

Architektur zwischen medialer Verwertung und körperlicher Erfahrung

Autor(en): **Kollhoff, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 7

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919135>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Architektur zwischen medialer Verwertung und körperlicher Erfahrung

Die Fotografie und der Film haben uns Architekten einen neuen Blick auf die Stadt verschafft. Das Einfrieren des Augenblicks durch die Fotografie und der bewegte, sequentielle Blick des Films haben nicht nur die architektonische Wahrnehmung verändert, sondern ebenso sehr das architektonische Entwerfen, das architektonische Denken. Wim Wenders hat meiner Generation die Augen geöffnet für die Poesie der vernachlässigten Orte, für die verfallenden Juwelen im Zentrum und die hektischen Wucherungen an der Peripherie der Stadt. Er hat uns Architekten einen gelassenen Blick nahegelegt, einen melancholischen Blick auf die Stadt im Prozess des Werdens und Vergehens. Die Beschäftigung mit diesen Orten prägt die Architekturdebatte des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Die Architektur, so scheint es, setzt alle Hoffnungen in diese verbrauchten oder unfertigen Orte, weil hier Leben sichtbar wird, vor allem aber, weil hier überraschende Bilder von aussergewöhnlicher Prägnanz entstehen. Darüber wurde vergessen, dass Wenders' Blick der Blick seiner Akteure ist. Kein abstrakter, intellektueller, kein Künstler-Blick. Wenders' Filme und Fotos sind gleichsam durch die Augen der Menschen gesehen, deren Präsenz - selbst wenn sie bisweilen im Film oder im Foto abwesend sind - den Ort erst schafft. Die Stadt also als Schöpfung der in ihr lebenden Personen.

Also gerade nicht die Stadt und die Architektur als aufregendes Bild, als Inszenierung, sondern eine gewöhnliche, alltägliche, von den Akteuren immer wieder aufs Neue geschaffene Stadt. Die Architekten dagegen ließen sich hinreißen zu Szenarien des "Städtischen", deren Violenz den "Carceri" Piranesi in keiner Weise nachstehen. Der Mensch aber ist vertrieben aus diesen Kulissen, er durchwandert sie vielleicht noch als Statist, oder wie bei Piranesi, als staunender Besucher aus einer anderen Welt. Und unversehens sieht sich ein ganzer Berufsstand, der einmal Häuser gebaut hat und Städte beim Produzieren aufsehenerregender Bilder von einer Welt, die beim Betrachten Staunen hervorruft, in der aber niemand mehr leben will. Einer Welt, die man vielleicht am Wochenende mit der Familie aufsucht zwecks Unterhaltung, in der man sich aber ohne Zwang nicht niederlassen möchte. Für die Architekten aber ist die Erfindung solcher Bilder so faszinierend geworden, ja sie erscheint geradezu als späte Verheissung einer Moderne, die man schon bereit war aufzugeben. Der für einen Augenblick zweifellos hohe Unterhaltungswert wird von den Architekten allzu bereitwillig interpretiert als Sehnsucht der Menschen nach einer interessanten, vielfältigen Stadtvision. Dabei wurde ausser acht gelassen, dass nur wenige Zeitgenossen bereit sein dürften, mit Gottschalk hautnah zusammenzuleben, obwohl sich die meisten mit ihm - auf Distanz - köstlich amüsieren. Die virtuelle Realität lief der gebauten den Rang ab. Ganz wie bei Piranesi wurde die Zeichnung, in der zeitgenössischen Form des Computerbildes, zum eigentlichen Betätigungsfeld der Architektur. Die gebaute Realität entpuppte sich ohnehin zusehends als Enttäuschung der im



Jeff Wall: *The Bridge*, 1980

Bild virulenten Hoffnungen. Sie erschien zunehmend sekundär, wenn nicht gar verzichtbar.

