Die Frage nach der *anderen Dimension* durchzieht die Literatur, solange es modernen Städtebau, moderne Stadtplanung gibt. Irgendwie spürt man, dass neben Raumordnung und Verkehr, neben Funktionsteilung und Organisation da noch etwas anderes sein muß. Dieses Andere hat Camillo Sitte in seinem seinerzeit sehr wirkungsvollen Buch *Der Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen* von 1883<sup>130</sup>, das *Ästhetische* genannt. Gordon Cullen redet von dem *Landschaftlichen*<sup>131</sup>, Kevin Lynch<sup>132</sup> nennt es *Das Bild der Stadt*. Nun mag die Übersetzung Bild für Image eine Bedeutungsreduktion darstellen. Jedenfalls ist das Image einer Stadt längst zum Ausdruck der Selbstinszenierung geworden, zu dem, was eine Stadt *hermacht*, für die Atmosphäre, die sie ausstrahlt. Und der Ausdruck *Townscape*, *Stadtlandschaft*, kann im Rückgriff auf Alexander von Humboldts Rede von dem *Totaleindruck* einer Landschaft durchaus mehr bedeuten als das, was man sieht. Gleichwohl ist bei den genannten Autoren die Verengung der Untersuchungsperspektive auf das Visuelle oder gar Geometrische unverkennbar. Das wird deutlich, wenn man sich einmal die analytischen Kategorien anschaut. Bei Lynch: *Wege*, *Grenzzlinien*, *Bereiche*, *Brennpunkte*, *Merkzeichen*. Bei Cullen: *serial*, *vision*, *place* und *content*. Unter *content* kommt neben *colour*,

128 Nikolaj Gogol, *Die toten Seelen*, Köln: Lingen Verlag o.J., S. 22.

129 Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1966.

130 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1883.

131 Gordon Cullen, *The Concise Townscape*, London: The Architectural Press, 5. ed. 1968.

132 Kevin Lynch, *Das Bild der Stadt*, Berlin: Ullstein 1965. Engl.: *The Image of the City*, Cambridge/Mass.: MIT 1960.

*texture, scale, style*, immerhin auch *character, personality* und *uniqueness* vor. Aber gerade bei ihm lesen wir: »For it is almost entirely through vision that the environment is apprehended« (aaO. S. 8).

Man muß sich schon an einen älteren Autor wenden, wenn man nicht aus der Belletristik, sondern aus der ästhetischen Literatur etwas über die Atmosphäre einer Stadt erfahren will, nämlich an August Endell. Dieser Jugendstil-Künstler und -Theoretiker hat gegen die jugendbewegte Stadtpolemik seiner Zeit, angeregt durch die malerische Eroberung von Großstadt und Technik durch die Impressionisten, ein Buch mit dem Titel *Die Schönheit der großen Stadt* (1908)<sup>133</sup> geschrieben. Dieses Buch mag in seiner schwärmerischen und unsystematischen Darstellung heute nur als Fundgrube und als Quelle von Anregungen dienen. Aber Endell hat doch auf viele Phänomene gewiesen, die wir heute unter dem Begriff der Atmosphäre fassen können. Ich gebe einige Stichworte: Die Stadt als Natur, die Stadt der Geräusche, die Stadt als Landschaft, die Schleier des Tages (Nebel, Luft, Regen, Dämmerung), die Straße als lebendiges Wesen, die Menschen als Natur.<sup>134</sup> Worauf Endell gewiesen hat, ist, dass auch in der Großstadt sich Natur abspielt, dass die Stadt ein charakteristisches Eigenleben hat und dass die Schönheit, dass das Poetische einer Stadt sich auch ganz quer zu Architektur und Planung ereignen kann. Ich werde auf Endell zurückkommen. Um ihm aber auch hier schon die Ehre zu geben, zitiere ich eine kurze charakteristische Darstellung einer Szene.

»Es war im heißen Sommer irgendwo im Norden an der Ringbahn, wo die Eisenbahnschienen auf den Brücken nicht mit Rücksicht auf die Ohren der Anwohner sorgfältig auf dämpfende Sandschüttung gebettet sind, sondern hart und klappernd auf der Konstruktion liegen. Unter einer solchen Brücke stand ein Wagen mit Holzbalken, zwei schwere Pferde davor, die müde die mächtigen Köpfe senkten. Sie standen ganz an einer Seite der Straße vor einer gelblichen Ziegelmauer und machten durch ihr Stehen die Unterführungsöffnung größer und weiter. Auf der anderen Seite standen, den Raum noch greifbarer zu machen, zwei Kinder. Draußen brütete die Sonne in stickigem Dunst, die Helle schien wie mit einem durchsichtigen Mantel den Raum vorwärts und rückwärts abzuschließen, den bläuliche Schatten erfüllten. Aber in die schattige Kühle rieselten durch die Lücken der Eisenbahnkonstruktion, wie durch Baumzweige, tausend vereinzelte Sonnenstrahlen über die staubige Straße, über die Kinder, über das gelbe Holz und über die schweigenden, riesigen Pferde.« (aaO., S. 74 f.)

Kommentierend bezeichnet Endell dann das Ganze, das er hier spürt: »Es ist das Leben des Raumes, was hier, wie in ähnlichen Fällen, zu Form und Farbe eine so starke, bedeutsame Unterlage gibt, ...« (aaO., S. 75). Wir nennen es die Atmosphäre.

133 August, Endell, *Die Schönheit der großen Stadt*, Stuttgart: Strecker u. Schröder 1908.

134 Das alles sind Zwischentitel bei Endell, aaO., S. 30-66



Paris, Rue St. Lazare, 1993

## Der Begriff der Atmosphäre

Es ist durchaus nichts Ungewöhnliches, von der *Atmosphäre einer Stadt* zu reden. Man findet den Ausdruck in der Alltagsrede wie in der Literatur, man findet ihn in den Werbematerialien der Städte und in den Reisebeilagen der Zeitungen. Für diese alltagssprachliche Verwendung des Ausdrucks gilt zweierlei: Erstens wird von der Atmosphäre in der Regel aus der oder für die Perspektive des Fremden gesprochen, zweitens versucht man damit etwas für eine Stadt Charakteristisches zu benennen. Wenn nun von Atmosphäre als etwas gesprochen wird, was der Stadt-Fremde erfährt, so heißt das gerade nicht, dass damit die Stadt in der touristischen Perspektive gemeint sei. Vielmehr meint man mit Atmosphäre das, was für den Bewohner gerade alltäglich und selbstverständlich ist und das der Einheimische durch sein Leben ständig mitproduziert, das aber erst für den Fremden als Charakteristikum auffällt. Die Atmosphäre einer Stadt ist deshalb nicht dasselbe wie ihr Image. Das Image einer Stadt ist das bewusst nach außen gekehrte Bild ihrer selbst bzw. die Gesamtheit der Vorurteile, die man draußen von einer Stadt hat. Ferner – um auf den zweiten Punkt zu kommen – wird unter Atmosphäre einer Stadt etwas Charakteristisches verstanden, d.h. etwas, was einer Stadt eigentümlich ist, das, worin sie individuell ist und das sich deshalb auch in allgemeinen Begriffen nicht mitteilen lässt. Das soll aber nicht heißen, dass man über die Atmosphäre einer Stadt nicht reden könnte – wir werden noch sehen, dass das sehr wohl möglich ist, sondern nur, dass die Atmosphäre etwas ist, das man *spüren* muß, um zu verstehen,

worum es in solchen Reden eigentlich geht. Die Atmosphäre einer Stadt ist eben die Art und Weise, wie sich das Leben in ihr vollzieht.

Die Ausarbeitung der lebensweltlichen Rede von der Atmosphäre zu einem Begriff der ästhetischen Theorie<sup>135</sup> bringt zu allererst Vorteile für die ästhetische Theorie selbst: hier der Stadtästhetik. Die Einführung dieses Begriffs befreit sie aus der Verengung auf das Visuelle bzw. auf das Semiotische. Denn alles, was man nicht in Strukturen fassen konnte, hatte man in die Bedeutungen verlagert. So redet Norberg-Schulz etwa von *Meaning in Western Architecture*<sup>136</sup> oder Jencks von der *Sprache der postmodernen Architektur*<sup>137</sup>. Man folgt aber damit nur der Konjunktur der Semiotik und verkennt, dass das Zeitalter der Repräsentation längst an sein Ende gekommen ist<sup>138</sup>, anders ausgedrückt: Die multikulturelle Welt unserer großen Städte enthält zwar mehr und mehr allgemeinverständliche Piktogramme, aber keine von der Allgemeinheit verstandene Symbolik mehr. D. h. aber, was einen anspricht in einer Stadt, lässt sich nicht als Sprache deuten, vielmehr geht es als Anmutungscharakter in das Befinden ein.

Damit komme ich zum zweiten Vorzug einer Stadtästhetik, die sich des Atmosphärenbegriffs bedient: Es geht in einer solchen Ästhetik nicht bloß darum, wie eine Stadt unter ästhetischen oder kunsthistorischen Gesichtspunkten zu beurteilen sei, sondern darum, wie man sich in ihr fühlt. Damit wird ein entschiedener Schritt zur Einbeziehung dessen gemacht, was man etwas ungeschickt den *subjektiven Faktor* nennt. Eine Atmosphäre spürt man allerdings immer nur im eigenen Empfinden, aber andererseits gerade als das, was von einem anderen Menschen, den Dingen oder der Umgebung ausgeht. Es ist insofern etwas Subjektives, das man mit anderen teilen kann und über das man sich mit anderen verständigen kann. Beim Studium der Atmosphären geht es um die Frage, wie man sich in Umgebungen bestimmter Qualitäten *fühlt*, d.h. wie man diese Qualitäten im eigenen Befinden spürt. Über solche Befindlichkeiten kann man sich nun durch Angabe von Charakteren verständigen. Eine Atmosphäre kann entspannt sein oder bedrückend, sie kann geschäftig sein, heiter oder feierlich. Die Sprache enthält ungezählte Ausdrücke zur Charakterisierung von Atmosphären, unter denen man mehrere Hauptgruppen unterscheiden kann – ich nenne hier nur zwei.<sup>139</sup> Die Sprache enthält erstens synästhetische Charaktere: das sind solche, die vor allem in einer Modifikation der leiblichen Befindlichkeit gespürt werden. Und es gibt zweitens gesellschaftliche Charaktere: das sind solche, in die gesellschaftliche Konventionen eingehen. Beispiele für letztere sind *elegant*, *kleinbürgerlich*, *ärmlich*. Die Analyse von städtischen Umwelten mit Hilfe von atmosphärischen Charakteren

135 Gernot Böhme, *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2003.

136 Christian Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture*, New York: Praeger Publishers, 3. ed. 1977.

137 Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, Stuttgart: DVA 1978.

138 Harry Redner, *A New Science of Representation*, Boulder/Co.: Westview 1994.

139 Weitere sind: Stimmungen, Physiognomien und Bewegungsanmutungen.

wäre historisch gesehen eine Erweiterung dessen, was Hirschfeld 1779<sup>140</sup> in die Beschreibung von Parkszenarien eingeführt hat. Sie zielte darauf, städtische Umgebungen in Hinblick auf das Lebensgefühl der Menschen, die in ihnen leben bzw. die sie besuchen, zu bestimmen, bis hin zu den Ursachen möglicher Pathologien.

Der dritte Vorteil des Atmosphärenbegriffs liegt auf der Objektseite. Man kann Atmosphären nämlich nicht bloß von der Seite des Subjektes, d.h. also dadurch, dass man sich ihnen aussetzt, studieren, sondern durchaus auch von der Seite der Objekte her, nämlich der Instanzen, durch die sie erzeugt werden. Das Paradigma für diese Betrachtungsweise liefert das Bühnenbild. Generelles Ziel der Bühnenbilderei ist die Erzeugung von Atmosphären mit Hilfe von Licht, Musik und Geräuschen, von räumlichen Konstellationen und durch Einsatz charakteristischer Objekte. Das Paradigma *Bühnenbild* greift aber für die Stadtplanung insofern zu kurz, als die Atmosphäre hier nicht für einen äußeren Betrachter, sondern quasi für die Schauspieler erzeugt wird, d.h. für die Teilnehmer am städtischen Leben, die durch ihre eigenen Aktivitäten die städtische Atmosphäre mitproduzieren. Auf die Gefahren, die darin liegen, Stadtplanung als Inszenierung zu verstehen, hat bereits vor Jahrzehnten Werner Durth<sup>141</sup> hingewiesen. Sie bestehen in dem, was Walter Benjamin seinerzeit als Ästhetisierung der Politik kritisiert hat, nämlich »die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen«<sup>142</sup>. Aber das Paradigma des Bühnenbildes bietet doch den Vorteil, dass es ein reiches Spektrum von Kategorien und Instrumenten zur Verfügung stellt, nach dem Atmosphären von der Seite ihrer Erzeugung her bestimmt werden können. Die Frage nach den *Erzeugenden* von Atmosphären erweitert die Perspektiven und Möglichkeiten der Stadtplanung beträchtlich – und hoffentlich auch ihre Verantwortlichkeit.

## Erzeugende

Bei Bereichen bzw. Dimensionen der *Erzeugenden* von Atmosphären möchte ich mich beispielhaft auf solche konzentrieren, die in der bisherigen Literatur zur Stadtästhetik und Stadtplanung entweder zu kurz gekommen sind oder gar nicht ihren Platz gefunden haben, nämlich den Bereich des Akustischen und den Bereich der Lebensformen. Natürlich enthält auch die Dimension des Visuellen, enthalten auch räumliche Strukturen und sichtbare Gestalt Erzeugende bzw. sie können so interpretiert werden. In einem entsprechenden Verständnis ginge es dann aber nicht darum, welche Gestalt etwa ein Gebäude hat oder welche Struktur eine Stadt, sondern was sie auf Grund dieser Eigenschaften ausstrahlen bzw. in

140 C.C.L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig: Weidmanns Erben u. Reich, 1779-85.

141 Werner Durth, *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 2. Aufl. 1988.

142 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 11. Aufl. 1979, S. 42.

welcher Weise sie die Befindlichkeit der Bewohner mitbestimmen. Ansätze zu einer solchen Interpretation finden sich durchaus auch in der klassischen Literatur, so etwa, wenn bei Kevin Lynch die Frage nach der *Orientierung* leitend ist. Ähnlich redet Cullen durchaus gelegentlich davon, was die geometrische Strukturen, die er identifiziert, für *the position of our body* (a.a.O., S. 9) bedeuten. Genauer ginge es hier nicht einfach bloß um relative Positionen, sondern darum wie man sich leiblich in so und so strukturierten Räumen *befindet*. Es macht eben einen Unterschied, ob man durch enge Gassen geht oder über breite Esplanaden, ob für eine Stadt winklige, ansteigende Straßen charakteristisch sind oder lange überschaubare Fluchten, ob man zwischen Hochhäusern plötzlich auf ein Kirchlein stößt oder man aus einer Gasse heraustretend einen weiten Platz vor sich findet. Räumliche Strukturen und Konstellationen werden eben nicht bloß gesehen und abgeschätzt, sondern auch leiblich gespürt. In dieser Hinsicht müssten existierende Untersuchungen neu interpretiert werden.

Ähnliches gilt für den Bereich, der bisher ganz durch die Rede von Zeichen beherrscht ist, den Bereich, den ich die *historische Tiefe* einer Stadt nennen möchte. Natürlich ist es für den Gebildeten ein gesteigerter Genuss, wenn er eine Stadt *entziffern* kann, d.h. wenn ihm durch Stilmerkmale, Heraldik, Inschriften, verwendete Materialien die Geschichte einer Stadt durchsichtig wird. Aber solche Fähigkeiten sind beim Durchschnittsbürger immer weniger vorauszusetzen, und dem geführten Touristen verderben die historischen Informationen in der Regel die Möglichkeit, überhaupt Erfahrungen zu machen. Aber *alt sein* oder *gewachsen* sind ja Qualitäten einer Stadt, die sich keineswegs bloß in Zeichen manifestieren, vielmehr sind sie Anmutungsqualitäten, die *gespürt* werden. Dies können unter Umständen dieselben Qualitäten sein, die man auch als Zeichen lesen kann, also etwa das altertümliche Material oder die altertümliche Linienführung einer Architektur, aber manchmal sind es auch ganz andere Qualitäten. So spürt man etwa die historische Tiefe der Stadt in Lübeck – oder auch in Maastricht – daran, dass die Kirchen gewissermaßen *eingewachsen* sind, oder anders gesagt: sich wie Bäume aus dem Boden erheben. Bekannt ist auch der desillusionierende Effekt, der sich einstellte, als man die farbigen Fenster der Kathedrale von Chartre reinigte. D.h. umgekehrt: es kann sein, dass man an einem historischen Zeichen, das den Schluss auf eine ferne Entstehungsperiode nahe legt, gerade nicht die historische Tiefe des Gebäudes spürt. In diesem Sinne kann originalgetreue Rekonstruktion ebenso kontraproduktiv sein wie die Beseitigung von Efeuranken an einem alten Turm. Die Dimension der historischen Tiefe bzw. die Atmosphäre einer gewachsenen Stadt ist aber für das Heimatgefühl und das Gefühl der Geborgenheit ihrer Bewohner von größter Wichtigkeit.

Der Bereich des Akustischen ist in der bisherigen Stadtplanung fast immer nur quantitativ, und zwar unter dem Gesichtspunkt der Lärmbelästigung bzw. ihrer Vermeidung behandelt worden. Der Charakter von Geräuschen war dagegen fast nie Thema. Die große Ausnahme bildet hier wieder Endell, der unter der Überschrift *Die Stadt der Geräusche* mit Lust der Mannigfaltigkeit der Stimmen in der Stadt nachgeht (a.a.O., S. 31-33). Ich möchte aber an seiner statt einen anderen



*Tokyo, Ginza, 1993*

Zeugen, der aus derselben Zeit und derselben Stadt, nämlich Berlin, berichtet, zu Wort kommen lassen, nämlich Victor Klemperer mit seinem *Curriculum vitae*. Und zwar deshalb, weil in seinem Text so deutlich herauskommt, dass die Art und Weise, wie Geräusche in der Stadt erfahren werden, nicht nur von den Dezibel, sondern von ihrem Charakter abhängt:

»Ich hatte ein Zimmer in der Dennewitzstraße gefunden. Das Haus war recht proletarisch und wenig hygienisch... Die Fenster gingen auf den nahen Bahndamm; hier entfaltete sich nun das Gleisnetz des Anhalter- und Potsdamer Bahnhofs, Tag und Nacht waren die Bilder, die verschiedenfarbigen wechselnden Lichter, das Rollen und Pfeifen, die Rufe und Hornsignale des gewaltigen Fernverkehrs um mich. Das berührte mich immer von neuem wie eine wundervolle Verheißung.«<sup>143</sup>

Für die Erforschung der Stadt als akustischen Raums ist von Seiten des weltweiten Projekts *Soundscape* gute Vorarbeit geleistet. Hier waren es vor allem Komponisten und Toningenieure, die sich durchaus nicht nur um die Aufnahme und Komposition von Naturgeräuschen kümmerten, sondern auch um das akustische Profil von Städten. So betraf eine der Arbeiten des Gründers von *Soundscape*, Murray Schafer, die Stadt Vancouver. Die Erforscher des *Soundscape* unterscheiden einen akustischen Hintergrund – der allerdings mit dem Tageslauf sich ändert – und charakteristische Töneignisse. Es hat sich herausgestellt, dass es nötig ist, um den Charakter einer Klanglandschaft mitzuteilen, nicht einfach Mitschnitte zu präsentieren, sondern Verdichtungsarbeit und vor allem Komposition zu leisten. Ein hervorragendes Beispiel für eine solche Komposition, die die akustische Atmosphäre einer Stadt wiedergibt, ist H.U. Werners und Uli Tobinskys *Chicago*<sup>144</sup> zu nennen.

