



archimaera
architektur.kultur.kontext.online



grenzwertig

archimaera

www.archimaera.de – architektur.kultur.kontext.online

ISSN:1865-7001

#5

Juli 2013

Willkommen

"Die Mauern sind der Anfang jeder menschlichen Zivilisation" – Jewgenij Samjatins Roman *Wir*, geschrieben im Jahr 1920, ist ein literarisches Lehrstück für das Ineinanderwirken räumlicher und psychologischer Grenzen. Samjatin spielt in ambivalenter Weise mit dem Versprechen der Moderne, die traditionellen Grenzen des architektonischen Raumes zu überwinden: durch den offenen Grundriss, die Aufhebung traditioneller Raumgrenzen oder eine neue Interaktion und Durchdringung von Innen und Außen. Die Menschen in Samjatins Anti-Utopie leben in einer gläsernen Stadt; Straßen, Gebäude, Möbel und Werkzeuge sind aus Glas. Die Stadt selbst ist von einer durchsichtigen, aber undurchdringlichen gläsernen Mauer umgeben; jenseits liegt die Wildnis. In diesem Setting spielt Samjatin in doppelter Weise mit dem Begriff der Grenze. Grenzen bürgerlicher Konvention oder geschichtlicher Überlieferung sind in der durchrationalisierten Wirklichkeit seiner Anti-Utopie aufgehoben. Auf der anderen Seite impliziert die unerbittliche Verstandesherrschaft der gläsernen Stadt eine Vielzahl neuer Barrieren. Samjatins Roman führt vor Augen, dass Grenzen zugleich eine bauliche und eine kulturelle Dimension besitzen.

Die Ausgestaltung von Grenzen und Übergängen gehört zu den archetypischen Phänomenen der Architektur. Jede bauliche Intervention bewirkt eine Definition oder Öffnung von Grenzen. Fenster, Tür, Schwelle und Treppe sind gefasste Übergänge; Fußboden, Wand und Dach gefasster Raum. Ein Wechsel der Raumhöhe oder auch nur eines Bodenbelags oder Materials definiert Zonen unterschiedlicher Wertigkeit. Mit den baulich definierten Grenzen der Architektur korrespondieren dabei stets Grenzen sozialer und kultureller Praxis. Auf diese Weise ist das Thema "Grenze" in der Architektur auf vielfältige Weise mit dem Thema Raum verknüpft.

Die äußere Erscheinung eines Bauwerks steht immer zwischen zwei Welten, nämlich die der inneren und die der äußeren Räume. Auf diese Einsicht richtet sich der Fokus der ersten Sektion des Heftes. Die kulturelle Bedingtheit von Raum- und Grenzvorstellungen ist das Thema von Manfred Speidels Essay, der vergleicht, wie in der europäischen und japanischen Architektur das Verständnis von der Grenze des Hauses zu seiner Umgebung gefasst wird. Das Klima, gesellschaftliche Konventionen, das Bedürf-

nis nach Selbstdarstellung oder Kontrolle implizieren in unterschiedlicher Weise die Ausbildung harter oder weicher Grenzen. Speidel untersucht an konkreten Beispielen japanischer und europäischer Bauten architektonische Schwelenelemente: die Außenwand des Hauses, die Eingangstür und den Übergang zum Garten. Er zeigt dabei auf, wie je nach Ausbildung und Materialität dieser Schwellen abrupte, mehrstufige oder auch durchlässige Grenzen zwischen Innen und Außen geschaffen werden, und dass Schwellenzonen nicht nur Orte realer Übergänge, sondern auch Orte der Sehnsucht und der Imagination sein können.

Dass unterschiedliche Raumvorstellungen mit sehr verschiedenen Grenzvorstellungen verbunden sein können, thematisiert auch Sina Keessers Beitrag zum Raumdiskurs in den Architekturzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ausgangspunkt ihrer Untersuchung ist die Beobachtung, dass die Raumtheorien in der Architekturdiskussion dieser Epoche auf spezifischen Konzeptionen von Grenzen gründen. Keesser zeichnet die zeitgenössischen Raumdebatten nach und erläutert konkurrierende Sichtweisen von Außenwand und Fassade als Grenzfläche eines Innenbeziehungsweise eines Außenraumes. Konkurrierende Deutungsstrategien trugen im Rahmen dieser Diskussion zu einer Ausweitung und Spezifizierung raumtheoretischer Konzepte bei, die vielfach den Aspekt der Grenze bemühten. Während die Charakterisierung der Architektur als "Raumkunst" dazu diente, diese vom Ingenieurwesen abzugrenzen, illustriert die Einführung des Raumbegriffs in der Stadtplanung eine in jenen Jahren erbittert geführte theoretische Diskussion, die "Raum" und "Form" als alternative Erklärungsmodelle heranzog. Der Architekt und Theoretiker Herman Sörgel suchte diesen Antagonismus mit einem ambivalenten Verständnis der raumdefinierenden Wand als dem "*Janusgesicht der Architektur*", als Schnittstelle zwischen Innen und Außen zu entschärfen.