Nur Zerstörungsbilder können offenbar ihr Versprechen als gebaute Realität noch einlösen. Die Momentaufnahme gesprengter Plattenbauten als Multiplexkino etwa oder das zickzackförmige Auseinanderbrechen einer Stadtautobahn beim Erdbeben in Kobe als Museum. Sollte Modernität nur noch als Bild der Zerstörung von Stadt und Architektur Legitimität beanspruchen dürfen? Ist vielleicht die Sehnsucht nach einem Zuhause reaktionär und moralisch bedenklich in einer Welt, die täglich Naturkatastrophen, Kriegen und einer himmelschreienden Ungerechtigkeit ausgesetzt ist, so dass alle Vorstellungen von Ordnung, Einheit und Ganzheitlichkeit hoffnungslos anachronistisch erscheinen müssen, ganz zu schweigen von der vollendeten und erhabenen Form! Kommt nicht auch in den Bildern einstürzender Neubauten ein Lebensgefühl zum Ausdruck, eine Körperlichkeit, die schon in den zwanziger Jahren gegen die Architektur anzutreten begann und die nunmehr ihrerseits der Architektur gewaltsam Beine macht? Frank Gehrys Ginger und Fred in Prag als Ausrufer einer neuen, aller sozialistischen Untertöne bereinigten Moderne, die der Freiheit des Individuums nichts mehr entgegenzustellen wagt: Der Körper, auch der architektonische, gerät ausser Rand und Band.

Schon der Anblick der Bilder löst bei uns körperliche Reflexe aus, vorausgesetzt, wir haben uns diese körperliche Sensibilität bewahren können gegenüber einer Rezeption der Welt als Bild. Stellen wir nicht an uns selbst fest, wie das zweidimensional bildhafte Sehen zunehmend die Stelle der dreidimensionalen körperlichen Wahrnehmung einnimmt? Wie sonst wäre zu verstehen, dass die alltägliche Existenz in gequälten Architekturen offenbar ohne erhebliche Schäden an Leib und Seele zu verkraften ist! Als intellektueller Balanceakt mag das Spiel mit der Schwerkraft und die Grenzbeanspruchung der Baumaterialien ja durchaus reizvoll sein. Als Verfahren zur Herstellung nützlicher, ihrer Bestimmung angemessener und plausibel konstruierter Häuser dagegen ist es gänzlich ungeeignet. Und selbst wenn eine geneigte Stütze im Ausnahmefall statisch sinnfällig erschiene, löst sie doch körperliches Unbehagen aus, weil wir das prekäre Gefühl kennen, das sich einstellt, wenn unser Körper in Schräglage versetzt wird. Der menschliche Körper will bei allen Verrenkungen dann doch immer wieder ins Lot gebracht werden und er verlangt offenbar nach einer Architektur im Lot. Architektur, die sich davon freizumachen sucht, verlässt die Bedingtheit des Architektonischen und gibt letztlich auf, Architektur zu sein. Gleiches gilt für die physische Präsenz. Ich vermute, das Bedürfnis nach einer physisch erfahrbaren Architektur im Lot wird in dem Maße zunehmen, in dem sich die Architektur virtuell verflüchtigt. Und wenn wir nicht in der Lage sind, dieses Bedürfnis zu befriedigen, dann geschieht dies in Architekturen vergangener Epochen.