Inzwischen haben auch die Stadtplaner sich des Themas angenommen. So hat Pascal Amphoux<sup>145</sup> *La qualité sonore des espaces publics européens* erforscht. Sein besonderer Gesichtspunkt hierbei war durch die Hypothese bestimmt, dass die Klangatmosphäre von Städten von der Nationalkultur und den unterschiedlichen Lebensformen abhänge. Deshalb hat er am Beispiel der Schweiz die Klangatmosphäre von Lausanne für den französischen Bereich, von Locarno für den italienischen Bereich und von Zürich für den deutschen Bereich erforscht. Inzwischen zeigen Studien der Darmstädter Stadtplanerin Barbara Boczek, dass man sogar Unterschiede in der Klangatmosphäre der Fußgängerzonen deutscher Städte feststellen kann.<sup>146</sup>

143 Victor Klemperer, *Curriculum vitae*. Erinnerungen 1881-1918, 2. Bde., Berlin: Aufbau 1996, Bd.1, S.401.

144 Hans U. Werner, Uli Tobinsky, *Chicago – City on the move*, in: Detlev Ipsen u.a. (Hrg.), *Klang-Wege*, Kassel: Gesamthochschule 1995.

145 Pascal Amphoux, *Aux Écoutes de la ville. La qualité sonores des espaces publics européens – Methode d'analyse comparative – enquêtes sur trois ville suisse*, Zürich: Schweizerischer Nationalfonds 1995.

146 Barbara Boczek, *Manuela Demattio, Klangatmosphären im Rhein-Main-Gebiet*, TU-Darmstadt WS 1996/97.

Die Frage nach den Klangatmosphären verweist schon auf die andere angekündigte Dimension, nämlich die der Lebensformen, verstanden als Erzeugender von städtischen Atmosphären. Es macht einen Unterschied, ob es in einer Stadt üblich ist zu hupen oder nicht, welche Art von Fahrzeugen man fährt, ob aus offenen Fenstern Radiomusik zu hören ist, ob die Waren ausgerufen werden oder aus den Boutiquen *anmachende* Musik ertönt. Aber das ist nur ein Ausschnitt: Die Bewohner einer Stadt sind durch ihre Lebensformen auch immer Produzenten ihrer Atmosphäre. Dafür wieder ein literarisches Zeugnis, ebenfalls aus dem *Curriculum vitae* von Victor Klemperer:

»Überhaupt blieb ich mir trotz der Arbeit, die mich für viele Tagesstunden wie in einen leeren Raum kapselte, der Pariser Atmosphäre ständig bewusst. Dafür sorgte schon das fröhliche Getümmel beim Mittag- und Abendessen in den kleinen Restaurants, wo auf dem sandbestreuten Boden zwischen den Füßen der Gäste und Kellner mindestens eine dicke Katze unbekümmert herumspazierte, auch wohl gelegentlich eine Maus fing und in aller Ruhe verzehrte, dazu der Kaffeeschank, an dessen Theke man manchmal noch Fuhrleute in Blusen stehen sah, die Peitsche mit dem kurzen Stiel und der langen Schnur über die Schulter geworfen. Ja es schien, als wachse mit der Intensität des Arbeitseifers und mit der Zeitverknappung meine Aufnahmefähigkeit für das Pariser Leben.« (aaO., Bd. 2, S. 52)

Diesen Text habe ich natürlich auch ausgewählt, weil er zugleich ein Zeugnis für eine frühe Verwendung des Ausdrucks *Atmosphäre* für den Totaleindruck ist, der als charakteristisch für eine Stadt, hier Paris, empfunden wird. Klemperer verdichtet und bindet hier diesen Eindruck an eine bestimmte Szene, nämlich der kleinen Pariser Restaurants und Kaffeebars. Er bezieht sich dabei auf bestimmte Ingredienzien, wie den Streusand auf dem Boden; er verweist auf die Nonchalance des Betriebes, die sich etwa im Zulassen der Katze manifestiert; er zeichnet das flüchtige Verweilen und – die damals noch erkennbare – Anwesenheit von Berufs- und Menschentypen. Dem wäre sicher aus den Romanen Zolas und Prousts wie Döblins einiges hinzuzufügen und ebenso aus Walter Benjamins unvollendeter Arbeit über die Pariser Passagen.

Für die Atmosphären, die durch bestimmte Lebensformen erzeugt werden, gilt im besonderen Maßen die Regel, dass man sie *spüren* muß, um sie wirklich kennen zu lernen: Man muß sich gewissermaßen ein Stück weit selbst auf sie einlassen. Deshalb hat für ihre Mitteilung der Film eine gewisse Priorität. Tatsächlich bedient sich der Film städtischer Atmosphären häufig gerade, aber eben auch nur, um eine gewisse *Atmo* für ein dramatisches Geschehen entstehen zu lassen. Nur selten, wie etwa bei Filmen von Wim Wenders, ist die Atmosphäre einer Stadt selbst Thema, so die Atmosphäre von Berlin, Tokio oder Lissabon.<sup>147</sup>

Lebensformen kann man in ihrem Beitrag zur Entstehung städtischer Atmosphären studieren, aber sie sind kein Gegenstand der Planung. Wohl aber kann

147 Wim Wenders, *Tokyo-Ga* 1984/85, *Der Himmel über Berlin* 1987, *In weiter Ferne, so nah!* 1993, *Lisbon Story* 1994.



*Wien, Heldenplatz und Hofburg, 1995*

man darüber nachdenken, durch welche städtebaulichen Maßnahmen man bestimmte Lebensformen ermöglichen oder auch verhindern kann. Damit ergibt sich eine Anknüpfung an die kritischen Arbeiten von Psychologen und Soziologen zum Thema moderne Stadt.

### Perspektiven

Der Begriff der Postmoderne stammt aus der Architekturtheorie. Er signalisiert, dass in der Architekturentwicklung etwas zu Ende gekommen ist, nämlich die Moderne, die für die Architektur im besonderen die Herrschaft des Funktionalismus bedeutete. Für die Stadtplanung hieß das nach der *Charta von Athen* Trennung der Grundfunktionen der Stadt, nämlich Wohnen, Erholung, Verkehr und Arbeit. Das lief faktisch auf die Verödung der Innenstädte, die Intensivierung des Nahverkehrs, die Entwicklung von Trabantenstädten und die Entgrenzung der Stadt hinaus. Das Scheitern dieses Konzepts ist den Architekten und Stadtplanern von außen bescheinigt worden, d.h. durch Psychologen und Soziologen. Aber von dieser Seite konnte im Grunde nicht das Neue kommen, sondern allenfalls Vorschläge für kompensatorische Maßnahmen, um nämlich die psychischen und gesellschaftlichen Schäden moderner Städteplanung abzupuffern. Denn für Psychologen und Soziologen steht eben *nur* der subjektive Faktor zur Disposition. Die Frage ist aber für Architekten und Städteplaner, durch welche Maßnahmen am Objekt sie Städte so verändern bzw. entwickeln können, dass die von den Soziolo-

gen und Psychologen beklagten psychischen und sozialen Schäden nicht auftreten bzw. dass Leben in den Städten überhaupt lebbar oder gar attraktiv wird. Immerhin sind im Diskurs der Architekten und Stadtplaner mit ihren Kritikern die notwendigen Stichworte und Zielvorstellungen benannt worden: Urbanität, Wohnumfeld, Identifizierungsmöglichkeiten, Stadtimage, Inszenierung der Alltagswelt oder allgemeiner und entsprechend vager: *Ästhetik*. Wirklich neue integrative Konzepte sind aber der Architektur und Stadtplanung hieraus noch nicht erwachsen. Hier könnte der Begriff der Atmosphäre zumindest und zunächst wenigstens die Wahrnehmung verändern. Er richtet die Aufmerksamkeit auf die Beziehung von Umgebungsqualitäten und Befindlichkeiten<sup>148</sup>. Die Atmosphäre einer Stadt ist die subjektive Erfahrung der Stadtwirklichkeit, die die Menschen in der Stadt miteinander teilen. Sie erfahren sie als etwas Objektives, als eine Qualität der Stadt. Und in der Tat kann man durch die Analyse der Erzeugenden von Atmosphären von der Seite des Objekts her, d.h. durch die Stadtplanung, die Bedingungen schaffen, auf Grund deren sich Atmosphären eines bestimmten Charakters entfalten können. Die Dimensionen und die Handlungsmöglichkeiten der Stadtplanung werden dadurch erweitert. Aber notwendig auch ihre Haltung, denn im Bereich der Atmosphären heißt Handeln nicht immer bloß machen, sondern auch zulassen.

## Atmosphären kirchlicher Räume

### Das Numinose und die Profanisierung kirchlicher Räume

Für den Philosophen ist es eine nicht unerwartete, wenngleich heikle Herausforderung, über Atmosphären kirchlicher Räume zu schreiben. Er trägt damit gleichsam eine Dankesschuld ab gegenüber einem Ursprung, den er verlassen musste, um das Phänomen der Atmosphäre als solches zu erfahren und zu denken. Hermann Schmitz, der als erster *Atmosphäre* zum philosophischen Begriff gemacht hat, hat sich dabei außer auf Vorarbeiten von Ludwig Klages ganz wesentlich auf die Forschungen von Rudolf Otto zum Numinosen<sup>149</sup> gestützt. Atmosphären sind unbestimmt in die Weite ergossene Gefühle, die als ergreifende Mächte erfahren werden. Das ist eine distanzierte und aufgeklärte, eben phänomenologische Beschreibung von Erfahrungen, die man auch als Anmutung durch göttliche Wesen, gegebenenfalls auch als Heimsuchung durch Dämonen erklären kann. So ist es denn Hermann Schmitz auf Grund seiner Phänomenologie von Atmosphären als ergreifender Mächte auch gelungen, eine überzeugende Reinterpretation und damit auch Rehabilitation der griechischen Götterwelt vorzulegen<sup>150</sup>, wohl gemerkt der griechischen, die ja umgekehrt im Rahmen des Psychologismus auch als Projektionen menschlicher Gefühlsregungen gesehen werden konnten: Eris als

148 Gernot Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 3. Aufl. 1999.

149 Rudolf Otto, Das Gefühl des Überweltlichen. München: Beck 1932.

150 Hermann Schmitz, Der Gefühlsraum (System der Philosophie Bd. III, 2), Bonn: Bouvier 1969.







## EKLEKTISCHE ATLANTEN

Vier mögliche Blicke auf die Stadt

Gegenwärtig erkennen wir an vielen Symptomen, daß wir uns bezüglich Architektur und Städtebau mitten in einem Wandlungsprozeß befinden. Viele dieser Symptome sind linguistischer Natur, wie die Schwäche unseres architektonischen Vokabulars angesichts der gegenwärtigen Komplexität der urbanen Räume: Wir benutzen immer noch allgemeine, vage Begriffe, um räumliche Sachverhalte zu benennen, Wörter, die auf den Dingen „ausrutschen“, ungeeignet, die tatsächliche Bedeutung der neuen Räume oder Orte, von denen wir umgeben sind, zu erfassen. Aber wir benötigen nicht nur ein neues Vokabular. Symptome einer tiefer reichenden Krankheit zeigen sich in unserer visuellen Kultur, dabei, wie wir gewöhnlich die urbane Dimension darstellen und denken. Wenn wir auf diese visuellen Symptome achten, die normalerweise übersehen werden, müßte uns allen klar werden: Was wir brauchen, ist ein ganz neues Paradigma für das Begreifen des Urbanen.

102

### Distanz und Chaos

Satelliten haben Architekten und Städtebauer zur tiefen Überzeugung verholfen, daß man von einem Gebiet mehr sehen muß, will man es besser verstehen. Dank der vielen Satellitenauswertungen können wir heute sehen, wie weite Flächen zu kleinen synthetischen Bildern schrumpfen. Wir können auch mehr von der Zeit wahrnehmen: „live“-Bilder, Sequenzen, Jahreszyklen, Nachtaufnahmen. Heutzutage erlauben uns Infrarot-Aufnahmen, bestimmte lebenswichtige Erscheinungen zu erkennen, die die Topographie nicht erfassen kann: Verkehrsabläufe, Menschenmengen, jährliche Migrationen. Durch diese technischen Entwicklungen ist nun unser Auge in der Lage zu sehen, was die Luftaufnahme und die Kartographie bislang nur in der Simulation vermitteln konnten. Endlich konnten wir den wirklichen Stand der großen europäischen Metropolen festhalten.

DAIDALOS 69/70 · 1998

Und plötzlich waren diese Städte nicht mehr wiederzuerkennen. Viele große Stadträume – Metropolen wie Zürich, Madrid, Mailand, aber auch die Ballungsgebiete von Amsterdam, Den Haag, Rotterdam usw. – erschienen nun wie seltsame amorphe Gestalten, ohne klare Trennung vom Umland, ohne erkennbares Zentrum oder sich deutlich voneinander unterscheidender Teile. Die in unserer Phantasie lebenden großen, geschlossenen, dicht bebauten Städte waren nicht mehr zu sehen, statt dessen in die Landschaft gestreute Gebilde ohne Anfang und Ende.

Mit dem verwandelten Bild der Städte konfrontiert, in denen wir leben, wurde die technische Entwicklung zum epistemologischen Trauma. Als wir ein hoffnungsloses Durcheinander von Bauten entstehen sahen, zerstreut in das, was früher eine Landschaft gewesen war, und entlang von Verbindungsstraßen unharmonisch zusammengepreßt, als wir auf die von der riesigen Stadtlandschaft verschlungenen äußeren Stadtzentren, auf den offenen, von einem unregelmäßigen Netz von Zeilenbauten durchkreuzten Raum heruntersahen, wußten wir sofort, daß die Bilder, die wir zur Darstellung der Geographie unseres Gebiets verwendeten, sinnlos geworden waren, ebenso wie die dialektische Differenzierung (Zentrum, Außenbezirk, Stadt, Land, innen usw.), auf die wir zurückgriffen, um sie zu beschreiben.

Paradoxerweise hat die Demokratisierung dieser mächtigen Technik zur Beobachtung des bebauten Raumes dazu geführt, daß sich ein Gefühl der Machtlosigkeit in den einschlägigen Disziplinen breit gemacht hat, so daß sogar die aufmerksamsten Wissenschaftler, die die heutige städtebauliche Entwicklung erklären wollten, sich gezwungen sahen, auf die „chaotische“ Natur des Raums und die Unmöglichkeit seiner Darstellung hinzuweisen. Die Rhetorik des Chaos wurde durch Errungenschaften in der Technik des Sehens erzeugt, die uns Bilder vorführen, die zugleich verblüffen und beunruhigen, weil sie weder mit Begriffen aus unseren Lexika noch mit Wörtern aus unserem Wortschatz zu entziffern sind. „Megalopolis“, „Stadtconstellation“, „zersiedelte Stadt“, so lauten einige Neologismen, mit welchen wir versuchten, die chaotischen Gebilde zu benennen, die wir zwar sehen, jedoch nicht erklären konnten.

#### Der Höhepunkt der Arroganz

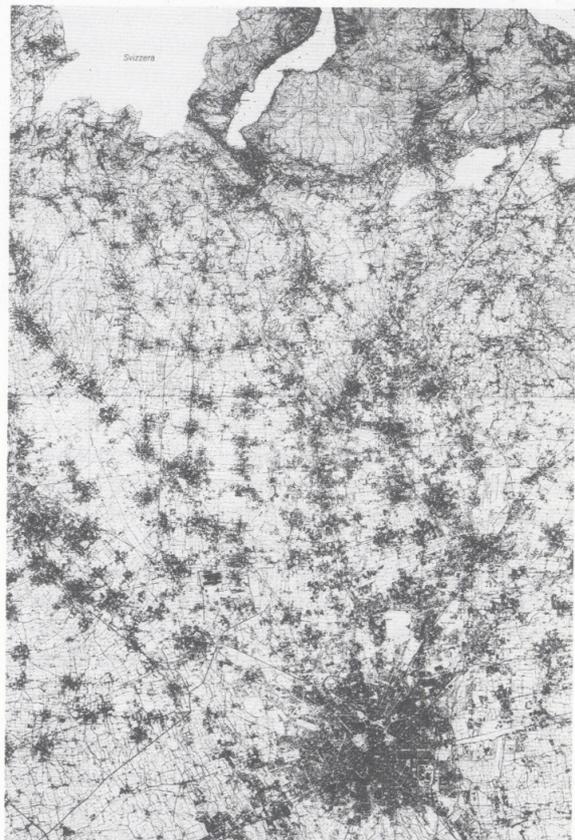
Auf den Einfallstraßen unserer Großstädte erkennen wir, daß der europäische Raum, insbesondere im Bereich der südeuropäischen Städte, sich in den letzten 15 Jahren quantitativ und vor allem qualitativ verändert hat. Die Neuerungen bestehen keineswegs in großartigen Gebäuden, aufsehenerregenden Stadtvierteln, Anlagen (Straßen, Brücken, Gleisen, Passagen), sondern in unzähligen agglutinierten Einzelbauten: freistehende Häuser, Hallen, Einkaufszentren, Apartments, Parkhäuser, Bürogebäude.

linke Seite: Mailänder Region, Satellitenbild  
rechts: Mailänder Region, topographische Karte, Maßstab 1:25 000

Die Städte sind nun nicht mehr wiederzuerkennen. Viele große Stadträume – Metropolen wie Zürich, Madrid, Mailand, aber auch die Ballungsgebiete von Amsterdam, Den Haag, Rotterdam usw. – erschienen nun wie seltsame amorphe Gestalten, ohne klare Trennung vom Umland, ohne erkennbares Zentrum oder sich deutlich voneinander unterscheidender Teile.

Überall ein Sortiment von billigen, oft ohne Sinn und Verstand zusammengewürfelten Fabrikwaren. Bescheidene Bauten, die sich jedoch von ihrem Umfeld unterscheiden möchten, verstreute, heterogene Bauten, Ausdruck unserer gesellschaftlichen Mikrokosmen (Familie, Kleinbetrieb, Laden, Klub usw.) – alle bewußt vom Hintergrund losgelöst, unter Mißachtung jeglicher Zusammenhänge.

Vor den Augen der gleichgültigen Politik und neben anspruchsvoller Architektur hat eine Fülle von Einzelbauten innerhalb weniger Jahre unser Umfeld regelrecht zerstört; entlang der Straßen, am Rande der Stadt gestreut, haben sie weit auseinanderliegende Zentren miteinander verknüpft, Hügel hinaufkletternd, Hänge bis ans Ufer der Flüsse und Meere hinunterstürzend.