Astrid Silvia Schönhagens Aufsatz spielt ebenfalls auf mehreren inhaltlichen Ebenen mit dem Thema der

Grenze. Wie Speidel greift sie das Thema der Raumgrenze als Ort der Imagination auf und zeigt am Beispiel der um 1800 entstandenen Bildtapetenräume des westfälischen "Haus Stapel", wie in der europäischen Wohnarchitektur illusionär geöffnete Raumgrenzen das Überschreiten imaginärer Grenzen stimulierten. In den Räumen des münsterländischen Wasserschlosses sind Reisebilder ganz unterschiedlicher Weltgegenden pointiert gegenübergestellt. Das Indienzimmer des Schlosses und einen Saal mit Rheinansichten deutet Schönhagen als Elemente in der Repräsentation eines komplexen "Wissenskosmos", wie er für Wohnhäuser um 1800 charakteristisch ist. Sie zeigt auf, wie die Bewohner in der Bewegung durch die verschiedenen Räume im Rahmen einer architektonischen Zimmerreise gedankliche Bezüge zwischen den dargestellten Sujets herstellen konnten. Ein dominierendes Thema ist dabei die Abgrenzung des Eigenen und des Fremden im Kontext nationaler Identitätsfindung in Deutschland um 1800. Dies gilt vor allem für die Darstellung des Rheins als Grenze und nationales Sinnbild.

Um Identität, genauer: um die eng mit einem Gebäudeensemble verknüpfte Identität einer städtischen Theaterkultur geht es schließlich auch in Daniel Buggerts Fotoserie, die das leerräumte Gebäude der Kölner Oper kurz vor Beginn der zur Zeit durchgeführten Sanierungsmaßnahmen zeigen, welche in der Kölner Öffentlichkeit und Stadtpolitik eine kontroverse Debatte ausgelöst hatten.

Der zweite Abschnitt unseres Heftes verbindet Grenzerleben mit der Erfahrung des Sehens. Wer bei medialen Inszenierungen von Seh-Erlebnissen zuerst an computergenerierte virtuelle Realitäten oder 3D-Kinos denkt, sei daran erinnert, dass die mediale Illusion der Dreidimensionalität eine sehr viel längere Geschichte besitzt. Douglas Klahr erinnert in seinem Beitrag an das fotografische Medium der Stereoskopie, das seine weiteste Verbreitung in den Jahren vor und nach 1900 fand. Klahr illustriert die Einsicht, dass jedes Medium ihm eigene Medienkompetenzen und Inszenierungsmittel generiert, mithilfe einer Betrachtung ste-

reoskopischer Aufnahmen von Treppen als Passageräumen. Er verdeutlicht auf einer theoretischen und auf einer praktischen Ebene, wie das Medium der Stereoskopie die Doppelnatur von Treppenträumen spiegelt: die visuelle Wahrnehmung ist in dieser Bildgattung stets auch mit einem körperlichen Erspüren, Durchmessen oder Überschreiten von Grenzen verbunden.

Die Raumerfahrung des Nicht-Sehens ist dagegen Gegenstand des folgenden Beitrages. Marietta Schwarz berichtet von ihrer als Kunst-Projekt durchgeführten Versuchsanordnung, über Wochen als Blinde zu leben. Die Kölner Konzeptkünstlerin berichtet, wie sich ihr Raumerleben und ihre Raumimagination unter Verzicht auf den Gesichtssinn – im Rahmen des Projektes waren die Augen durch Pflaster verdeckt – verändert haben, und erläutert eindrucksvoll, wie Orientierung und Erleben im Raum über das Gehör funktioniert.

Die dritte Sektion des Heftes haben wir bewusst mit einem Fotoessay eingeleitet, der eine sehr reale Grenze und Grenzerfahrung visualisiert. Im Oktober 2011 war die Züricher Professur für Kunst- und Architekturgeschichte mit Studenten und Dozenten im Westjordanland unterwegs. Die während dieser Reise entstandenen, von Martino Stierli und Berit Seidel zusammengestellten und eingeleiteten Aufnahmen dokumentieren die israelischen Sperranlagen zwischen den Gebieten israelischer und palästinensischer Verwaltung.