Dass die Materialisierung der Bilder, seien sie nun geologischen Katastrophenszenarien oder anthropomorphen Zerreißproben zu verdanken, auch noch nützliche Räume schafft, ist lobenswert, aber eher sekundär. Einer Ökonomie, die Begriffen wie Haltbarkeit, Dauerhaftigkeit oder Permanenz Hohn spricht, obwohl sie das neudeutsche Synonym „Nachhaltigkeit“ ständig auf den Lippen führt, dient der Architekt vor allem als kreativer Produzent von Vermarktungsbildern. Im günstigsten Fall muss es gelingen, mit diesen virtuellen Bildern das Bauvorhaben vor dem ersten Spatenstich zu verkaufen. Der Bau muss dabei nur ungefähr mit dem Bild zu tun haben und in der Regel steht die Minderwertigkeit des Gebauten in proportionalem Verhältnis zum graphischen Aufwand in der Hochglanzbroschüre. Und selbst wenn das gerade fertiggestellte Gebäude dem Vermarktungsimagen noch so recht und schlecht entspricht, darf es doch bald in seine Bestandteile zerfallen, diesmal ganz und gar nicht virtuell, denn der Markt lebt von der Bewegung. Vielfach soll aber mit dem Bild eines Gebäudes, oft sogar eines realisierten, gar nicht seine Nützlichkeit vermarktet werden, sondern etwas ganz anderes, zum Beispiel eine heruntergekommene Industriestadt wie Bilbao, oder eine avantgardistische Möbelproduktion, wie Vitra. Die Entwürfe von Frank Gehry haben weder mit den zu vermarktenden Produkten, noch mit den spezifischen Orten etwas zu tun, sondern entstammen ausschließlich der besonderen Vorliebe des Designers. Die Bilder versprechen Modernität, Freiheit, Fortschrittlichkeit und was es an zeitgenössischen Sehnsüchten sonst noch geben mag, obwohl sie auf konventionellste Weise gebaut sind, und die ausgefallene Computergeometrie selbst das Laienpublikum kaum darüber hinweg zu täuschen vermag. Das Wesentliche ist auch gar nicht, dass Guggenheim in Bilbao recht und schlecht Bilder präsentieren kann und Vitra in Weil am Rhein Stühle, sondern dass mit den - für eine gewisse Zeit - spektakulären „Architektur“-Bildern ein in Vergessenheit geratener Ort erfolgreich touristisch vermarktet und eine Produktpalette von Möbeln werbewirksam an den Käufer gebracht wird.

Es ist zu befürchten, dass darin die Zukunftsperspektive der Architektur liegen wird, so sie denn primär Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung sein will und Objekt medialen Interesses. Das Metier, in seinem Selbstverständnis erschüttert und der Konvention des Bauens beraubt, sieht sich ausserstande, geduldig an der überlieferten Stadt weiterzubauen, im Vertrauen auf die Leistungen der Vorgänger Neues zu schaffen und sei es als bescheidene Fußnote zum historisch Erreichten. In gänzlicher Entbehrung einer Architekturkritik sieht sich der zeitgenössische Architekt zunehmend gezwungen, wenn er mit seinem Beruf den Lebensunterhalt bestreiten will, aufregende Bilder zu produzieren, für die Medien einerseits und für die Vermarktungsbroschüren zum anderen. Was schließlich gebaut wird, wird nur noch von der schweigsamen Masse zur Kenntnis genommen, die ohnehin selbst dem Bildrausch erlegen ist, und die offenbar erst dann rebelliert, wenn ihr körperliche Gewalt angetan wird. Gegenüber den Zumutungen der Alltagsarchitektur jedenfalls, die sich an den Highlights orientiert, hat sie eine bewundernswerte Resistenz entwickelt. Und die Architekten selbst, einschließlich ihrer berufsständischen Vertretungen, finden nichts dabei, wenn tausendfache Imitate einer medialen Architektur, die alles andere als verallgemeinerbar ist, an der überkommenen Stadtsubstanz zehren.