Die diversen Studien und Untersuchungen basieren auf dem Glauben, das Chaos sei nicht die Widerspiegelung äußerer Erscheinungen, sondern die Folge abgedroschener Vorstellungen vom Ort. Eklektische Atlanten versuchen gewöhnlich, Darstellungen mit „mehreren Eingängen“ zu entwickeln und dem Hauptparadigma entgegenzuwirken. Sie gehen zweigleisig vor, peilen gleichzeitig den physischen und den psychischen Raum an, weil sie glauben, daß eine tiefe Beziehung zwischen den Formen des Sehens und jenen der gesehenen Dinge besteht. In den bewohnten Räumen Europas versuchen sie, die individuellen und lokalen Codes auszumachen, die jeweils eine Verbindung zwischen Betrachter und beobachteter Erscheinung: der physischen Stadt und deren Einwohnern und der „inneren Stadt“ des Betrachters herstellen.

Durch die lineare Progression der Geschichte verunsichert, ziehen sie es vor, mehr „Formen“ zu benutzen, um den Strom der Zeit in einem bestimmten Raum darzustellen. Sie erzeugen provisorische, inkonsequente Karten, die den Raum nicht als kontinuierliches Mineralsubstrat oder als stabilen „Stand der Dinge“ zeigen, sondern als eine Vielzahl verwobener, schlangenartiger, reversibler Konstellationen, die nie im gleichen Zeitrahmen auftreten.

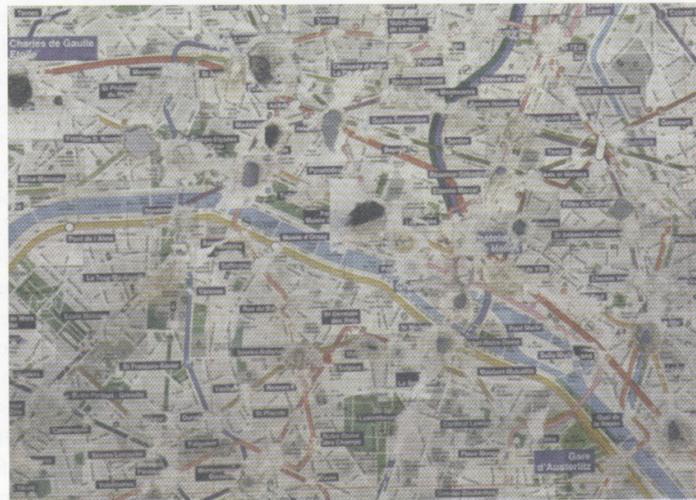
Dem unpersönlichen, synoptischen Blick skeptisch gegenüberstehend, betrachten die Atlanten den Raum simultan unter verschiedenen Blickwinkeln: von oben, durch die Augen derer, die im Raum leben, oder aus neuen, unvoreingenommenen, experimentellen Perspektiven. Sie sind besonders bestrebt, die Subjektivität des echten Betrachters (der die Landschaft oder ihre Darstellung beobachtet) von der den Darstellungstechniken innewohnenden Scheinsubjektivität zu unterscheiden. Sie vertreten den Standpunkt, daß unsere Identität dem Sehen vorgreift, daß sie sich „außerhalb“ des Blickfelds befindet.

Verschiedene Blickwinkel geschickt miteinander verwebend, schlagen die eklektischen Atlanten ein multivisuelles Denken vor, das die Utopie der von einem optimalen Blickwinkel ausgehenden, allumfassenden Vision aufgibt. Das Interessanteste an diesen Atlanten ist, daß sie im Einklang mit ihrem Beobachtungsfeld zu sein scheinen: sie bedienen sich eines eklektischen Blickes, um den eklektischen Raum zu beobachten. Mit der „lateralen“ Beobachtung und Darstellung des Stadtraums experimen-

tieren eklektische Atlanten unsystematisch. Diese Betrachtungen schlagen vor allem vier Seitenblicke, vier neue Wege zur Beobachtung der Verwandlung unserer Stadträume vor.

### Im Innern des Raumes, blinkend. Der Blick eines Detektivs

„La Disparition“ heißt eine von der italienischen Künstlerin und Photographin Paola Di Bello stammende Oper. Sie zeigt einen Plan der Pariser Untergrundbahn in Form eines Puzzles, bestehend aus 350 Bildern, die die Künstlerin dadurch erhielt, daß sie die 350 Orientierungspunkte auf den Leuchttafeln der 350 Metrostationen bündelte, auf welche die Fahrgäste mit dem Finger tippen und denken: „nun bin ich hier ...“. Diese paradoxe Oper, in der das tägliche Leben die Orte löscht, an welchen es sich am häufigsten abspielt, deutet darauf hin, daß es unmöglich ist, sich ein Gesamtbild eines Ortes zu machen, wenn man sich weigert, nichts als seine Topographie zu berücksichtigen. Diese Oper zeigt die Möglichkeit einer ersten visuellen Erschütterung, die



eine erhebliche Steigerung der Fähigkeit des Beobachters mit sich bringt, dem Gegenstand näher zu kommen.

Es ist eine Aufforderung, den bewohnten Raum mit unserem Körper zu betreten, um die von den neuen Lebensstilen hinterlassenen Spuren auszumachen, um durch dieses kleinteilige Sehen mehr zu erfassen. Überall, wo wir hingehen, finden wir die gleichen Neubauten: Einkaufszentren, Drive-in-Restaurants, Apartments, Einfamilienhäuser usw. Doch hinter dieser scheinbaren Standardisierung der verschiedenen Gebiete, die wir

oben: Paola Di Bello, La Disparition, Ausschnitt

ästhetische Chaos, das diese stürmische Flut unkoordinierter einzelner Bewegungen erzeugte, verlangte nach einer Ergründung, die wir durch die Beschreibung der Minimaleinheiten und Ursprünge, der Entwicklungsmuster und verborgenen Gesetze dieser neuen, aus unzähligen Einzelobjekten bestehenden Stadt zu finden suchten. Doch allzuoft blieben diese deskriptiven Bestrebungen (die ihren Niederschlag in einigen oberflächlichen Musterbüchern von städtebaulichem Kitsch fanden) in einem altmodischen Diskurs gefangen: der Draufsicht, die nur Figuren gelten läßt, die durch ganze Formen mit sichtbaren, zweidimensionalen Umrissen ausgedrückt werden können und die einen kritischen „Abstand“ zwischen Betrachter und Raum einzuhalten, als sei dieses „Abstand nehmen“ die Voraussetzung für ein Verständnis der territorialen Beschaffenheit, obwohl dadurch die Subjektivität des Betrachtenden zu einer unpersönlichen, dem Beobachtungsfeld fremden Wesenheit reduziert wird. Dieses alte zenitale Paradigma, das im architektonischen Feld in den 60er Jahren neubegründet wurde (in starkem Maße stimuliert durch die strukturalistische „koinè“), hat die Dimensionen der realen Entwicklung in der Zeit vollkommen eliminiert und so die Evolution von Räumen auf die eine Dimension der „Geschichte“ reduziert, in der die Veränderungen nur berücksichtigt werden als Sequenz historischer „Schnitte“, repräsentiert als Reihe von synchronen Karten.

Tatsache ist, daß das Prinzip dieser allumfassenden Vision ein herrschsüchtiges Paradigma ist, das dazu neigt, die anderen wegzuschieben und die Unauflösbarkeit lokaler Codes als Chaos aufzufassen. Darüber hinaus ist es irreführend, verleitet es auch den Betrachter dazu, sich vom beobachteten Gebiet zu distanzieren und zu glauben, er hätte den gleichen machtvollen Blickwinkel wie die von ihm benutzte Darstellungstechnik. Alleinlich ist es außerdem, denn es enthebt den Betrachter jeglicher Verantwortung; es zeigt die Erdoberfläche aus der Ferne, ruft jedoch immer wieder darauf hin, daß die Gesetze und Regeln der von uns wahrgenommenen Erscheinungen woanders suchen seien, hinter oder „unter“ dem sichtbaren Raum, in der Wirtschaft, der Gesellschaft, in unterschwelligen Strukturen.

Dabei ist es keineswegs sicher, daß wir die Draufsicht einer „strukturierten“ Stadt einfach durch die Beschreibung ihrer territorialen, wirtschaftlichen und institutionellen Verhältnisse verstanden, um letztlich doch die Rhetorik des Chaos zu überwinden. Durch das Aufeinanderstapeln einzelner Darstellungen eines Ortes, als handle es sich um spezifische Schich-

ten, wird es uns nie gelingen, das Wesen des heutigen bewohnten Raums – die vertikalen, mobilen Kräfte und die sie durchziehenden physischen und psychologischen Landschaften zu erfassen. Was wir erhalten würden, wären thematische „Karten“, vollgestopft mit nutzlosen, streng eingeordneten Informationen, die vollkommen unzulänglich wären, um die multidimensionale, dynamische Natur des Phänomens Stadt zu vermitteln.

In unserer eifrigen Suche nach den unterschwelligen Strukturen, die es vermochten, die sich an der Oberfläche des Raums abspielenden, sichtbaren Erscheinungen zu ordnen, übersehen wir, daß der heutige Raum durch multidimensionale Spannungen gestaltet wird, die zwischen ihm und der Gesellschaft entstehen, die sich nicht durch den Code der Draufsicht-Konstellationen ausdrücken lassen. Sie sind genau das, was sie zu sein scheinen, und geben nicht vor, etwas anders zu sein als das, was ihr Erscheinungsbild zeigt. Um das Chaos zu erklären, reicht ein Paradigma, das an visuellen Werkzeugen stark, an interpretierenden Codes jedoch arm ist, nicht aus. Von ihm können wir nicht verlangen, daß es das Problem löst, das es selbst geschaffen hat.

#### Laterales Denken

Trotz der Stärke dieses „zenitalen Paradigmas“ müssen wir das Auftreten einer skeptischen Minderheitenattitüde feststellen, die sich ihrer großen visuellen Macht bewußt zu werden beginnt. In der Überzeugung, daß die Stadt nicht nur eine Schichtung von „Realitätsebenen“ ist, sondern auch eine kollektive Art, sich Raum vorzustellen, überzeugt davon, daß jedes Stadium der Evolution der Stadt einen neuen „Sprung“ in ihrer Repräsentation impliziert und erfordert, versucht diese Attitüde die Reihen des Feind-Paradigmas zu infiltrieren mit kleinen Sabotageakten. Auf den Schultern von Riesen wirft es ständig Kieselsteine in die Augen des Riesen.

In einigen Teilen Europas erzeugt diese Haltung „eklektische Atlanten“, die neue Wege zur Betrachtung der Wechselwirkung von Raum und Gesellschaft vorschlagen. Die Texte sind unterschiedlicher Art (Reportagen, Fotoberichte, geographische und literarische Beschreibungen, Tabellen, Forschungsergebnisse, qualitative Untersuchungen, Essays und Artikel, Anthologien und Monographien, Sammlungen von Plänen und Entwürfen ...), haben jedoch alle den gleichen visuellen Ansatz. Sie nehmen die Gestalt eines „Atlanten“ an, weil sie nach neuen logischen Entsprechungen suchen zwischen den räumlichen Dingen, den Begriffen, mit welchen wir sie bezeichnen, und den geistigen Bildern, die wir projizieren. Eklektisch sind sie, weil die Kriterien, die diesen Entsprechungen zugrunde liegen, oft multidimensional, unecht und experimenteller Natur sind.



Um die unterschiedlichen Rhythmen der Evolution dieser Kontexte zu verstehen, verfolgen wir drei verschiedene Ansätze. Erstens können wir die großmaßstäblichen Vorgänge wie Wellen über dem Grund des Urbanen lesen, eine Perspektive, die eine zeitliche Sicht voraussetzt und nahelegt, die Sozialstruktur der lokalen Gesellschaften so zu verstehen, als wäre sie von großen homogenen Gruppen gebildet. Mit diesem Ansatz, der mit dem dominanten visuellen Paradigma verbunden ist, können wir uns diese Wellen vorstellen als generelle Tendenzen der räumlichen Ausdehnung oder Verknappung. Ein zweiter gegensätzlicher Ansatz registriert die Vielfalt undeutlicher und individueller Erschütterungen und treibt die Wandlungsprozesse im urbanen Territorium an. Diese Sichtweise erfordert eine Art anthropologisches Vorgehen, das erlaubt, das fragmentierte Entscheidungssystem (Familien, örtliche Unternehmen, öffentliche Entscheider) zu beobachten, das lokale Umwelten bestimmt.

Aber diese beiden entgegengesetzten Ansätze geben uns keinen Einblick in die „Muster“ des Wandels. Die Entdeckung der Grundstrukturen, die jenen Erschütterungen zugrundeliegen,

erfordert einen dritten Ansatz: einen visuellen Ansatz, um eine Liste all der Veränderungen der physischen Umgebung aufzustellen. Ein seitlicher, schräger Blick mag helfen, nicht nur zu sehen, wie individuelle Erschütterungen das Territorium verändern, sondern auch die seltsame Assonanz zu verstehen, die diese Erschütterungen verknüpft.

Unter diesem schiefen Winkel verrät der bebaute Raum sein Alter und seine Aufteilung. Schließlich sehen wir das Kaleidoskop sozialer Minderheitengruppen, aus denen unsere postindustrielle Gesellschaft sich zusammensetzt, die einzelnen kleinen Erdstöße, die ihn formen und sich bei ihrem „Erwachen“ weiter ausbreiten lassen. Urbane Phänomene erscheinen uns nicht mehr wie Aufkleber, die man abreißen kann, sondern wie „vollendete“ Entwicklungsprozesse, die sich zwischen Raum und der

erblicken, verbergen sich viele Anzeichen von Lebensgewohnheiten, die sich immer noch fest an die lokale Identität klammern und ihre Schlupfwinkel suchen. Die neuen sozialen Verhaltensweisen hinterlassen flüchtige, vorläufige Spuren, noch nicht vollständig absorbiert durch ihre physikalische Dimension, sich bewegende und schwache Spuren, die Stärke gewinnen durch ihr häufiges Vorkommen und ständige Wiederholung in weit voneinander entfernten Räumen, sich verschiebende, vorläufige Spuren, die nur ein sensitiver, „rhizomatischer“ Blick, der Blick eines Detektivs entdecken kann. Ein Blick, der Stichproben macht, punktuelle Karten, „Biographien“ von Orten erzeugt. Ein Blick, der die Geschichte einer individuellen Route durch den Raum liefert und nicht die Darstellung dazu benutzt, sich selbst vom erforschten Gebiet zu distanzieren.

Nehmen wir zum Beispiel eine Gruppe von in einer Vorstadt verstreuten Häusern, eine in südeuropäischen Regionen typische Situation. Ihre Darstellung auf einer topographischen Karte zeigt lediglich einige unregelmäßige, nicht zu entziffernde geometrische Figuren. Betrachten wir sie von innen und suchen nach Zeichen, die über die Beziehung der Bewohner zu ihrem Wohnort Auskunft geben, so sagen sie uns viel mehr. Die Einbeziehung unüblicher Objekte und Plätze innerhalb der Grenzen eines Grundstücks (Büro, Garten, Spielplätze) zeigt zum Beispiel, daß der Lebensraum der Großeltern, der komplexer ist als andere, oft zum zentralen Bezugspunkt für die anderen Zellen einer Großfamilie wird, die gewohnt sind, in der „unstrukturierten Stadt“ getrennt, jedoch nahe beieinander, zu wohnen.

Dies erklärt zum großen Teil die Gruppierung von Einfamilienhäusern in einer nicht allzu großen Entfernung vom Haus der Großeltern. Mit Hilfe des Detektivblicks können wir die Verteilung der Einfamilienhäuser in „cluster“ weitgehend erklären.

Der nahaufnahmearartige, wandernde Detektivblick entdeckt nun eine paradoxe Erscheinung: eine Welt, potentiell auf dem Wege zur Vereinheitlichung, in der Neubauten die alten Unterschiede zwischen den verschiedenen Stadtteilen langsam überlappen und verdecken, in der jedoch ein neues Variationsprinzip ins Spiel gebracht wird: keine innere Modulation der verschiedenen Einheiten eines homogenen geographischen Gebiets mehr (wie in der Vergangenheit), sondern eine Veränderung der typischen Merkmale einer bestimmten Klasse von wahllos im ganzen Gebiet verstreuten Bauten. Dieser neue Variationsmechanismus funktioniert wie eine interne Modulation für jede Bautypologie, die die Unterschiede zwischen den Mitgliedern der einzelnen Gebäudefamilien hervorhebt und artikuliert.

Wenn wir die Baueinheiten in Klassen einteilen und auf die „regionalen“ Modulationen achten, entsteht das Bild einer nach wie vor überaus variationsfähigen Stadtlandschaft. Die Homoge-

nisierung und Wiederholung bestimmter „Prototypen“ in Wohngebieten – der Zaun beim Einfamilienhaus, der für Unbefugte verbotene Parkplatz, die Geschäftszentren entlang der Ausfallstraßen, die historischen Fußgängerzonen – haben tatsächlich die erstaunliche Fähigkeit, sich mit jedem neuen „städtetypischen Fakt“ zu verändern. Daraus entsteht das Bild eines Gebiets, in dem überall die gleichen Bauten und Räume zu finden sind; doch wenn wir sie sehen, erscheinen sie uns jedesmal anders, unterschieden durch Lage, Umfeld, Sonneneinstrahlung sowie durch die Benutzung des Außenraums und die Familientraditionen, die sie prägen. Es ergibt sich das Bild einer Gesellschaft, die durchaus in der Lage ist, ein „reduziertes“ Vokabular zu verwenden, um ihre Verankerung an einem bestimmten Platz mitten in den vielen Mikrokosmen, aus denen sie besteht, in erstaunlich farbenprächtiger Form auszudrücken.

### **Den Raum betrachten, während er sich verändert.**

#### **Ein schräger Blick**

Eine zweite visuelle Neueinstellung in bezug auf die Veränderung, die wir eklektischen Atlanten verdanken, ist die Aufforderung, unser Augenmerk auf das zu richten, was sich zwischen dem Raum und der Gesellschaft bewegt und normalerweise auf unseren Plänen nicht sichtbar ist: den Fluß des physischen Territoriums. Diese Familie eklektischer Atlanten sammelt nicht Objekte oder Räume, sondern physische Ereignisse, „fatti urbani“ (eine Formulierung von Aldo Rossi in: *L'architettura della città*, Marsilio, Padua 1966). Um dem Raum bei seiner Veränderung zuzusehen, ist es notwendig, das Paradigma der Sicht von oben zu „dekonstruieren“, ohne jedoch auf seine Macht zu verzichten. Statt dessen wird versucht, ihm eine persönliche Note zu verleihen, indem man den Raum zwar von oben, jedoch schräg betrachtet, den traditionellen Blickwinkel der Axonometrie mit einer willkürlich poetischen Perspektive verbindend.

Anfang der 80er Jahre überflog eine kleine Sportmaschine die Randgebiete von Kopenhagen in etwa zweihundert Metern Höhe. Vom Pilotensitz aus machte der dänische Architekt C. J. Christianssen eine Serie von Aufnahmen, bei welchen die optische Achse der Kamera in einem leicht schrägen Winkel ausgerichtet war. In dieser ungewöhnlichen Territorialzyklopädie (1985 unter dem Titel „Monument & Nische“ veröffentlicht) erhielten unter dem quasi-axonometrischen Blickwinkel des Betrachters, der das Alter und die dreidimensionale Beschaffenheit der festen Körper untersuchte, die erforschten Räume eine Dichte, die zugleich temporal war. Sie wurden also zu „urbanen Fakten“, zu räumlich-zeitlichen Ereignissen, die ihre Spur in der Zeit hinterlassen und auf die Gesellschaft einen Schatten werfen; Zeugnisse einer Wohnform und der Abnutzung der Bauten und deren überflüssiger Wiederholung.

lich erlaubt die Organisation der Innenräume verschiedene „Nutzungsstrategien“: ein privater Innenraum, der einem städtischen öffentlichen Raum gleicht. Eine Verwandlung kann auch durch das Auftauchen von selbständigen oder geordneten Zonen, die man als „Inseln“ bezeichnen könnte, herbeigeführt werden. Industriegebiete, Wohnkolonien mit bewachtem Eingang, Sozialsiedlungen, in welchen der gleiche Bautyp sich mit geringfügigen Änderungen des Fassadendekors wiederholt.

Solche Bebauungen haben mindestens fünf spezifische Züge gemein: die Wiederholung von Bauelementen gleicher Größe, deren interne Anordnung; die Autonomie dieser Räume; die Gleichartigkeit der Bewohner und ihrer Verhaltensweise sowie die Tatsache, daß sie das Produkt eines einzigen Projektes sind.

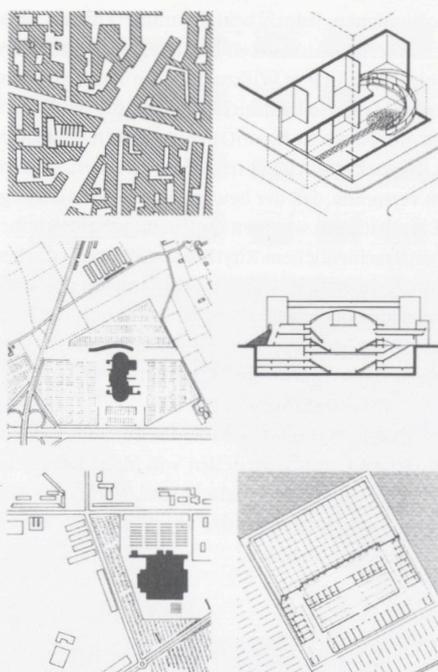
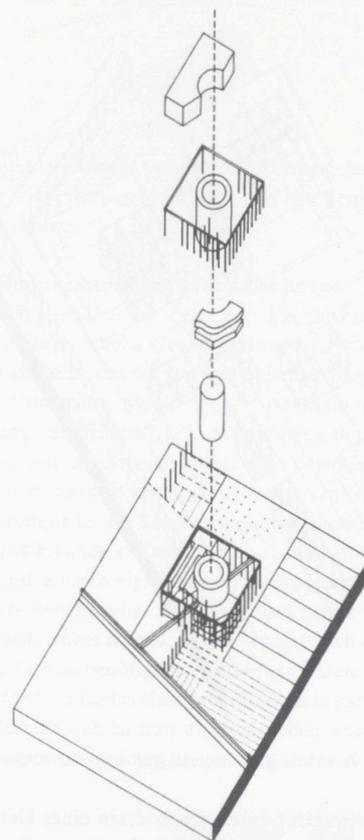
Eine weitere Verwandlung des Territoriums ergibt sich aus der spontanen Wiederholung gleicher urbaner Elemente, was wir „Klonenbereiche“ nennen können.

Verwandelt haben sich in den letzten Jahren Teile der neuen Territorien auch durch die Häufung von getrennten Bebauungsprojekten mit gleichen Eigenschaften. So entstehen zum Beispiel neue Stadtgebiete durch den Bau von Handelscontainern, durch Bauernhausimitationen, die wie Pilze aus dem Boden schießen, und durch Villen auf den Hügeln, die kreisförmig um kaum größere Stadtzentren oder bandartig auf den Kämmen gebaut wurden. In diesem Fall findet die Wiederholung ohne Vorplanung statt und kann unendlich weitergehen, ohne sich an ein bestimmtes Muster zu halten.

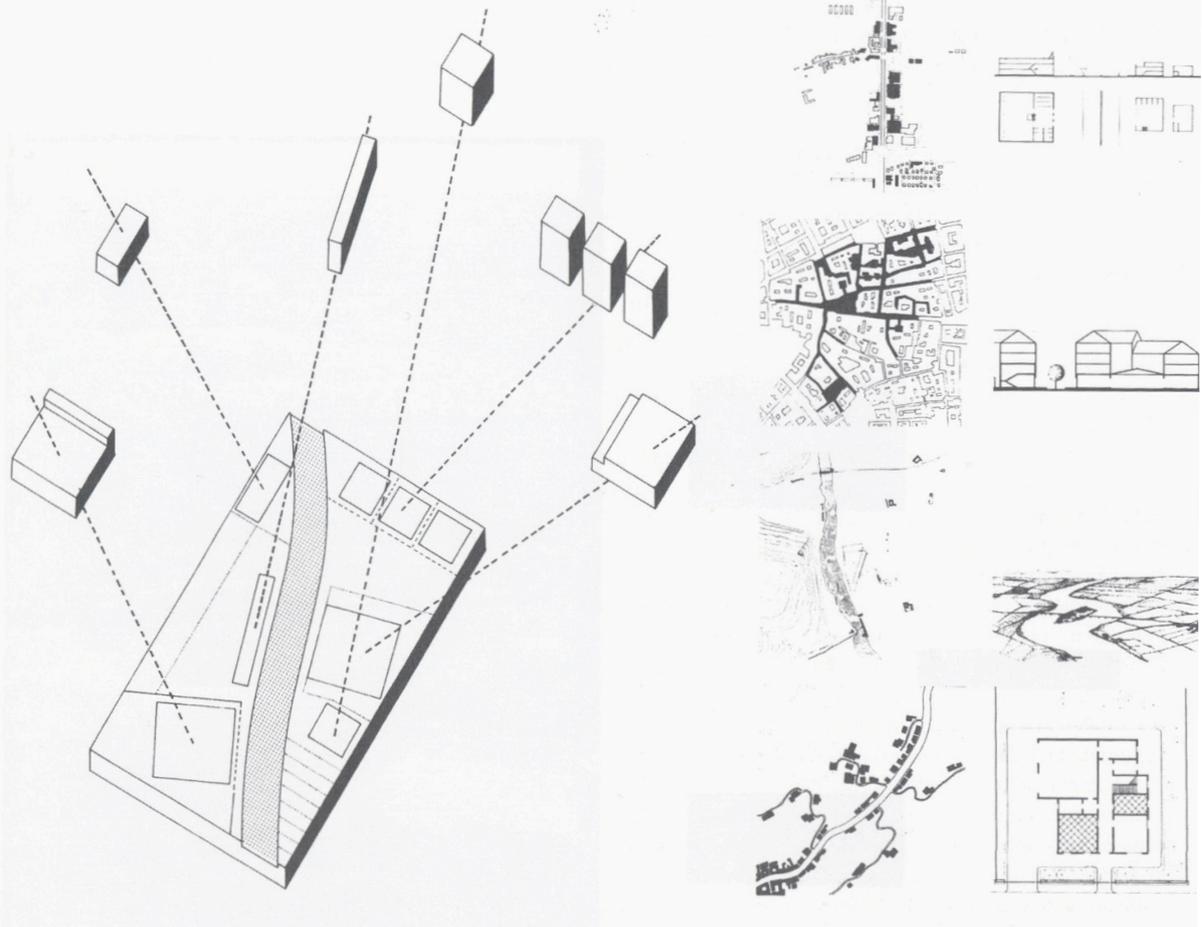
Darüber hinaus kann sich auch der Raum durch „Einschübe“ verändern, denn auch das Ersetzen kleiner Bauteile bewirkt eine Verwandlung. In einigen Stadtteilen finden radikale Veränderungen innerhalb kürzester Zeit statt, in einem größeren räumlichen Kontext jedoch entstehen sie durch eine Abfolge von kleinen, präzisen, autonomen Veränderungen, die ihr Zustandekommen dem Vorhandensein von „Hohlräumen“, sowohl im physischen als auch im symbolischen Sinne, verdanken. Zum Beispiel das Ersetzen einzelner Elemente und Teile urbaner Strukturen durch scheunenartige Fabriken und überdimensionierte Bürogebäude, die allein mitten in der Landschaft stehen.

Als „graduelle Metamorphose“ bezeichnen wir die Verwandlungen, die durch verstreute und beinahe unmerkliche Änderungen eingeleitet werden. Noch vor kurzer Zeit sahen große Teile unserer Städte anders aus, doch können wir nicht feststellen, mit welcher Geschwindigkeit oder auf welche Weise diese Verwandlung stattfand. Immer mehr Wohnhäuser werden in Büros umgewandelt; in den Höfen der Altstadt haben sich Läden und Ateliers in ehemaligen Werkstätten angesiedelt. Dies sind nur einige der sichtbarsten Beispiele dieses Verwandlungsprozesses

Möglichkeiten der Verwandlung des Raumes: hybride Maschinen



Möglichkeiten der Verwandlung des Raumes:  
lineare Anziehung



Gesellschaft nach Prinzipien vollziehen, die sich der zweidimensionalen Geometrie entziehen und weder auf Satellitenbildern noch auf topographischen Karten zu entziffern sind.

In einer Untersuchung des Mailänder Großraumes (S. Boeri, A. Lanzani, E. Marini, *Il territorio che cambia, Abitare/Segesta, Mailand 1993*) stießen wir auf sechs „Entwicklungsprinzipien“, die durch menschliche Verhaltensweisen und Entscheidungsprozesse bestimmt sind, benennbar mit Hilfe von Metaphern.

Zunächst erkannten wir einige „lineare Attraktoren“. Immer öfter zeigen topographische Karten (wie eine Fahrt durch das Gebiet) lineare Entwicklungssequenzen, meist – wenn auch nicht ausschließlich – entlang der Landstraßen. Warenhäuser und Einkaufszentren säumen die Hauptdurchgangsstraßen in und außerhalb der Stadt (Marktstraßen, Geschäftszeilen, Industrieanlagen, Freizeitzentren entlang regionaler Flüsse). Die „urbanen Fakten“, aus welchen sich solche Sequenzen zusammensetzen – oft heterogen in ihren Funktionen und Dimensionen – sind das Ergebnis fortdauernder, sich zu verschiedenen Zeit-

punkten abspielender Ereignisse. Die Logik dieser urbanen Ereignisse hängt vom Vorhandensein eines linearen Anziehungsbereichs ab, der die Ausrichtung festlegt und den Hauptbezugspunkt bildet: eine Stadtstraße, ein Wasserweg, ja sogar weniger ausgeprägte Elemente, wie etwa ein Radweg unter freiem Himmel.

Das zweite Prinzip zur Gliederung der vielen den Raum verändernden Erschütterungen ist die Verwandlung durch „pins“. In den letzten Jahren wuchsen entlang der großen Landstraßen, die die Po-Ebene um Mailand durchziehen, riesige einzelstehende Container aus der Landschaft: integrierte Einkaufszentren, große Sport- und Freizeitanlagen, die, nach außen anonym und stereotyp, innen jedoch eine Vielfalt von Räumen und Verteilungswegen aufweisen. Oft bestimmen allein die Zufahrts- und Parkmöglichkeiten die Wahl der Lage. Wie bei den in den Städten im Erd- oder Untergeschoß gelegenen Einkaufspassagen scheinen diese hybriden Anlagen die gleiche Logik wie Konsumgüter – ein Maximum an Diversifikation – zu befolgen. Tatsäch-

befassen. Denn nur durch konsequente Stichproben und Vergleiche können wir hoffen, das „abzufangen“, was wir nicht mehr sehen können.

Im Eingangsbereich des italienischen Pavillons befand sich eine fotografische Darstellung des heutigen Italien (S. Boeri, G. Basilico, Italy. Cross Section of a Country, Scalo, Zürich 1998). Gabriele Basilicos Bilder zeigten alles, was sich geändert hatte, in sechs Abschnitten von je 50 km Länge und 12 km Breite; sie waren aus größeren Ballungsgebieten (Mailand, Venedig, Florenz, Rimini/Riccione, Neapel, Gioia Tauro) ausgeschnitten und längs einer Hauptachse aneinandergereiht. Sechs Reihen mit 150 Bildern zeigten ein mit ähnlichen, jedoch solitären Fabrikwaren angefülltes Gebiet, woraus ein städtischer Raum mit ganz neuen Formen auftauchte, die dem synoptischen Gesamtblick verborgen geblieben wären. Diese Abschnitte bewohnten Raums wurden nach den genauen Koordinaten des Gesichtsfelds (Einstellung, Feldtiefe, Filmgeschwindigkeit usw.), das man wie ein Sensor über das Mineralsubstrat gleiten ließ, konstruiert.

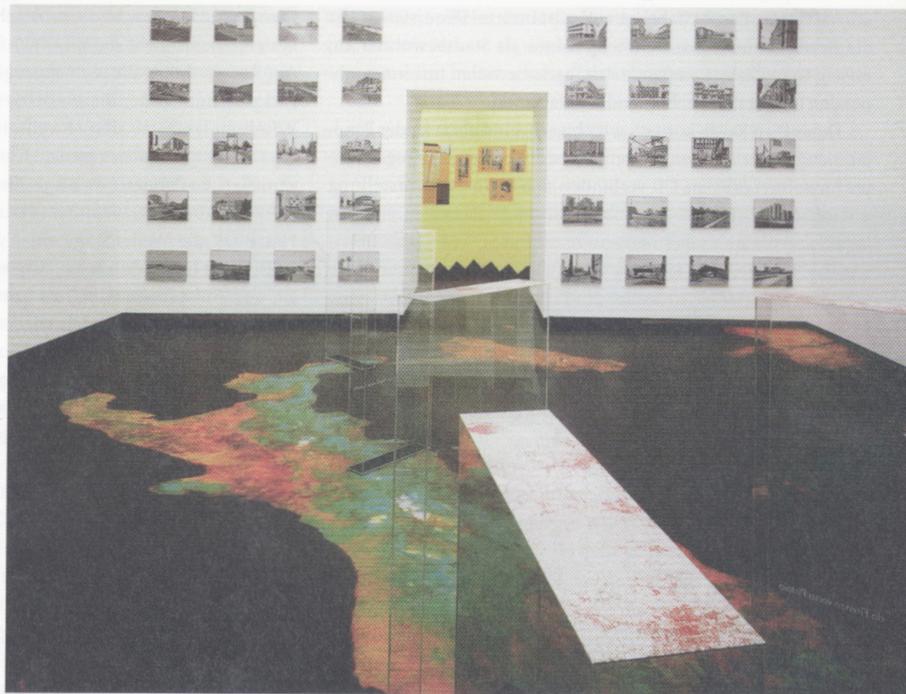
Durch diese Scanner-Methode erhielten wir eine Art Dekonstruktion der alten Darstellung von Mailand als hierarchischer, monozentrischer Stadt und versuchten, den Grad der Verstädterung von innen heraus neu abzuwägen; unterschiedliche Typologien bewohnten Raumes miteinander zu vergleichen und verschiedene Wohnumwelten zu erkennen. Wir fanden seltsame Staubwolkenstädte über das Terrain ausgedehnt, unsichtbar für topographische Karten, regiert von Tausenden von Ordnungsprinzipien und eines dominanten Zentrums entbehrend, wobei

eine begrenzte Anzahl von Gebäudeformen, moduliert auf bestimmte wiederkehrende Weisen, jede nur denkbare Kombination ausprobiert.

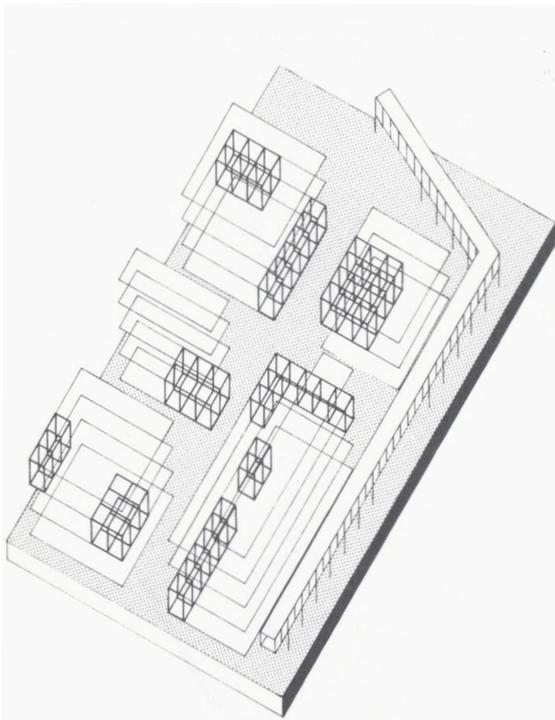
#### Wahrnehmungstreifen. Ein mobiler Blick

Schließlich appelliert die vierte von den eklektischen Atlanten vorgeschlagene visuelle Neueinstellung unmittelbar an unsere Identität als (auch uns selbst) rätselhafte Bewohner dieser neuen urbanen Dimension. Mobile Bürger unterhalten zur Stadt eine „Beziehung auf Distanz“, d. h. Wohnungen liegen zweistellige Kilometer von den Arbeitsplätzen ihrer Bewohner entfernt, die wiederum ebensoweit von Einkaufszentren entfernt sind, wo die Familienmitglieder am Samstag zusammenkommen, um einzukaufen und Freunde zu treffen. Für urbane Räume ist Nähe fast immer (mit einigen signifikanten Ausnahmen, wie der Beziehung zwischen Familienangehörigen) weniger wichtig als Erreichbarkeit, wobei räumliche Entfernung nach der Zeit bemessen wird, die man benötigt, um dort hinzufahren.