Und weil die Architektur, insbesondere die gebaute, dann doch recht schnell auf Grenzen der Bildintensität stößt, wird die sachliche Dokumentation der architektonischen Gegebenheiten ersetzt durch Inszenierungen, durch Staffage, etwa die Giraffe im Hausgarten, oder, extrem wirkungsvoll, nächtliche Illumination. Die Sehnsuchtsbilder zeitgenössischer Architektur entstehen nachts: Der Kontext verschwindet im dezenten Halbdunkel und das konstruktive Detail besticht durch malerische Unschärfe. Zum Tragen kommt eine Architektur des Lichts, die Körper wie Raum vergessen macht. Aber so sehr wir der fotografischen oder filmischen Wirkung dieser Nachtbilder erliegen, so enttäuscht sind wir bei Tag und beim Nähertreten: Wie nach einem rauschenden Fest stehen wir ernüchtert vor provisorischen Gehäusen, die auf Distanz und im Kunstlicht betrachtet werden wollen. Was wäre die zeitgenössische Architektur ohne nächtliche Inszenierung! Hier spitzt sich die Gratwanderung zwischen virtuellem Glück und körperlichem Schrecken vexierbildhaft zu: Orte, die zu betreten sich niemand trauen würde, Autobahnviadukte großstädtischer Peripherien etwa, mutieren, in Kunstlicht getaucht, zu Bildern unbeschwerter irdischen Glücks, die sich als großformatige Fotografie an der Wohnzimmerwand gut ausnehmen würden und an der Hochschule problemlos als städtebaulicher Entwurf durchgehen. Offenbar üben Bilder vernachlässigter, heruntergekommenen Orte, ins rechte Licht getaucht und auf Distanz gehalten, eine fast magische Wirkung auf den reizüberfluteten Zeitgenossen aus. Ist es die Hoffnung, es ließe sich jeder noch so desolaten Situation ein spezifischer ästhetischer Reiz abgewinnen? Ein Kokettieren vielleicht mit dem Horror, so lange man sich in Sicherheit wägt? Das Gefühl, beim Betreten des Bildes eine Gänsehaut zu bekommen und aufzuatmen, weil man sich die Realität, die es zeigt, vom Hals halten kann? Diese Ambivalenz künstlerisch auszuloten, ist eine Sache, sie architektonisch zu verharmlosen, eine andere. Wird an diesem Punkt nicht eine zeitgenössische Architektur unglaublich, ja moralisch verwerflich, die zwischen Bildrezeption und Lebenswirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden vermag? Im Unterschied zur Kunst hat Architektur eben auch lebensdienlich zu sein. Die Architektur hat sich hier, und das ist eine existentielle Frage des Metiers, aus dem Kunstdiskurs auszuklinken. Wir können nicht länger zusehen, wie der Unterschied verloren geht zwischen einer wünschenswerten physischen Welt und einer virtuellen Ästhetisierung des Hässlichen. Es ist zynisch, Menschen in Bilder zu zwingen, aus denen man sich selbst lieber heraushält, Menschen eine Wirklichkeit vorzugaukeln, die nur als Bild überzeugt und deren Reiz in Depression umschlägt, sobald man gezwungen ist, sich ihr auf Dauer körperlich auszusetzen. Wird nicht der Mensch, der sich dort unversehens wiederfindet, degradiert zum Statisten oder Narren? Ausgesetzt in eine Lebenswirklichkeit, die sich ausschließlich einer Bildästhetik verdankt. Verdammte, körperlich zu ertragen, was medialer Verwertung zugeordnet war. Die diesjährige Architekturbiennale in Venedig, paradoxerweise unter dem Motto „Less aesthetics, more ethics“ gibt uns eine Ahnung vom Stand der Dinge.

Sobald der Mensch ins Bild tritt, das ist die Erkenntnis der Bilder Jeff Walls, stellt sich die Frage der Zeit vor oder nach der Momentaufnahme. Jeff Wall gelingt es, selbst in Bildern menschlicher Abwesenheit den gerade verübten menschlichen Eingriff oder die in jedem Augenblick geschehende Tat erfahrbar zu machen. Jeff Walls Arbeiten entziehen sich einer naiven Bildrezeption. Sie entziehen sich medialer Verwertung jenseits ihrer präzise definierten, sinn-