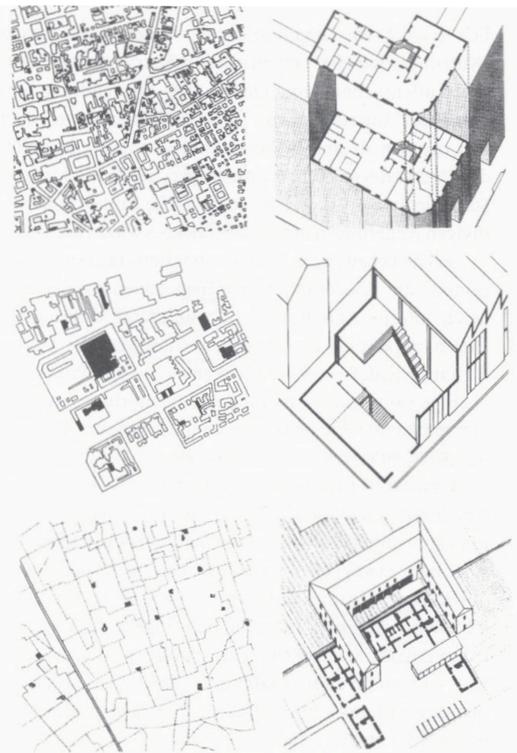
Ein Territorium, das einst geographisch in ganze, konturierte Teile unterteilt war, ist nun umgeschrieben worden – nicht getilgt oder einfach rückgängig gemacht – durch extrem mobile



Stefano Boeri, Gabriele Basilico,  
Italy, Cross Sections of a  
Country (Italien, Querschnitt  
eines Landes), Installation auf  
der Biennale Venedig 1996



Möglichkeiten der Verwandlung des Raumes: graduelle Metamorphose



des Raums, der weniger durch das Ersetzen eines Elements als durch eine „innere Wandlung“ stattfindet. Treten diese miteinander verbundenen, jedoch beinahe unmerklichen Umstrukturierungen innerhalb kurzer Zeit und in einem begrenzten Gebiet wiederholt auf, kann ihre Wirkung auf die Stadt kritisch werden. Summieren sie sich, so kann sich nicht nur die symbolische, sondern auch die räumliche Identität vollkommen verändern.

Kurz, versuchen wir „Zeit im Raum“ zu sehen, so werden wir vielleicht verstehen, daß der heutige Stadtraum unzählige, asynchrone Einzelstöße in wenigen regelmäßigen Materialbewegungen mit unterschiedlichem Rhythmus, unterschiedlicher Dauer und Intensität korreliert. Jede dieser regelmäßigen Bewegungen wird in verschiedenen, weit voneinander entfernten Räumen reproduziert und weist in der Spannung, die im physischen Material fließt, auf eine spezifische Organisation der sozialen Beziehungen und Entscheidungsprozesse hin.

Hinter dem ästhetischen Chaos, das durch das scheinbar beziehungslose Nebeneinanderstellen von Monaden erzeugt wird, die nur auf ihre eigene Bahn bedacht sind, werden wir eines ganz anderen Phänomens gewahr: der übertriebenen Macht einiger weniger Ordnungsprinzipien.

#### Die Stadt abfangen. Ein Stichproben-Blick

Eine dritte Familie eklektischer Atlanten schlägt eine Stichproben-Einstellung vor. Diese Sorte von Kartierungen wirft die Frage der Identifikation des städtischen Phänomens auf. Es ist heute nicht mehr möglich, die wirkliche Größe einer Stadt mit Sicherheit anzugeben, gemessen nach geometrischen Kriterien. Die große Mobilität der einzelnen und die Entstehung vieler neuen Zentren außerhalb des traditionellen Stadtkerns (man denke nur an die enormen Hotel-Einkaufs-Erholungszentren) und die Diffusion der Stadt ins Umland hat den genetischen Code der Stadt aus der Stadt heraus in Gebiete mit geringerer Dichte verlagert: Urbanität ist zu einer potentiellen Eigenschaft aller Orte geworden, nicht nur wegen der Nähe von Fabrikwaren oder der geographischen Nachbarschaft.

Um die Umkehrung der Relation von Zentrum und Peripherie darzustellen, können wir uns nicht länger topographischer Karten bedienen, die eine Stadt auf der Basis der Verdichtung gebauter Körper innerhalb eines klaren Umfangs abbilden. Anstatt Pläne zu erzeugen, die Gefahr liefen, aufgrund irgendwelcher historischer oder juristischer Simulakra ungefähre Stadtgrenzen zu ziehen, wäre es besser, die verschiedenen Stufen der Urbanität eines bestimmten Gebiets festzustellen, indem man es mit einem durch die Parameter eines Gesichtsfelds bestimmten, präzisen Blick absuchte; dazu würde man den bewohnten Raum in längliche Sektionen unterteilen und sich mit diesen eingehend

derholen. Unsere Identität ist stets stärker bestimmt von der Montage der Orte, aus der sich unsere rätselhafte Alltagserfahrung des Territoriums zusammensetzt, als durch die geographische Situierung unserer Wohnung.

### Uns dabei zusehen, wie wir Orte sehen

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Karten, welche die vier „seitlichen“ Blicke integrieren sollen, den Versuch darstellen, den im Wandel begriffenen Raum sichtbar zu machen. Der Versuch entspringt der Überzeugung, daß viele komplexe Spannungen, die Raum und Gesellschaft, Bewohner und Plätze miteinander verbinden, nur im Lebensfluß Gestalt annehmen und ein „spezifisches Gewicht“ erhalten. Deshalb suchen die neuen Karten auf der Raumbofläche nach Spuren und Zeugnissen von Wohnformen, die oft unsichtbar, veränderlich und vorübergehend sind. Die Karten sind programmatisch unvollständig, eklektisch, weil sie bestrebt sind, eine mehrdimensionale Interpretation der heutigen europäischen Stadt unterzubringen, die jedoch nicht chaotisch ist, sondern zwei Phänomene widerspiegelt, die eine solche Interpretation schwierig erscheinen läßt.

Das erste ist die Invasion einer Fülle von unterschiedlichen sozialen Umständen, zu verschiedenen Zeiten entstandenen agglutinierten Einzelbauten, die, im ganzen bewohnten Raum zerstreut, neue Landschaften schaffen und den Sinn der schon bestehenden ändern. Abgeleitet sind diese standardisierten „urbanen Fakten“ in vielen Fällen eher von einem allgemein verbreiteten Modell, wie etwa dem Einfamilienhaus in der Mitte des Grundstücks, dem Einkaufszentrum mit Parkplatz auf dem Dach, der historischen Fußgängerzone – als von einer bestimmten Bautradition oder von in der Lokalgeschichte verankerten Praktiken. Aus diesem Grund wurde es zusehends schwieriger, den Raum in Bereiche zu unterteilen, die sich durch ihre Konfiguration, vorherrschende Wohnformen, oder durch symbolische Werte deutlich unterscheiden. Die „Grammatik“ der neuen Stadt setzt sich eher aus vielen Elementarsätzen als aus artikulierten Aussagen deutlich unterscheidbaren Typus' zusammen.

Das zweite Phänomen, das wir auf den eklektischen Karten erkennen können, ist die Wiederholung – innerhalb und außerhalb der dicht bebauten Stadt – von einigen für diese solitären Fragmente bestimmten Ensembles: der Wohnbezirk in der Vorstadt, das geschlossene Industriegebiet, das Touristenzentrum ... Sie spiegeln die einfache Dynamik der wenigen Wechselwirkungen zwischen jenen, die zum Aufbau unseres Umfelds beitragen, und der Organisation unserer Gesellschaft in Subsysteme durch „Minderheiten“ wider, die wie autonome Mikrokosmen agieren (die Großfamilie, ethnische und berufli-

unten: Foto von Alessandro Cimmino  
alle sonstigen Abbildungen: Stefano Boeri

che Sippen, kulturelle Gemeinschaften, Freizeit- oder Verbraucherverbände). Auch wenn diese miteinander verbunden werden, entsteht selten eine Osmose; sie pflanzen sich eher gesondert fort, kommen einfach hinzu, in einem schon mit Spuren und Symbolen schwindender Urformen des Wohnens erfüllten Raum. Kurz gesagt, die „Syntax“ dieser neuen Städte besteht aus wenigen Organisationsregeln und einer Fülle von Sätzen; sie ist nichts als eine verarmte Sprache, die nur einen kleinen Teil ihres reichen Wortschatzes stets wiederholt.

Während die Satelliten uns ununterbrochen zweidimensionale Bilder des ästhetischen Chaos senden, das den Zustand der Städte des 20. Jahrhunderts widerspiegelt, erhalten wir von einigen Punkten Bilder, die weniger anmaßend, jedoch viel reicher an Informationen sind. Sie registrieren, was sich zwischen Raum und Gesellschaft abspielt und zeigen ein Gebiet, in welchem einige wiederkehrende Regeln eine Fülle von Bauten ordnen, wobei diese nie Figuren bilden, die „von oben“ erkennbar sind. So ist das Kaleidoskop die beste Metapher zur Darstellung eines Raums, der von einer aus introvertierten, unkommunikativen Mikrokosmen bestehenden Gesellschaft geformt wird. Wenn es auch zutreffen mag, daß der arrogante Blickwinkel des unpersönlichen Draufsicht-Paradigmas die Koordinaten festgelegt hat, die die Konzeption des urbanen Raums des 20. Jahrhunderts bestimmen, so scheint doch die heutige Stadt von uns zu verlangen, daß wir lernen, sie neu zu sehen – und daß wir damit beginnen, uns selbst in ihr zu sehen, als Einzelne wie als Gruppen.

Stefano Boeri ist Architekt und Dozent für Architektur an den Universitäten von Mailand und Genua.





Lebensstile. Nunmehr wird die Bedeutung dieser Orte von mobilen Gruppen von Individuen, die häufig die urbanen und suburbanen Territorien als temporäre, selektive Bewohner durchkreuzen, umdefiniert. Sie benutzen häufig historische Zentren wie Diskotheken, Außenbezirke wie Areale der „Natürlichkeit“, suburbane Nachbarschaften als „Nischen“ des Ursprünglichen und Ziel ihrer von Tag zu Tag verschiedenen Reisen. Dabei existieren diese mobilen Lebensstile neben traditionellen Lebensformen, die in begrenzten Räumen fortbestehen, eine Wohngemeinschaft, die eine Sphäre bildet, in der Zonen historischer Bebauung abwechseln mit Bereichen, die beherrscht oder kolonisiert sind von einer Vielfalt neuer Gebäude.

Um diese neue Dimension zu erkennen und abzubilden, versuchen eklektische Atlanten nicht nur die neue Ausdehnung unserer Städte zu zeigen, sondern tiefer in die Analyse unserer Identität als Bürger einzudringen. Sie arbeiten auf einem symbolischen Niveau. Es gibt dabei zwei Hauptansätze: Der erste spricht die Beweglichkeit unseres Blickpunktes als Stadtbewohner an, unsere Gewohnheit, im Laufe des Tages die vielen uns innewohnenden Identitäten nacheinander aufzurufen.

Denselben Raum können wir abwechselnd als rasender Pendler, neugieriger Kenner, vorbeigehender Tourist oder regelrechter Anwohner erleben. Oft verbinden sich in unserer Vorstellung unterschiedliche, weit auseinanderliegende Räume – z. B. ein Einkaufszentrum und ein sehenswerter historischer Stadtkern – nur deshalb, weil wir auf beide den gleichen signifikanten Code (die „psychologische Schwelle“ des Parkplatzes, den künstlichen Innenraum, das geschäftige Treiben einer Einkaufsstraße) projizieren; umgekehrt erscheinen uns manchmal ähnliche, benachbarte Räume (eine Gruppe freistehender Häuser und eine Gruppe von Werkstätten) als nicht miteinander vergleichbar, weil wir sie durch ganz andere Wahrnehmungswege erreichen.

Aber gleichzeitig (dies ist der zweite Ansatz) müssen wir verstehen, wie unsere Wahrnehmung dieser neuen urbanen Dimension bereits die Identität vieler urbaner Orte verändert hat. Heutzutage lassen sich viele Plätze nur dann entziffern, wenn man die Abfolge der Stadtlandschaften betrachtet, entlang wel-

Stefano Boeri, Gabriele Basilico, Italy, Cross Sections of a Country, Scala Zürich, 1998: von Mailand nach Como

cher sie sich hintereinander – auf der gleichen „Wellenlänge“ – entfalten. „Fernsehen, Auto, Vorstadt, Parkplatz, Einkaufszentrum, Parkplatz, Vorstadt, Auto, Fernsehen“.

Vergegenwärtigen wir uns, wie wir die großen Einkaufs- und Freizeitzentren besuchen, die überall verstreut sind. Wir verlassen unsere Häuser und fahren mit dem Wagen durch die Vorstadt, auf den Parkplatz. Ein kurzer Weg zu Fuß, der einzige Teil der Route, der sich „draußen“ abspielt. Sobald wir die meteorologische und chronologische Zeit hinter uns gelassen haben, betreten wir eine künstliche klimatisierte Riesenwelt, in der wir uns unter Menschen bewegen, die in leicht abgewandelter Form das Gleiche tun wie wir. Ist die subjektive Zeit unseres Besuchs abgelaufen, machen wir die gleichen Erfahrungen in umgekehrter Abfolge: die Kontrolle am Ausgang, der kurze Weg draußen zum Parkplatz, das Auto, die vorbeiziehende Landschaft hinter der Windschutzscheibe, die Schwelle des Hauses ...

Die Fähigkeit dieser großen Container, die Zeit, die wir darin genießen, zu dehnen (als würde diese länger dauern, als die Zeit, die wir verbringen, wenn wir darin wohnen) und verschiedene Plätze auf die Wellenlänge einer gestörten Wahrnehmung der Außenwelt (sei es durch das Wagenfenster oder entlang der Flügel des Einkaufszentrums) zu bringen, ist nur ein Beispiel der Macht bestimmter sich stets wiederholender Wahrnehmungssequenzen im heutigen Stadtleben.

In den europäischen Städten erhalten Orte ihre Bedeutung mehr aufgrund ihrer Stellung im zeitlichen Fluß der Lebenserfahrungen als aufgrund ihrer geographischen Lage. Wir bewohnen die Stadt, indem wir uns in eine begrenzte Zahl solcher Landschaftssequenzen einstimmen, wie bei der reversiblen Fahrt von unserem Haus zum Einkaufszentrum oder der „Click“-Sequenz (einer ununterbrochenen Abfolge von Aufhalten und kurzen Bewegungen), die wir erleben, wenn wir mit dem Zug oder dem Flugzeug reisen. Einige sich wiederholende Sequenzen beanspruchen sogar größere Zeitspannen, und oft beruht unser Status als Stadtbewohner auf der Hierarchie dieser Streifen und der Frequenz, mit der sie sich in unserem täglichen Leben wie-



Andreas Gursky, Fotomontage aus: Spectacular City - Photographing the Future,  
NAi Publishers RotterdamNetherland Architecture Institute, 2006

gradierung des *Seins* zum *Haben* mit sich gebracht. Die gegenwärtige Phase der völligen Beschlagnahme des gesellschaftlichen Lebens durch die akkumulierten Ergebnisse der Wirtschaft führt zu einer verallgemeinerten Verschiebung vom *Haben* zum *Scheinen*, aus welchem jedes tatsächliche „Haben“ sein unmittelbares Prestige und seinen letzten Zweck beziehen muß. Zugleich ist jede individuelle Wirklichkeit gesellschaftlich geworden, direkt von der gesellschaftlichen Macht abhängig und von ihr geformt. Nur sofern sie *nicht ist*, darf sie erscheinen.

18

Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens. Das Spektakel als Tendenz, durch verschiedene spezialisierte Vermittlungen die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt *zur Schau zu stellen*, findet normalerweise im Sehen den bevorzugten menschlichen Sinn, der zu anderen Zeiten der Tastsinn war; der abstrakteste und mystifizierbarste Sinn entspricht der verallgemeinerten Abstraktion der heutigen Gesellschaft. Das Spektakel läßt sich jedoch nicht mit dem bloßen Zusehen identifizieren, wenn dieses auch mit dem Zuhören kombiniert wäre. Das Spektakel ist das, was der Tätigkeit der Menschen, der Wiedererwägung und der Berichtigung ihres Werkes entgeht. Es ist das Gegenteil des Dialogs. Überall, wo es unabhängige *Vorstellung* gibt, baut sich das Spektakel wieder auf.

19

Das Spektakel hat die ganze *Schwäche* des abendländisch-philosophischen Entwurfes geerbt, der in einem von den Kategorien des *Sehens* beherrschten Begreifen der Tätigkeit bestand; sowie es sich auch auf die unaufhörliche Entfaltung der genauen, technischen Rationalität, die aus diesem Gedanken hervorgegangen ist, gründet. Es verwirklicht nicht die Philosophie, es philosophiert die Wirklichkeit. Das konkrete Leben aller ist es, welches sich zu einem *spektakulären* Universum degradiert hat.

10





Boris Mikhailov | Something from Ukraine | 2003 |  
aus: Weltbilder, Helmhaus Zürich und Verlag für moderne Kunst, Zürich, 2005

**Photographing Posturban Space:  
The Demise of Street Photography and the Rise of the Spectacular**

Steven Jacobs

In general, the history of urban photography can be divided into two trends. On the one hand, cities have been depicted within a topographical approach favouring the distant gaze and the panoramic view. In these photographs, all attention is focused on the buildings and on the relations with their urban or natural surroundings. No, or merely a few people can be detected in this photographic tradition, which was the dominant model of urban photography in the nineteenth century (Daguerre, the Mission héliographique, Marville). In the beginning, this was undoubtedly the result of technical restrictions. However, already early on, aesthetic and artistic motives started to generate a vast production of empty or deserted urban images: some emulated the clarity of architectural drawings, others drew attention to the abstract play of light and volumes, still others evoked feelings of sublime terror, fear or modern alienation. [1]

On the other hand, urban photography contains a tradition that favours the depiction of urban life at street level view. This approach found its ultimate expression in the genre of street photography, which originated in the late nineteenth century, together with the proliferation of the Kodak camera and the development of the snapshot aesthetic (Genthe, Zille, Martin, Breitner, Lartigue, Austin). [2] Throughout the twentieth century, street photography was closely connected to the specific technique of the 35mm, small-format camera that allowed for a direct and often physical confrontation between the photographer and the urbanites. The camera became an extension of the photographer's body and the approach was often confrontational. Street photography celebrated spontaneity: spontaneity of the photographer, who played on the events on the street; and spontaneity of the subjects, who were often unaware of the photographer's presence. In addition, the photograph was conceived of as a product of a unique encounter and of the master eye of the photographer capable of capturing what Henri Cartier-Bresson had called the 'decisive moment'.

In the middle of the twentieth century, in a cultural climate dominated by existentialism, jazz, action painting, neorealist cinema, and *nouvelle vague*, street photography resulted in a dynamic and edgy style, characterized by unbalanced compositions, unusual framings, and often also motion blur and perspectival distortions. Street photography's focus was directed at human subjects. It celebrated street life with a humanist empathy (Doisneau, Levitt) or it evoked a harsh urban society dominated by crime, stress, and alienation (Weegee, Klein, Frank, Winogrand). In short, the genre was perfectly adapted to the modern metropolis, which had been defined as a realm of contingencies (Baudelaire), a place of hyperstimulation of the senses (Simmel), a place of interiorization of shock experiences (Benjamin), or a realm of a culture of congestion (Koolhaas). Combining movement and viewing, proximity and detachment, the street photographer has been presented repeatedly as the equivalent of the *flâneur*, the figure that Walter Benjamin presented as the ultimate metropolitan.

Especially from the 1930s, after the release of the Leica camera, up to the 1960s, street photography was the leading model of artistic urban photography on both sides of the Atlantic. Throughout those decades, the topographical approach, which had dominated the urban photography in the nineteenth century, was practically banished to specific purposes and niches, such as architectural journals. In the late twentieth century, however, street photography lost much of its splendour and leading urban photographers inclined toward a more topographical approach. In the late 1960s and early 1970s, both conceptual artists (Dan Graham, Edward Ruscha, John Baldessari) and the so-called *New Topographics* (Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore, among others) exchanged the spontaneous reaction to the urban encounter and the density of the inner cities for a more detached rendering of the urban fringes. [3]

Undoubtedly, this was partly the result of drastic changes in the urban landscape itself. First of all, the modern metropolis, as street photographers had depicted it for decades, no longer existed. Post-war suburbanization resulted in a posturban landscape that erased, to a large extent, the differences between downtown, suburb, peripheral areas, and countryside. [4] The kaleidoscopic congestion

1. See Steven Jacobs, 'Amor Vacui: Photography and the Image of the Deserted City', *History of Photography* 30: 2, Special Issue on *Visualising the City* (Summer 2006), 108-118.

2. Steven Jacobs, 'Street Photography', in: Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (New York: Routledge, 2005), vol 3, 1503-1508. See also Colin Westerbeck and Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography* (Boston: Little, Brown & Company, 2001).

3. William Jenkins, *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (Rochester, NY: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975).

4. See GUST (Ghent Urban Studies Team), *The Urban Condition: Space, Community, and Self in the Contemporary Metropolis* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999).

5. Rob Kling, Spencer Olin and Mark Poster (eds.), *Postsuburban California: The Transformations of Orange County since World War II* (Berkeley: University of California Press, 1995); Jon C. Teaford, *Postsuburbia: Government and Politics in the Edge Cities* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997).

6. See Michael Sorkin (ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space* (New York: Noonday Press, 1992).

7. Bruce Robbins (ed.), *The Phantom Public Sphere* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993); Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996), 267–329.

8. See Max Kozloff, *New York: Capital of Photography* (New Haven: Yale University Press, 2002), 64.

of the inner cities, so celebrated in the pictures by street photographers such as Weegee, Lisette Model, Robert Frank, or William Klein, was replaced by the low density of the urban sprawl. Consequently, the conventions of urban photography and those of landscape photography started to influence each other increasingly. Yet a brief glance at these pictures suffices to make clear that their supposed landscapes have very little affinity with the sublime and pristine nature of traditional landscape photography. Instead of escaping the city in crisis and seeking salvation in virgin nature, these artists and photographers were fascinated by the irregular, amorphous borderline between city and countryside. Their landscapes converged with the new horizontal decentralized cityscape, which urban theorists later have called *postsuburbia*. [5] In some sense, then, the history of urban photography runs parallel to that of urban planning, which came to exchange the model of the centralized metropolis New York for the horizontal urban paradigm of Los Angeles, Houston, Atlanta, or Las Vegas. Both leading conceptual artists and the New Topographics shifted their gaze geographically by exchanging the inner cities for an urban landscape that came to be paradigmatic for the late-twentieth-century urban condition: the suburban metropolis of Los Angeles, anonymous tract houses in generic suburbs, disconsolate wastelands, slick new office parks, nondescript spaces in peripheral zones, and the non-places of the global city.

These spatial changes of the city also resulted in a new dominant style of urban photography. In their depictions and interpretations of the new urban fringes, the edgy style of street photography was exchanged for a more topographical approach, often reminiscent of nineteenth-century urban and landscape photography. When downtowns made room for peripheral areas; hectic street life and density were exchanged for emptiness and openness; small-format cameras for large view cameras; physical proximity for distance and detachment; spontaneity for calculated framings; speed for slowness; a hot aesthetics for one of aloofness; the here and now of the decisive moment and of the unique encounter for repetition and interchangeability.

Furthermore, the demise of street photography was also caused by several social changes of the city centres. To a large extent, the process of suburbanization (or disurbanization) erased public space in the inner cities, the ultimate hunting grounds of the street photographer. The street was exchanged for the freeway and the flâneur had become a chauffeur. In addition, with its ghettos, monofunctional office quarters, gentrified neighbourhoods, streets reduced to traffic corridors, atriums, malls, theme parks, and tourist sites, the late-twentieth-century metropolis was no longer capable of embodying a kind of *civitas*. [6]

Especially in its so-called humanist phase shortly before and after the Second World War, street photography, both in its celebration of neighbourhood life and in its appraisal of the hectic rhythm of the inner cities, was closely connected to the idea of a metropolitan community. Although the modern metropolis was the breeding ground for social atomization and the process of individualization, intellectuals and artists had presented the city as a spatial realm reflecting the colourful interaction and unity of its components. Street photography appealed to this notion of the city as a democratic public space. During the last decades, however, public spaces have been increasingly privatized and/or transformed into theme parks. In addition, theorists such as Bruce Robbins and Rosalyn Deutsche have questioned the historical existence and the very notion of public space itself. [7] Furthermore, the increasing diversification of the metropolitan population, the rise of a so-called multicultural society, the development of identity politics, and the growing importance of subcultures and peer groups have undermined the traditional notions of a civic community and a public space. The last representatives of the grand tradition of street photography (Winogrand, Arbus, Davidson, Clark, Goldin) no longer presented the city as a polis, but rather as a hunting ground for colourful details. In his overview of the representation of New York in the history of twentieth-century photography, Max Kozloff stated that in the 1970s, 'the erstwhile and shopworn iconicity of Manhattan was replaced by scenes of ever more local or even private import, which no longer represented any thinking about the city as a whole. . . . No longer a polis, the city is regarded as a hunting ground for small incident that may, at any moment, speak of the cruelty, the ludicrousness, or the impromptu wackiness of life.' [8]

9. See Rosalind Krauss, 'Reinventing Photography', in: Luminia Sabau (ed.), *The Promise of Photography: The DG Bank Collection* (Munich: Prestel, 1998), 33-40.

10. See Timothy Druckrey, *Iterations: The New Image* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994); William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994); and Hubertus Von Amelnxun, Stefan Ighaut and Florian Rötzel (eds.), *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (G+B Arts, 1996).

11. For the importance of the generic and the everyday in contemporary urban photography, see Steven Jacobs, 'Shreds of Boring Postcards: Toward a Posturban Aesthetics of the Generic and the Everyday', in Ghent Urban Studies Team (GUST) (ed.), *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions* (Rotterdam: 010 Publishers, 2002), 15-64.

The paradigm shift in urban photography from street photography to a renewed interest in a topographical approach also coincided with crucial changes in photography itself and drastic transformations of its social and cultural context. [9] On the one hand, the 1960s saw the demise of photojournalism since television had come to replace the illustrated press as most important medium for the distribution of information. On the other hand, photography, without exchanging its documentary ambitions for formalist experiments or subjective explorations, succeeded in conquering the gallery space and the museum. Furthermore, by the late 1960s, the image-producing capacity of the average citizen had made a quantum leap by the introduction of a series of technical innovations such as new higher-speed films, Polacolor film for one-step photography, the drugstore print, and new types of cameras. This, of course, was intensified by the introduction of video and, from the early 1980s onwards, digital still cameras and the development of techniques of electronic image processing. This 'digitalization' of photography did not only result in a series of complex and sometimes paradoxical changes in the production, distribution and reception of photographic images, but also in an altered understanding of still images as such. In the 1990s, critics spoke of a *postphotographic era*, in which the relation between image and referent had fundamentally changed. [10] In addition, photography and the proliferation of photographic images have frequently been discussed in debates on topics considered essential to the postmodern condition: identity construction through images, consumer capitalism and its reliance on images and aestheticization, the cult of the simulacrum, the globalization of the media, and so forth.

These discussions found their expression in the urban photography of the late twentieth and early twenty-first centuries. On the one hand, photographers no longer believed in the direct and spontaneous confrontation with the urban realm, which street photography had celebrated and sophisticated. On the other hand, contemporary urban photographers not only want to make statements about the changing urban landscape, their works comment on photography itself and on its documentary and representational values as well. The deadpan approach and predilection for monotony and repetition in the photographs of photoconceptualists, New Topographics, Bernd and Hilla Becher, and the early works of Thomas Struth and Thomas Ruff answered perfectly to the dilution of the posturban landscape. First and foremost, however, their pictures produced something like a blind image of mechanical reproduction, which as such reduced mimetic representation to a reflexive concept. The amorphous and whimsical character of the generic urban landscape depicted by these artists goes hand in hand with the new photographic style and procedures they attempted to develop and to define in a highly self-reflexive way.

The photographs included in the exhibition entitled *Spectacular City* belong to this topographical mode, which originated in the works of the New Topographics and the Becherschüler in the 1970s. Most of the photographs show the contemporary posturban landscape, in which metropolitan forms and functions have invaded amorphous peripheral areas. Instead of focusing on hectic downtowns, famous monuments, and historic districts, contemporary urban photographers usually favour the generic and interchangeable spaces of the urban fringes. The iconography of these photographers comprises first and foremost the banal and everyday office towers, suburban houses, parking lots, construction sites and anonymous traffic infrastructures that constitute today's urban landscape. [11]

However, these seemingly boring and unspectacular buildings and places are often rendered in highly spectacular ways – at least, much more spectacular than the sophisticated but nonetheless deadpan and cool depictions of the Bechers' water towers, Adams' suburban settlements, Shore's small town streets, or Baltz's office parks of the 1970s. Often enhanced by the large formats of their prints, the panoramic views of Balthasar Burkhard, Andreas Gursky, Aglaia Konrad, Karin Apollonia Müller and Naoya Hatakeyama seem to evoke a kind of posturban sublime that characterizes the metropolitan condition in the age of globalization. Even when artists, by focusing on geometric patterns and modular structures, evoke the minimalism of their predecessors of the 1970s, the works of Stéphane Couturier, Andreas Gefeller, Andreas Gursky, Aglaia Konrad, Tajji Matsue, Bas Princen and Heidi Specker among others, often present the contemporary urban condition as a sensational realm filled with forms, structures, infrastructures and signs. Their focus on formal patterns emphasizes the logics of what Koolhaas had called the

generic city: a worldwide proliferation of the same urban condition in which the components have become interchangeable.

At the same time, however, their pictures demonstrate that these components can result in beautiful, playful, surprising and even breathtaking combinations that present the contemporary city as an alluring or adventurous place. Many pictures in Spectacular City evoke the attractive chaos of contrasts and frictions, which characterized building and living in the city for many centuries. The recent photographs of Thomas Struth and Francesco Jodice in particular show the city as a realm of colourful contrasts between the small and the large, the old and the new, buildings and infrastructures, and nature and culture.

The spectacular character of today's built environment, however, is also often expressed and underscored by means of so-called postphotographic perspectives, forms, structures, or procedures. Many contemporary urban photographers emphasize that a direct, uncompromised, mimetic relation vis-à-vis urban reality is no longer possible. Strikingly, many artists cope with the artificiality of the posturban environment by highlighting the artificiality of their own images. In so doing, they respond positively to Martha Rosler's plea for 'images in which manipulation is itself apparent, and not just as a form of artistic reflexivity but to make a larger point about the truth value of photographs and the illusionistic elements in the surface of (and even the definition of) "reality".'<sup>[12]</sup>

These artificial images can be the result of subtle or conspicuous digital processing, as in the works of Vincenzo Castella, Andreas Gefeller or Jules Spinatsch. Other artists, by contrast, highlight the artificiality of both their photographs and their subjects by mere photographic means: by using remarkable light conditions (Frank van der Salm, Thomas Ruff, Todd Hido), by chronophotographic procedures (Michael Wesely), or by using the system for the adjustment of perspective in improper ways (Olivo Barbieri). Still other artists stage their urban scenes with the help of props and scale models (Thomas Demand, Edwin Zwakman).

In the imagery of the spectacular city, artificial spaces and constructions are presented as real, whereas the real is interpreted as the result of processes of staging and strategies of concealment. The contemporary cityscape is turned into an uncanny realm that consists of scale models, shining surfaces and lighting techniques that refer to the optical modes of both entertainment and surveillance that invisibly govern the urban environment. Undoubtedly, this 'deconstruction' of the visual language of both the city and its photography can be interpreted as a self-reflexive stance, which is often the result of a modernist-inspired urge to investigate the photographic medium and of postmodern experiments with the contamination of divergent media. However, the predilection for the artificial is certainly also provoked by the proliferation of images and the practices of staging increasingly used by urban policy makers. In an age of city marketing, which relies heavily on commercialized urban images, contemporary urban photographers are compelled to take a self-conscious position vis-à-vis their own medium and the functions it serves. The reluctance of these artists to depict the city by means of 'straight photography' is undoubtedly inspired by the complexity of today's urban landscape, which, in itself, is increasingly staged, simulated or turned into images by the processes of gentrification, mallification, and tourism. <sup>[13]</sup>

12. Martha Rosler, 'Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations', in: von Amelunxen, Ighaut and Rötzier, *Photography After Photography*, op. cit. (note 10), 45.

13. Similar staging practices, performance strategies, or comparable forms of image manipulation can even be found in the works of photographers (Wall, DiCorcia, Jouve, LaFont, Streuli, Lee, Wurm) who recently attempted to revitalize the tradition of street photography.





## Das Versprechen der Photographie

Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich die Photographie nicht nur als eine anerkannte Kunstform, sondern als eine führende endgültig durchgesetzt. Das großformatige photographische Bild ersetzt heute zunehmend das traditionelle malerische Bild an den Wänden der Galerien, Privatsammlungen und Museen. Und vor allem fehlt dem öffentlichen Auftreten der Photographie schon seit langem jenes revolutionäre und avantgardistische Pathos, das die Attacken seitens der Protagonisten der Photographie in den sechziger und siebziger Jahren gegen die traditionelle Privilegierung der Malerei immer noch auszeichnete. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich der Wechsel von der Malerei zur Photographie vor unseren Augen vollzogen hat, zeigt sich in erster Linie darin, wie unbekümmert die Photographie die traditionellen Aufgaben der Malerei heute übernimmt, die sich die Malerei selbst nicht mehr zu erfüllen getraut. Das malerische Bild zerbrach nämlich allmählich unter den überzogenen Erwartungen und Forderungen, mit denen es seit dem Aufkommen der historischen Avantgarde am Anfang des letzten Jahrhunderts konfrontiert wurde. Die Geschichte des malerischen Bildes in diesem Jahrhundert war die Geschichte seiner langen Agonie. Die heutige Photographie signalisiert dagegen die Rückkehr zur Normalität. Rückblickend läßt sich vielleicht sagen, daß der langsame Übergang vom malerischen zum photographischen Bild das eigentliche Kunstereignis dieses Jahrhunderts war, wobei, wie bei jedem bedeutenden Wechsel, im Endeffekt alles beim alten blieb. Durch den Medienwechsel wurde das »normale«, traditionelle Bild gerettet und in die neue historische Zeit transportiert.

Die Photographie unserer Tage leistet in der Tat alles das, was im neunzehnten Jahrhundert die Malerei geleistet hat –

118

Richter beweisen es auf eine ausgezeichnete Weise. Wenn der Photorealismus der sechziger Jahre noch als Strategie gesehen werden konnte, den photographischen Look museal zu adeln, überlebt heute die Malerei nur dann, wenn sie sich in einer Art Mimikry als Photographie präsentiert.

Diese Entlastung des Bildes durch die Photographie hat dem öffentlichen und privaten Sammeln sowie generell der Institution Museum einen neuen Impuls gegeben, die sich für eine gewisse Zeit durch die Übermacht der Installationen verunsichert fühlten, da Installationen meistens für eine begrenzte Zeit konzipiert werden und sich in eine permanente Sammlung schon ihres Umfangs wegen kaum einbauen lassen. Die heutige Photographie besitzt dagegen alle Qualitäten des traditionellen malerischen Bildes, die es historisch zum privilegierten Sammlerstück gemacht haben: handliche Größe, Transportabilität, bequeme Art des Exponierens. Zusätzlich zu diesen alten Tugenden hat das flache, zweidimensionale Bild, sei es malerisch oder photographisch, inzwischen eine neue, zusätzliche Qualität bekommen. Unsere visuelle Erfahrung ist primär eine Bilderfahrung; Fernsehbild, Bildschirm des Computers und Kinobild bestimmen weitgehend unsere heutige visuelle Kultur. Das Photobild ist mit allen diesen anderen Bildern besonders leicht kompatibel – und so steht eine Sammlung von Photobildern in einem vorteilhaften Austausch mit anderen aktuellen Formen der Bildproduktion und -rezeption.

Allerdings reichen diese rein technisch-praktischen Gründe offensichtlich nicht aus, um die rätselhafte Entkennung des zweidimensionalen Bildes mittels der Photographie zu erklären, zumal der Aufstieg der Photographie in den Institutionen der »hohen Kunst«, der in den sechziger und siebziger Jahren stattgefunden hat, unter ganz anderen ideologischen und kulturpolitischen Vorzeichen stand. Noch vor gar nicht so langer Zeit hat man nämlich gerne behauptet, daß dieser Aufstieg der Photographie zur inneren Aushöhlung und letztendlich zum Untergang der Institution Museum führen würde, so wie sich diese Institution in der Moderne etabliert hat.

120

worauf aber die Malerei später selbst verzichtet hat. Die Photographie zeigt uns das Leben der Städte und der Natur, die Gesichter der Menschen und ihre nackten Körper, unseren eigenen Lebensraum und exotische Kulturen, den Reichtum und die Mode, das Elend und den Krieg. Wie die Malerei des früheren Jahrhunderts bildet die Photographie unsere alltägliche Welt allerdings nicht bloß ab, sondern nimmt Stellung zu ihren Problemen. Sie hat keine Angst, kritisch, anklagend und schulmeisterlich aufzutreten – aber auch sentimental, dekorativ und ästhetisch faszinierend zu erscheinen. Wenn heute das Werk eines einzelnen Photographen besprochen wird, handelt es sich dabei fast immer um seinen Inhalt, um das Verhältnis des Photographen zum abgebildeten Gegenstand – wie es in der traditionellen Kunstkritik vor dem Aufkommen der Avantgarde üblich war. Über das malerische Bild spricht man zumindest seit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts allerdings völlig anders: Von ihm wird verlangt, die Verfahren seiner Produktion offenzulegen, seine verborgene Materialität nicht zu verleugnen, die mimetische Illusion eines dreidimensionalen Raums zu zerstören und die Wahrheit seiner Zweidimensionalität explizit zu manifestieren.

Das malerische Bild, das sich diesen Forderungen nicht stellt, wird in der Regel als kitschig abgetan. Es kann sich eventuell nur dadurch retten, daß es sich als kunsthistorisches Zitat, als Teil einer größeren Installation oder eben bewußt als Kitsch präsentiert. Das photographische Bild, das sich alles das leistet, was dem malerischen Bild verboten wird, empfindet dabei aber offensichtlich keine Scham und gerät nicht in eine Notlage, die ihm irgendwelche zusätzlichen Entschuldigungen abverlangt. Der Vorwurf des Kitsches trifft die heutige Photographie nicht. Den photographischen Bildern gelingt es ohne Mühe, in die Sammlungen aufgenommen zu werden, die ein vergleichbares Bild, wenn es ein malerisches wäre, ganz bestimmt als kitschig ablehnen würden. Wie weit diese Entwicklung fortgeschritten ist, zeigt die Tatsache, daß sich auch ein malerisches Bild viel leisten kann, wenn es sich als ein photographisches präsentiert: Viele Bilder von Gerhard

119

Der geschlossene Raum der musealen Sammlung schien dazu verurteilt zu sein, von der massenhaften Produktion der photographischen Bilder überflutet zu werden, was zu seiner endgültigen Auflösung in dieser Bildproduktion führen müßte. Allerdings verdankte diese Prognose ihre Plausibilität einer bestimmten Konzeption des Museums, die bei näherem Hinsehen mehr als problematisch erscheint.