stiftenden künstlerischen Botschaft. Es sind Bilder, die nicht einfach wiedergeben, wie die Welt ist, die auch diese banale Wirklichkeit nicht bloß affirmativ zu überhöhen suchen durch Inszenierung oder Bildmanipulation. Die Bilder Jeff Walls geben uns eine Ahnung davon, was Menschen im Bild gerade geschehen ist oder jeden Augenblick geschehen könnte, und damit erlaubt uns der Künstler die Erfahrbarkeit des Bildes als Lebensrealität. Hier wird nicht die Unzulänglichkeit urbaner Brachen ästhetisch ausgeschlachtet, sondern es wird die Alltagsharmonie als trügerisch entlarvt. Das Unheil kann jeden Augenblick hereinbrechen über Celebration City, den von Walt Disneys Corporation inszenierten Traum kleinstädtischen Glücks, das sagen die Bilder Jeff Walls. Die Glücksverheissung des schönen Bildes, sei es eine Ästhetisierung des hässlichen Ortes oder eine Verwirklichung des Klischees unbeschwerter Lebens kann sich der Realität menschlicher Existenz auf Dauer nicht widersetzen. Wenn Jean Baudrillard daher in seinem Fotoband mit dem trotzigen Untertitel "Die Illusion ist nicht das Gegenteil der Realität" ausschließlich Bilder des weltweiten Verfalls zelebriert, ist es nur konsequent, dass sich der Mensch nicht ablichten lässt, es sei denn als Leiche.

Die Auferstehung gelingt dem Menschen dagegen zusehends in der virtuellen Realität. Jeder kann auf seinem PC die Schöpfungsgeschichte neu schreiben, Museen für Medienkunst rufen auf zur „Interaktion“ und im "Millenium Dome" soll man das Innenleben einer computergenerierten, wenn äusserlich auch etwas unvollkommenen menschlichen Figur erkunden. Lara Croft emanzipiert sich in atemberaubendem Tempo nicht nur von den Unzulänglichkeiten rechnergestützter Animation, sondern schiebt, den Revolver zwar noch im Halfter, politically correct einen Kinderwagen, während die "Test-The-West"-Heldin sich zunehmend abarbeiten muss mit ihrem Presslufthammer und dabei ein recht anachronistisches Bild abgibt. Lara Croft gehört die Zukunft, das steht fest. Das sagt sich auch Mariko Mori und sucht es ihr gleich zu tun: Eine Inkarnation der zeitgenössischen Bilderflut, ein Zwitterwesen aus Mensch und Maschine von atemberaubender Harmonie. Von einer kindlichen Erotik, die konsequent in der Barbie-Puppe kulminiert und so die Welt der Erwachsenen infantilisiert. Im „Zimmer“ von Pipilotti Rist schließlich animieren übergroße bunte Möbel den Erwachsenen, alle Hemmungen fallen zu lassen, um wieder Kind zu sein, in aller Unschuld gespannt auf eine rosige Zukunft.

Wieder Kind sein, ganz von vorne anfangen ist denn auch die Devise aller von der unwirtlichen Realität Enttäuschten, die ihr Glück suchen in der Puppenstube, in der vielfarbigen Behausung eines Hundertwasser oder auch nur im Holzbaukasten mit Mondrianfarben oder dessen zeitgenössischer Version, dem elektronischen „Zukunftshaus“ von Bill Gates, dessen Toilette bei erhöhtem Zucker im Urin Diabetes-Alarm auslöst. Die Spielzeugfixierung lässt gar nicht erst die Frage aufkommen, warum das „Haus“ wie ein nomadisches Barackennlager, eine Art Hightech-Favela aussieht. Das geht niemand etwas an. Welches Menschenbild damit propagiert wird, wen interessiert's? Der technologische Fortschritt und die mediale Verwertbarkeit sind unbestritten, weshalb also Spielverderber sein? Wenn bei uns Bodo Hombach, immerhin der Berater des Kanzlers, ein paar Mark für sein Eigenheim abzweigt, regt sich alle Welt auf. Niemand aber nimmt Anstoß am skandalösen Erscheinungsbild dieses „Hauses“, das ein zweifelhaftes Licht wirft auf die Wohnkultur, den Geschmack

und nicht zuletzt die Kompetenz unserer politischen Repräsentanten zu Fragen des baulichen Ausdrucks unseres Gemeinwesens.

Wenn unser Alt-Bundespräsident Roman Herzog von Schloss Bellevue in seinen bayerischen Altersruhesitz umzieht und dabei den allzu bekannten pulverbeschichteten IKEA-Balkontisch schwingt, auf einem Belag aus 30 cm-Waschbetonplatten vor einer schwerfälligen Eingangsüberdachung aus Schüco-Profilen, in Reichweite der notorischen Renz-Briefkastenanlage, dann beschleicht uns ein ganz ähnliches Gefühl, wenngleich uns die Alltäglichkeit des Ambientes und seine Konsistenz im gleichen Atemzug, ganz anders als beim angestregten Hombach-Haus, zur Nachsicht zwingt und eine gewisse Sympathie aufkommen lässt: das kennen wir. Das ist die Wohnlichkeit der kleinen Leute. Das ruft Erinnerungen wach an die Wohnzimmerschränke der fünfziger Jahre mit ihren Glasvitrinen, in denen die „Nipp-Sachen“ verstaut wurden und die Hochzeitsbilder. Das ist das Ambiente der frühen Fotos Thomas Ruffs: Die schnappschussartige Dokumentation der Wohnungseinrichtung im Familienkreis aus der frühen Nachkriegszeit. Hier geht es nicht um Bildwirkung oder mediale Verwertbarkeit, hier wird nicht inszeniert oder überhöht. Hier ist vielmehr ein dokumentarischer Blick am Werk, der die häuslichen Vorlieben einfacher Menschen fotografisch dokumentiert - und nicht ohne Zuneigung. Das ist auch der nachsichtige Blick Heribert Sasses - nunmehr kompositorisch streng - auf die Unzulänglichkeiten häuslicher Gerätschaften, das Topflappenpaar auf der Pfennigmosaikwand, der aus der Halterung gerissene Jalousieriemen, die verwackelte Lichtschalterleiste. Das ist der entspannte Blick Thomas Struths auf die spröde Schönheit ostdeutscher Wohnsiedlungen und das ist der vorurteilslose Blick von Fischli-Weiss auf die Zürcher Agglomeration: Die Dokumentation der sichtbaren Welt, vom Flughafen in Los Angeles bis zum Schmetterling auf einer Almwiesendistel. Das hat die Gelassenheit, die dem Ende eines gewalttätigen Jahrhunderts gut zu Gesicht steht.

Es könnte auch die Gelassenheit der „Generic City“ die Rem Koolhaas propagiert, sein, wenn sie denn aus sich heraus entstehen dürfte, ohne Hyperventilation und eine Nummer kleiner, wenn denn das Pathos filmischer Inszenierung, und sei es nur ein Stück weit und für einen Moment, geduldigem Beobachten Raum gäbe. Städtebauliches Entwerfen als Beobachtung der Stadt beim Werden - und gelegentliche Hilfestellung. So entstand die europäische Stadt, als Folge von Beobachtungen zunehmender Präzision und entsprechenden entwerflichen, baulichen Verfeinerungen. Die „Generic-City“ als Aufforderung, das ihr innewohnende Potential zur Entfaltung zu bringen, also gerade nicht es mit vorschnellen Bildern zu ersticken und auch nicht es zwischenstädtisch zu nivellieren etwa mit dem Schlagwort „Peripherie ist überall“. Die emphatische Aneignung der Peripherie, ist sie etwas anderes als eine affirmative Legitimation miserablen Bauens, urbaner Erosion, sozialer Entflechtung? Wie sagt Rem Koolhaas so schön: „In Images anything goes, the best and the worst.“