Diese Museumskonzeption geht nämlich davon aus, daß die musealen Sammlungen deswegen einen besonderen, gesellschaftlich privilegierten Status haben, weil man von ihnen annimmt, daß sie in sich ganz besondere Dinge, sprich: Kunstwerke, enthalten. Diese Dinge sind von einer speziellen Aura umgeben, weil sie einer herausragenden, einmaligen, genialen Subjektivität des jeweiligen Künstlers entstammen und sich dadurch von den normalen, profanen Dingen des Lebens radikal unterscheiden. Wenn die Museen dazu geschaffen sind, um solche besonderen und wundervollen Dinge in sich aufzunehmen und aufzubewahren, dann scheint es in der Tat plausibel zu sein, daß diese Museen untergehen müssen, sobald sich herausstellen sollte, daß es sich dabei um einen überzogenen, rein ideologischen, irreführenden Anspruch handelt. Und gerade von der Photographie wurde mehrmals behauptet, sie liefere einen entscheidenden Beweis dafür, daß der traditionelle Kunstanspruch illusorisch ist, weil sie besonders anschaulich mache, daß die Bildproduktion kein geheimnisvoller Vorgang ist, der einen genialen Autor nötig hat, um zum Erfolg zu führen.

So schreibt Douglas Crimp in seinem bekannten Essay »On the Museum's Ruins« unter dem Verweis auf Walter Benjamin: »Through reproductive technology, postmodernist art dispenses with the aura. The fiction of creating subject gives way to a franc confiscation, quotation, excerptation, accumulation, and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity, and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined.«<sup>1</sup> Die Photographie löst die musealen Ordnungen auf, die auf der Fiktion der subjektiven, individuellen Kreativität aufgebaut sind,

121

bringt sie durch ihre reproduktive Praxis durcheinander und ruiniert damit das Museum – und zwar zurecht, denn diese musealen Ordnungen sind illusorisch: Sie suggerieren eine Repräsentation des Geschichtlichen, verstanden als zeitliche Epiphanie der kreativen Subjektivität, dort, wo wir es de facto bloß mit einem unzusammenhängenden Haufen von Artefakten zu tun haben, wie Crimp unter Berufung auf Foucault behauptet.<sup>2</sup>

Sicherlich blieb auch Crimp nicht verborgen, daß gerade in dem Moment, in dem er diese Zeilen schrieb, sich die Musealisierung der Photographie selbst beschleunigte. Die Photographie verdankte aber ihre Musealisierung Crimp zufolge lediglich einer reaktionär-ideologisch motivierten Auratisierung, die unberechtigterweise von der Malerei auf die Photographie übertragen wurde.<sup>3</sup> Wird dieser fiktive Anspruch kritisch abgebaut, d. h. wird gezeigt, daß die Photographie ihrer eigentlichen Beschaffenheit nach in eine durch und durch profane und alltägliche gesellschaftliche Praxis eingebunden ist, findet die Photographie zu ihrer außermusealen Freiheit zurück und stellt zugleich die Institution Museum grundsätzlich in Frage. Eine Kritik am emphatischen Kunstbegriff wird deswegen von Crimp wie auch von vielen anderen Autoren seiner Generation zugleich als Kritik an den Kunstinstitutionen inklusive der Institution Museum begriffen, die sich angeblich in erster Linie durch diesen überhöhten Kunstbegriff legitimieren.

Daß die Rhetorik der Einmaligkeit, die ein künstlerisches Meisterwerk beschwört und preist, den traditionellen kunsthistorischen Diskurs lange Zeit bestimmt hat und nach wie vor weitgehend bestimmt, ist unbestreitbar. Genauso unbestreitbar ist, daß dieser Diskurs immer wieder von der Malerei auf die Photographie übertragen wird. Trotzdem ist fraglich, ob gerade dieser traditionelle kunsthistorische Diskurs eine entscheidende Legitimation für die Musealisierung der Kunst inklusive der Photographie liefert, so daß die kritische Auseinandersetzung mit diesem Diskurs zugleich als Institutionskritik fungieren kann. Und in der Tat: Wenn sich das

122

fanem Ding, führen also direkt zum Aufbau der Museen, die diesen Unterschied institutionell absichern.

Weit davon entfernt, die Institution Museum zu unterwandern und zu delegitimieren, liefert die Kritik am emphatischen Kunstbegriff die eigentliche theoretische Grundlage für die Institutionalisierung und Musealisierung der zeitgenössischen Kunst. Vor allem mit dem Aufkommen des von Duchamp initiierten Readmade-Verfahrens wurden die museale Sammlung, der museale Raum, die Institution Museum für die Wahrnehmung der Kunst absolut unverzichtbar. Gerade weil die Photographie im Kontext unserer heutigen Kultur eine weitverbreitete, unpersönliche und vielfältige Praxis ist, in der jede individuelle künstlerische Leistung in der Tat untergeht, gilt die Unverzichtbarkeit des musealen Kontextes auch für die Photographie. Erst das Museum gibt nämlich der einzelnen Photographie die Hoffnung zu überleben, zu überdauern, zum Zeugnis ihrer Zeit zu werden, wie auch erst das Readmade-Verfahren einfachen Dingen wie einem Pissoir oder einem Flaschentrockner eine museale Ewigkeit versprechen kann.

Das Museum ist vor allem der Ort eines solchen Versprechens. Dort wird den einfachen Dingen das Überdauern und die Anerkennung versprochen, die sie in der Wirklichkeit nicht genießen. Und dieses Versprechen ist um so wirksamer und glaubwürdiger, je weniger diese Dinge das Überdauern »verdienen«, je weniger spektakulär und außergewöhnlich sie sind. Das moderne Museum verkündet seine frohe Botschaft gerade nicht für das Exklusive, Geniale und Auratische, das in der großen Welt immer schon seine Anerkennung findet, sondern für das Unscheinbare, Triviale und Alltägliche, das in der außermusealen Wirklichkeit untergeht. Damit erneuert das Museum das alte christliche Versprechen. Und auch wenn diesem Versprechen eine Utopie der diesseitigen Erlösung entgegengesetzt wird, kann diese Utopie selbst nur im Museum formuliert, exponiert und als Versprechen erhalten werden.

Und die Photographie besitzt ihre eigene Utopie, die ge-

124

einzelne Kunstwerk durch eine besondere Ausdruckskraft, durch eine besondere Qualität oder, anders gesagt, als Manifestation eines kreativen Genies von allen anderen Dingen sichtbar unterscheiden könnte, wäre die Institution Museum völlig überflüssig. Die Kunstwerke, wenn sie sich als solche unmittelbar zeigen und behaupten, brauchen die Schaffung eines speziellen musealen Kontextes nicht, um visuell zur Geltung gebracht zu werden. Wir können ein geniales Gemälde, wenn es so etwas überhaupt gibt, auch in einem durch und durch profanen Raum erkennen und als solches würdigen.

Die beschleunigte Entwicklung der Institution Museum – vor allem als »Museum der modernen Kunst« oder »Museum der Gegenwartskunst« –, deren Zeugen wir im zwanzigsten Jahrhundert geworden sind, fand vielmehr parallel zum beschleunigten Abbau der sichtbaren Unterschiede zwischen Kunstwerk und profanem Ding statt, der von den verschiedenen Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts systematisch betrieben wurde. Je weniger sich das Kunstwerk von einem profanen Ding visuell unterscheidet, desto mehr wird die deutliche Unterscheidung zwischen dem Kunstkontext und dem profanen, alltäglichen, außermusealen Kontext seines Erscheinens nötig. Erst ein Kunstwerk, das wie ein »normales Ding« aussieht, verlangt nach musealer Kontextualisierung und nach musealem Schutz.

Für die Aufbewahrung der traditionellen Kunst, die sich von Anfang an relativ deutlich von der alltäglichen Umgebung visuell unterscheidet, ist das Museum zwar wichtig, indem es diese Kunst vor der physischen Vernichtung durch die Zeit schützt. Für die Rezeption dieser Kunst ist das Museum aber überflüssig, wenn nicht sogar schädlich, weil der Kontrast zwischen dem einzelnen Werk und seiner alltäglichen, profanen Umgebung, der das Werk zu seiner eigentlichen Geltung bringt, im Museum weitgehend verlorengeht. Ganz im Gegenteil wird das Kunstwerk, das sich von seiner Umgebung nicht deutlich genug absetzt, erst im Museum wirklich wahrnehmbar. Die Strategien der Avantgarde, verstanden als Abbau des visuellen Unterschieds zwischen Kunstwerk und pro-

123

rade im Museum besonders manifest wird. Die Photographie verspricht nämlich einen Grad der Diesseitigkeit, der Realität, der Wahrheit, die die traditionellen Künste nicht versprechen konnten.<sup>4</sup> Der Akt des Photographierens findet außerhalb des Körpers des Photographen statt – im Unterschied zur Malerei, an deren Herstellung der Körper des Malers unmittelbar beteiligt ist. Darin liegt die Faszination der Photographie, wenn zugleich auch die Frustration, die damit unausweichlich verbunden ist. Weil der Akt des Photographierens eine relative Unabhängigkeit vom Körper des Photographen besitzt, hat eine einzelne Photographie einen dokumentarischen Wert – sie kann unter Umständen sogar als Beweisstück bei einer Gerichtsverhandlung verwendet werden, wobei niemand jemals auf die Idee gekommen wäre, ein Gemälde als ein solches Beweisstück aufzunehmen. In genau demselben Grad, in dem die Photographie ein Ereignis »objektiv« bezeugen kann, ist sie allerdings auch nicht imstande, von der Individualität ihres Autors ein ausreichendes Zeugnis abzulegen. Darin hat man lange Zeit den Grund gesehen, warum die Photographie keine Kunst ist. Wenn heute die Diskussion, ob die Photographie eine Kunst ist oder nicht, völlig obsolet anmutet, verdankt sich diese neue Lage allein der Weiterentwicklung der modernen Institution Museum.

Die Photographie, die mit künstlerischer Intention gemacht wird, muß sich jetzt nicht mehr von der »bloßen Photographie« sichtbar unterscheiden, um als Kunst anerkannt zu werden. Der Unterschied wird heutzutage durch den Akt der Musealisierung hergestellt, der vollkommen ausreicht, um eine bestimmte Photographie in den Kunstkontext zu transportieren. Die Unterscheidung zwischen künstlerischer und nicht-künstlerischer Photographie wird damit durch die Unterscheidung zwischen dem musealen und dem nicht-musealen Kontext ersetzt – und dementsprechend entfällt die alte Frage, wie die Photographie aussehen soll, um als künstlerisch gelten zu dürfen. Freilich gibt es zwischen dem Museum und dem alltäglichen, profanen Raum viele Abstufungen, die für das Verhältnis zwischen Sammlung und Photographie von

125

entscheidender Bedeutung sind. Je mehr eine Sammlung museumsorientiert ist, um so mehr kann sie es sich erlauben, alltäglich aussehende, mit keinem expliziten künstlerischen Anspruch versehene Photographien zu enthalten. Je mehr eine Sammlung dem öffentlichen Raum und den alltäglichen Lebens- und Arbeitsumständen ausgesetzt ist, desto mehr wird dagegen nach Bildern verlangt, die ihre Zugehörigkeit zur künstlerischen Tradition für jeden Betrachter unmittelbar und kontextunabhängig bezeugen.

Allerdings ist es fast unmöglich, diese Zugehörigkeit anhand einer isolierten Photographie sichtbar zu machen. Sowohl im musealen als auch im außermusealen Raum kann sich eine einzelne Photographie nur durch ihre Position in der Serie, in der Sammlung als künstlerisch zeigen. Der Photograph kann seinen individuellen Geschmack, seine Haltung, seine Ästhetik erst dadurch demonstrieren, daß er eine Reihe von Photographien zeigt, die als solche ein bestimmtes Gestaltungs- und Auswahlprinzip suggerieren. Durch eine Serie zeigt der Photograph, wie sein Blick funktioniert, nach welchen Kriterien er Dinge auswählt, welche Aspekte der Welt seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, in welchem Licht er die Wirklichkeit betrachtet. Auch eine individuelle Photographie kann diese Haltung bezeugen, aber nur, wenn der Photograph schon bekannt ist und diese einzelne Photographie im Gedächtnis des Betrachters die ganze Serie evoziert. Darin unterscheidet sich die Photographie wesentlich von der Malerei. Die traditionelle Malerei entsteht nämlich als Resultat einer körperlichen Arbeit des Malers. Und jedes individuelle Gemälde trägt gleichermaßen die Spuren dieser körperlichen Arbeit. Daraus entsteht der Effekt einer intimen Verbindung zwischen Autor und Werk: Das einzelne Gemälde weist materielle, körperliche Besonderheiten auf, die als direkte Erweiterung des Körpers, als unreduzierbare und unkontrollierbare Handschrift des Malers erkennbar sind – oder zumindest entsprechend dem Ethos der Malerei als erkennbar vorausgesetzt werden. In diesem Sinne ist man berechtigt zu sagen – und es wurde in der Tat oft genug gesagt –, daß insbesondere im

126

durch verwirklichen konnte, daß der traditionelle Geniebegriff, der im Kontext der bildenden Kunst vor allem in der Malerei galt, abgebaut wurde. Vielmehr kann man im Gegenteil behaupten, daß die Reinigung der Kunst von jedem Verweis auf eine physisch geleistete Arbeit, die im zwanzigsten Jahrhundert stattgefunden hat, den Künstler von der industriellen Arbeit radikal entfernt und die Kunst in die Nähe der Verwaltung, der Planung, der Führung – und schließlich in die Nähe des Konsums gerückt hat.

Eine unmittelbare, körperliche Arbeit am Bild, die den Maler früher mit dem industriellen Arbeiter verbunden hat, wird nämlich mit dem Aufkommen der Avantgarde weitgehend eliminiert – und durch eine Reihe bewußter, strategischer, kontrollierbarer Entscheidungen hinsichtlich dessen ersetzt, wie das Kunstwerk im Endeffekt aussehen soll. Sicherlich fordert auch jetzt die Herstellung des Kunstwerks eine bestimmte Leistung seitens des Künstlers. Allerdings besteht der Unterschied darin, daß der heutige Künstler nicht mehr wie der traditionelle Maler von den spezifischen Fähigkeiten seines Körpers inklusive seines Sehens und von den Fertigkeiten, die ihm durch ein langes physisches Training beigebracht worden sind, abhängig ist. Indem der Künstler seine Verfahren offenlegt, formalisiert und strategisch einsetzt, macht er die Wiederholung dieser Verfahren von Anfang an möglich und verzichtet auf den Anspruch, im traditionellen Sinne ein Genie, d. h. eine unmittelbare, unreflektierte Manifestation seiner inneren Natur, zu sein. Der Körper des Künstlers steht der methodologisch-technisch gesicherten Wiederholung seiner Leistung nicht mehr in Wege. Der Blick des Künstlers wird »entkörperert« – er wird zum reinen Blick, der nicht mehr »arbeitet«, sondern nur noch entscheidet, auswählt und kombiniert. Und deswegen kann dieser Blick auch wieder »verkörperert« werden, wenn jemand dazu Lust hat, die Verfahren, die der Künstler offengelegt hat, d. h. die Entscheidungen, die er durch seinen Blick getroffen hat, nachzuvollziehen.

Diese Wiederholung hat aber nichts mehr mit der indu-

128

Zeitalter der maschinellen Produktion, die die Individualität des industriellen Arbeiters im fertigen Produkt auslöscht und damit seiner Arbeit »entfremdet«, allein die Kunst imstande ist, diese Entfremdung zu überwinden und die Individualität des Produzenten in seinem Werk gelten zu lassen. Daraus entsteht der Eindruck, daß der Künstler als derjenige, der ausnahmsweise eine nicht entfremdete Arbeit leistet, sich in unserer Zivilisation in einer privilegierten Lage befindet.

Die Kritik an der Auratisierung der Kunst hat deswegen auch eine bestimmte politische Komponente. Diese Kritik entspricht dem Wunsch, den Künstler zu entthronen und ihn den anderen modernen Produzenten gleichzustellen. Sicherlich beginnt diese Kritik keineswegs erst mit der neuerlichen Aufwertung der Photographie. Die schon zitierte Forderung der historischen Avantgarde an die Malerei, ihre Verfahren offenzulegen und den Geniebegriff aufzugeben, hatte zunächst gerade dieses Ziel, eine Gleichstellung zwischen dem Künstler und dem industriellen Arbeiter zu erreichen. Vor allem im Kontext der sowjetischen Avantgarde der zwanziger Jahre wurde diese Forderung von der politischen Solidarisierung der Künstler mit der Arbeiterklasse begleitet. Dementsprechend wurde die Produktion der Malerei im zwanzigsten Jahrhundert (von Malewitsch und Mondrian über Albers und LeWitt bis Buren) dermaßen formalisiert, technisiert und entpersönlicht, daß alle Spuren der körperlichen Präsenz des Malers im malerischen Werk tendenziell getilgt wurden und das Resultat begann, dem industriell angefertigten Produkt zu ähneln. In diesem Sinne kann die geometrische Abstraktion als ein Übergangsstadium von der traditionellen Malerei zur Photographie gedeutet werden, was auch durch die persönlichen Biographien von Künstlern wie Rodtschenko oder Albers bestätigt wird.

Nun läßt sich aber fragen, ob die Abschaffung der körperlichen Präsenz des Malers in seinem Werk und der Spuren, die seine physische Arbeit im Bild hinterlassen, den Künstler tatsächlich mit dem Arbeiter gleichgestellt haben, d. h. ob sich der demokratische, egalitaristische Traum der Moderne da-

127

striellen Arbeit zu tun. Es handelt sich um einen herrschaftlichen Blick von der Chefetage aus, um einen verwaltenden und strategischen Blick, der wiederum nur strategisch wiederholt werden kann. Und dieser strategische Verwaltungsblick ist zugleich der photographische Blick. Die Tätigkeit des Photographen zeigt sich nämlich als eine Serie expliziter, strategischer und nachvollziehbarer Entscheidungen hinsichtlich dessen, was ausgewählt bzw. weggelassen werden soll. Die Haltung und die Strategie des Photographen sind dabei sicherlich individuell, aber der Betrachter kann sie ohne weiteres übernehmen, appropriieren, wohingegen die Handschrift eines Malers nicht so leicht zu übernehmen ist. Wenn die Ähnlichkeit zwischen Photographie und Psychoanalyse, von der Benjamin seinerzeit gesprochen hat,<sup>9</sup> stimmen sollte, dann vor allem in dieser Hinsicht: Mit dem psychoanalytischen, entkörpererten Ödipus kann man sich innerlich leicht identifizieren – mit dem griechischen König Ödipus aber nicht. In der heutigen Photographie wird die ganze Geschichte der Malerei auf vergleichbare Weise photographisch wiederholt – nicht mehr als Geschichte der begabten Körper, sondern als Geschichte der intellektuellen Haltungen, des entkörpererten Blicks. Dementsprechend funktionieren auch die Museen und sonstigen Bildersammlungen heute nicht mehr als Orte, an denen die Unwiederholbarkeit des Geschichtlichen repräsentiert wird, sondern als Archive, in denen unterschiedliche Strategien des Blicks archiviert werden, die jederzeit aus diesen Archiven hervorgeholt und neu eingesetzt werden können.

Der Photograph, der die Welt beobachtet und begutachtet, um seine persönliche Wahl unter den Aspekten dieser Welt zu treffen, agiert für die Gesellschaft als ein vorbildlicher Konsument. Seine Bilder sind in erster Linie Konsumvorbilder. Der Künstler-Photograph bietet unserem Blick weniger bestimmte Bilder als vielmehr die Strategien ihrer Auswahl. Er unterwirft sich nicht unserem Geschmack, sondern er gestaltet diesen Geschmack. Seine eigentliche Aufgabe ist das Geschmackdesign, das Blickdesign. Sicherlich war es ebenfalls die Aufgabe der traditionellen Malerei, bildliche Darstellun-

129

gen dieser Welt zu sammeln, das Interessante, Bedeutende, Attraktive und Ungewohnte malerisch festzuhalten und der Kontemplation darzubieten, um damit den Blick des Betrachters zu erziehen. Indes war das sammelnde Interesse an den Darstellungen der Welt früher innerlich gespalten, denn man konnte nie eindeutig sagen, woher das Interessante und Außergewöhnliche in den entsprechenden Bildern stammt: ob sie interessant sind, weil die Gegenstände und Ereignisse, die auf ihnen abgebildet sind, außergewöhnlich sind, oder ob die physische Präsenz des Künstlers so außergewöhnlich ist, daß allein sie den Bildern ihre besondere Attraktivität verleiht. Damit wurde die geniale künstlerische Individualität selbst zu einer Rarität, zu einem Sammelstück, so daß man keine scharfe Trennung vornehmen konnte zwischen dem Interesse am Gegenstand und dem Interesse an der Art seiner Darstellung: Beide galten sie als Produkte der Natur. Deswegen hat man in den früheren Sammlungen die Dinge der Natur und die Produkte der menschlichen Technik von ihren bildlichen Darstellungen noch nicht so scharf unterschieden.<sup>6</sup>

Der konsequente Verzicht auf den Geniebegriff verwandelt dagegen den Künstler endgültig aus einem Objekt des Sammelns in einen Sammler. Jetzt ist der Künstler nicht länger Arbeiter – auch kein privilegierter Arbeiter mehr –, sondern er beginnt, die Welt mit dem sammelnden Blick des Herrn zu betrachten. Diese Verwandlung zeigt sich besonders deutlich durch die veränderte Stellung des Künstlers in der Zeitökonomie des Blicks. Die überragende Arbeits-, Zeit- und Kraftinvestition, die für die Schaffung eines traditionellen Kunstwerks benötigt wurde, stand nämlich in einem äußerst irritierenden Mißverhältnis zu den Bedingungen des Kunstkonsums, denn nachdem der Künstler an seinem Werk lange Zeit und hart arbeiten mußte, durfte der Betrachter dieses Werk mühelos und mit einem Blick konsumieren. Daher die Überlegenheit des Konsumenten, des Betrachters, des Sammlers über den Künstler-Maler als Zulieferer der Bilder, die in mühsamer, physischer Arbeit hergestellt werden mußten. Erst als Photograph stellt sich der Künstler auf die gleiche Ebene mit dem

130

für die ganze Gesellschaft vorbildlich. Nachdem diese Vorbildlichkeit verlorenging, wurde der Normalverbraucher allerdings desorientiert: Mit dem Verlust der Aristokratie sind ihm auch die Kriterien des ästhetischen Urteils abhanden gekommen. Indem der Künstler die Position des reinen Betrachters, des absoluten Konsumenten einnimmt, kompensiert er das tiefste Trauma der Moderne, nämlich den Verlust der Aristokratie. Man besucht heute eine große Ausstellung oder eine Installation, wie man früher einen aristokratischen Palast besucht hat. Der Besucher wird zur Kunst vorgelassen – aber er ist nicht ihr eigentlicher Konsument. Vielmehr nimmt er sich eine bestimmte Art von Konsum, die der Künstler in seiner Ausstellung demonstriert, zum Vorbild, wie man sich früher die aristokratische Lebensweise zum Vorbild genommen hat. Der heutige Kunstkonsument konsumiert nicht mehr die Arbeit des Künstlers. Vielmehr steckt er seine eigene Arbeit da hinein, wie ein Künstler zu konsumieren.

Der Künstler hat also in unserer Zeit die Seiten gewechselt. Er will nicht länger ein Handwerker oder ein Arbeiter sein, der die Dinge produziert, die sich dem Blick der anderen bieten. Statt dessen ist er zum vorbildlichen Betrachter, Konsumenten und Verbraucher geworden, der die Dinge betrachtet, begutachtet und »aufnimmt«, die von anderen produziert werden. Demgemäß besteht die Funktion des Künstlers in unserer Gesellschaft nicht mehr darin, dem Geschmack anderer durch seine Kunstproduktion zu entsprechen. Vielmehr besteht diese Funktion jetzt darin, den Geschmack zu haben, zu formulieren und zu verändern. Der innovative Künstler ist heute nicht einer, der neue Dinge produziert, sondern einer, der bestimmte, immer schon bekannte Dinge ästhetisch reizvoll und interessant findet, die anderen vielleicht langweilig und uninteressant erscheinen.

Vor allem als Photograph, d. h. als Flaneur mit souveränem Blick, ist der Künstler von heute jener unendliche Konsument, dessen Konsumverhalten das Telos jeder gut funktionierenden Wirtschaft darstellt. Die Kunst von heute funktioniert bekanntlich entsprechend dem Prinzip »anything goes«. Das

132

Sammler, denn er produziert Bilder ebenfalls augenblicklich, durch das einfache Klicken der Kamera. Wenn beim Photographieren ein größerer Zeitaufwand geleistet wird, dann ist er gewollt und strategisch geplant – und nicht unausweichlich, nicht obligatorisch wie früher. Dadurch wird der Bildproduzent dem Bildkonsumenten in der Zeitökonomie des Blicks gleichgestellt.

Auch das Verhältnis der Photographie zum Tod und zum aristokratischen Blick hängt damit zusammen. Die Verwandtschaft zwischen Photographie und Tod wurde schon oft thematisiert.<sup>7</sup> Die Fähigkeit der Photographie, alles »aufzunehmen«, kann in der Tat als Allegorie des alles konsumierenden Todes dienen. Und der Tod ist, wie auch die Photographie, augenblicklich. Zugleich ist die Nähe zum Tode genuin aristokratisch. Die Bereitschaft zum Tode und die Entfernung zum Leben verleihen demjenigen, der sie erlangt, den souveränen, aristokratischen Blick. Schon Marcel Mauss hat den »Symbolischen Tausch« beschrieben, bei dem ein frei herbeigeführter Verlust des eigenen Reichtums durch Opfer oder Gaben in einer traditionellen, aristokratisch dominierten Gesellschaft eine symbolische Kompensation in Form von Ruhm und Ehre mit sich bringt.<sup>8</sup> Im Rahmen seiner »Allgemeinen Ökonomie« überträgt Georges Bataille dieses Modell des freiwilligen Verlustes, der auch den Selbstverlust miteinschließt, auf die Kunst, so daß der Künstler gerade dann am meisten Ruhm bekommt, wenn er sich durch seine Kunst am radikalsten vergeudet und verliert.<sup>9</sup> Indem der Künstler-Photograph seine körperliche Individualität verliert, gewinnt er demnach die Souveränität des aristokratischen Blicks.

Die Aristokratie verkörperte traditionell die Figur des Endverbrauchers, der selbst nichts mehr produziert. Erst im Kontext der aristokratischen Lebensweise konnte die Kunst deswegen ihre eigentliche Vollendung erreichen. Man kann sogar behaupten, daß alle Dinge erst durch den aristokratischen Gebrauch zur Kunst werden konnten, weil es sich um einen definitiven, nicht mehr funktionalen Gebrauch handelte. Der aristokratische Gebrauch und Geschmack waren

131

bedeutet: Alles ist ästhetisch konsumierbar, alles kann man gut, toll, interessant finden, alles kann als Kunstwerk interpretiert, alles kann zu einem Gegenstand des Genusses werden. Damit wird die technisch-ästhetische Ökonomie total und unendlich. Die Kunst wird zum offenen Horizont, zur letzten »frontier« der modernen Wirtschaft. Die heutige Kunst zeigt, daß man alles zum Objekt des Begehrens – zumindest zum Objekt des kritischen Begehrens – machen kann. Schon Carl Schmitt hat bemerkt: »Der Weg vom Metaphysischen und Moralischen zum Ökonomischen geht über das Ästhetische, und der Weg über den noch so sublimen ästhetischen Konsum und Genuß ist der sicherste und bequemste Weg zur Ökonomisierung des geistigen Lebens.«<sup>10</sup> In der Gestalt der Photographie wird die künstlerische Avantgarde zur ökonomischen Avantgarde oder, wenn man will, zur ökonomischen Aristokratie, die die Grenzen des Begehrenswerten immer weiter verschiebt.

Wenn die Haltung des Photographen aristokratisch ist, so sind seine Verfahren, unserer Zeit entsprechend, vielmehr bürokratischer oder, genauer gesagt, verwaltungstechnischer Art. Der Photograph wählt aus, nimmt auf, modifiziert, redigiert, verschiebt, kombiniert, reproduziert, ordnet, plaziert in Reihen, stellt aus oder legt beiseite. Er manipuliert die Bilder so, wie die großen, modernen Verwaltungen alle möglichen Daten manipulieren. Und er tut es mit dem gleichen Ziel: damit der potentielle Kunde einen Blick, eine Perspektive gewinnen kann, die ihm eine bestimmte Übersicht über die Welt erlauben. Der Unterschied liegt allein darin, daß ein Verwaltungsangestellter seine Vorgaben von außen erhält, während der Photograph sich diese Vorgaben souverän selbst diktiert.

Allerdings ist dieser Unterschied auch nicht so entscheidend, denn das Aristokratische und das Bürokratische sind sich in vielerlei Hinsicht ähnlich. Vor allem verweist die Tätigkeit der Bürokratie ebenfalls auf die Figur des Todes. Daß sich die bürokratische Aktivität als eine »tote« Aktivität zeigt, ist ein alter Topos der modernen Literatur, der bei Kafka bloß seine Zuspitzung findet. Die bürokratische Aktivität läßt

133

nämlich den Körper des sie praktizierenden Menschen verschwinden. Wie man oft sagt: Der bürokratische Blick sieht nicht mehr den Menschen hinter einem Blatt Papier. Und dieser Selbstverlust in der rein bürokratischen, verwaltungstechnischen Operationalität ist bestimmt noch viel radikaler als der spektakulär inszenierte, aristokratische Selbstverlust in Exzeß und Rausch. Nun verschwindet der Körper des Photographen, wie oben gezeigt wurde, ebenfalls hinter seinen Bildern. Durch diesen noch radikaleren symbolischen Selbstverlust inmitten der modernen Readymade-Realität wird der Künstler der modernen, körperlosen Bürokratie symbolisch ebenbürtig, die diese Readymade-Welt verwaltet. Und gleichzeitig bekommt diese Bürokratie dadurch eine aristokratische Würde, denn der künstlerische Selbstverlust ist bewußt, gewollt und souverän – und nicht mehr von außen aufgezungen.

Der Verlust des eigenen Körpers wird von der Photographie unserer Tage immer wieder explizit vorgeführt und gefeiert. So inszeniert Cindy Sherman ihren eigenen Körper als Verschwinden hinter viel zu vielen Masken, als eine absolute Leere, die sich jenseits jeder Möglichkeit einer interpretierenden Identitätszuschreibung ereignet. Anstatt sich durch ihre Kunst offenbaren zu wollen, wie es für einen Künstler traditionell üblich ist, bringt Cindy Sherman ihre Individualität zum Opfer in einem immer wiederkehrenden Ritual der Selbstmaskierung und Selbstauslöschung dar. Dabei zeigt sich der Identitäts-, Individualitäts- oder Körperverlust als kein Mangel, der bedauert oder kompensiert werden müßte, sondern als Ergebnis einer bewußten Strategie der Künstlerin. Nur als ein identitäts- und körperloser wird der Künstler nämlich den anonymen modernen Institutionen ebenbürtig, die seine Kunst sammeln, ordnen und vermitteln. Die interessantesten Künstler unserer Zeit, die sich mit der Photographie beschäftigen, verfolgen – jeder auf seine Weise – diese Strategie, seien sie in anderer Hinsicht auch so unterschiedlich wie beispielsweise Jeff Wall, Nan Goldin oder Marie-Jo Lafontaine. Ihre Photobilder wirken inszeniert, sorgfältig durch-

134

den Körper des Malers in einen körperlosen Punkt verwandelt hat, von dem aus er die ganze Welt sehen konnte, bezeugt diesen Wunsch. Die Photographie wie auch die moderne Bürokratie geben uns ein weiteres Versprechen, Schutz vor dem fremden Blick zu gewähren – allerdings nur dann, wenn wir eine Stellung hinter der Kamera und nicht vor der Kamera einnehmen. Aber die Photographie lädt uns gerade dazu ein, uns mit der Position des Photographen zu identifizieren.

Man bedauert es oft und überschwänglich, daß das ursprüngliche Versprechen der Photographie wie auch aller anderen modernen Medien, die Realität getreu abzubilden, mit der Zeit zunehmend ungläubwürdig geworden ist. Die technischen Möglichkeiten der Simulation und der Virtualität lassen das traditionelle Vertrauen in die Photographie nicht mehr zu. Dazu kommen auch alle möglichen sozialen und politischen Codierungen der Photographie, die ihren Anspruch auf abbildende Neutralität vielfach in Frage stellen. So ist die anfängliche Begeisterung für die wahrheitsgetreue Wiedergabe der Realität mittels der Photographie allmählich in eine tiefe Enttäuschung umgeschlagen. Nur: Der Verdacht, daß sich hinter der Photographie wie auch hinter jedem anderen medialen Bild das Andere verbirgt, das uns für immer unzugänglich bleibt, wirkt zwar frustrierend, weil wir dadurch in unserer Neugier begrenzt werden. Aber wir sind, wie gesagt, nicht nur daran interessiert zu sehen, sondern auch immer wieder daran, nicht gesehen zu werden. Daraus entsteht bei uns eine innere Komplizenschaft mit dem Anderen, das sich hinter der Photographie verbirgt, denn dieses Andere sind unter Umständen wir selbst.

Unser Interesse an der Photographie ist nämlich nicht bloß das Interesse eines Bildbetrachters, der möglichst viele Bilder sehen und genießen will. In der heutigen Gesellschaft wird ständig und überall photographiert. So findet sich jeder Betrachter eines photographischen Bildes häufig genug sowohl in der Position des Photographen als auch in der Position des Photomodells wieder. Auch darin unterscheidet sich die gesellschaftliche Stellung der Photographie von derjenigen der

136

Malerei und genau geplant. Sie evozieren Dramatik, psychologische Spannungen, dekadente Gefühle oder exquisite Ästhetik, aber sie sind zugleich neutral, sachlich und erheben keinen sichtbaren, »expressionistischen« Anspruch auf das unmittelbare Mitgefühl des Betrachters. Die Autoren dieser Bilder verstehen sich offensichtlich als Verwalter des Blicks und seiner jahrhundertalten Geschichte – und nicht als Bildproduzenten im traditionellen Sinn.

Der Photograph, der seinen Körper bewußt hinter seinem Verfahren verbirgt, manifestiert damit die Möglichkeit eines aristokratischen, souveränen Blicks, die in der modernen bürokratischen Verwaltungspraxis nur latent vorhanden ist. So kann man sagen, daß der Künstler-Photograph im gleichen Verhältnis zum heutigen Verwaltungsangestellten und seiner Tätigkeit der Datenbearbeitung steht wie früher der Künstler-Maler zum Fabrikarbeiter und seiner manuellen Arbeit. So wie der Maler von damals die Möglichkeit demonstrierte, die Spuren der individuellen, physischen, körperlichen Arbeit im Werk festzuhalten, so läßt der heutige Photograph in der Monotonie der Datenbearbeitung den souveränen Blick aufscheinen. Der Photograph agiert wie eine Institution, eine Behörde oder eine große Bank, aber zugleich als souveräner einzelner. Damit etabliert er den subjektiven Blick dort, wo er scheinbar verlorengegangen ist.

Dabei handelt es sich übrigens keineswegs um eine rein ideologische Selbsttäuschung oder eine irreführende Ästhetisierung der entfremdeten Arbeit. Der Traum der eigenen Unsichtbarkeit, die einem die Chance gibt, alles zu sehen, ohne gesehen zu werden, ist einer der ältesten Menschheitsträume. Das Feld des Visuellen ist nämlich ein gefährliches und agonistisches Feld: So wie es angenehm ist zu sehen, so ist es oft äußerst unangenehm, gesehen zu werden.<sup>11</sup> Unser Verhältnis zum Visuellen ist genauso von Skopophilie wie auch von Skopophobie bestimmt. Deswegen entsteht beim Menschen immer wieder der Wunsch, den Körper zu verlieren und sich in einen reinen Blick zu verwandeln. Schon die Erfindung der Perspektive im Zeitalter der Renaissance, die

135

Malerei. Nicht jeder ist Maler, und nicht jeder wird gemalt. Aber jeder Betrachter der Photographie ist – zumindest potentiell – selbst ein Photograph oder ein Photomodell. Deswegen interessiert er sich oft mehr für die Strategien beider Seiten, die er in der jeweiligen Photographie erkennen kann, als für das Bild selbst. Und jeder Betrachter der Photographie kann sich mit diesen Strategien der Selbstinszenierung, der Selbstverbergung, des Narzißmus oder des Voyeurismus leicht identifizieren – und zugleich selbst lernen, das photographische Bild von beiden Seiten bewußt zu manipulieren. Indem sich der Künstler in der Photographie als reiner, entkörperter Blick zeigt, verspricht er uns die Möglichkeit, uns jederzeit sowohl hinter seiner Kamera wie auch vor seiner Kamera vorzustellen. Es handelt sich dabei um ein größeres Versprechen, als die sichtbare Realität getreu abzubilden oder das Museum aufzulösen. Und an diesem Versprechen hält die Photographie nach wie vor fest.

137



Studenten des ‚Learning from Las Vegas Research Studio‘  
beim Start zum Helikopterflug über Las Vegas, 1968