Wir konfrontieren diese Aufnahmen mit zwei Texten, die sich mit jüngeren architekturtheoretischen Positionen zur Thematik der Grenze befassen. Einen wichtigen theoretischen Ausgangspunkt für beide Texte bilden die Schriften von Michel Foucault. Konstanze Noack beschäftigt sich mit jenen Räumen an den Grenzen der Gesellschaft, die Foucault im Jahr 1966 als "Heterotopien" bezeichnet hat. Um den Foucaultschen Heterotopie-Begriff zu veranschaulichen und für die Architektur und Raumplanung fruchtbar zu machen, gibt die Autorin Beispiele für die konkrete Verortung und Verräumlichung von Heterotopien in der Stadt und illustriert die grenzüberwindende oder grenzziehende Eigenschaft von Heterotopien mithilfe zweier Architekturmodelle.

Marc Schoonderbeek verortet Foucault im Kontext jüngerer architekturtheoretischer und –historischer Diskurse, die räumliche und zeitliche Grenzen der Architektur thematisieren. Schoonderbeek versucht eine Erweiterung dieser Sichtweisen, indem er Grenzen als Schwellenzonen des Gleichzeitigen begreift.

Der vierte und abschließende Teil des Heftes ist Grenzgängern und Grenzfiguren in der Architektur gewidmet. Rixt Hoekstra berichtet vom niederländischen Intellektuellen und Architekturtheoretiker Wim Nijenhuis, der in den 1970er Jahren als Repräsentant einer rebellischen Studentengeneration neue Wege einer theoriebasierten Selbstausbildung an der wichtigen niederländischen Architekturschule in Delft erkundete. Das Ergebnis dieses Projektes ist eine Reihe von Schriften, in denen Nijenhuis die Überwindung von Grenzen durch Geschwindigkeit als treibende Kraft in der Geschichte der Menschheit dargestellt hat.

Einer anderen Form von gänzlich unbeweglichen Grenzgängern ist der Beitrag von Regina E. G. Schymiczek gewidmet. Er geht der Frage nach, inwiefern den Wasserspeiern von Sakralbauten eine Bedeutung als Wächterfiguren an der Grenze zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt zugemessen wurde. Der ikonografische Vergleich mittelalterlicher Wasserspeier mit Wasserspeiern früherer und späterer Epochen führt Schymiczek zu der These, dass Wasserspeier im Mittelalter als Dämonenabwehrer verstanden wurden, die – selber in Dämonengestalt – nach dem Grundsatz *similia similibus curantur* als Bannmittel gegen Wetterdämonen eingesetzt wurden.

Die Idee dieses Heftes geht auf die Vorarbeit von Joachim Müller zurück, der aufgrund anderer Verpflichtungen die Redaktion und Veröffentlichung der von ihm angeregten Beiträge nicht übernehmen konnte. Die Herausgeber haben das Spektrum der Beiträge erweitert und danken den Autoren für Texte, Bilder und ihre große Geduld. Wir wünschen unseren Lesern eine spannende und anregende Lektüre.

**Karl R. Kegler und Anke Naujokat
(Herausgeber des Heftes)**

Inhalt

8 Impressum

Manfred Speidel (Aachen)
9 Grenzen – hart oder weich.
Von europäischer und japanischer Architektur

Sina Keesser (Darmstadt)
33 Räume und Grenzen.
Der Raumdiskurs in Architekturzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Astrid Silvia Schönhagen (Bremen/Berlin)
51 Räume des Wissens – Räume des Reisens.
Vom Überschreiten imaginärer (topografischer) Grenzen im Wohnen

Daniel Buggert (Köln/Aachen)
73 Produktion der Illusion.
Kölns Opernhaus im Umbruch

Douglas Klahr (Arlington)
89 Stereoscopic Photography Encounters the Staircase.
Traversing Thresholds, Borders and Passages

Marietta Schwarz (Köln)
99 Blindversuch.
Ein Bericht über die Raumerfahrung des Nichts-Sehens

Berit Seidel, Martino Stierli (Zürich)
119 Die Mauer.

Konstanze Noack (Berlin)
133 Strolling through Heterotopia.
Heterotopien als Grenzphänomene

Marc Schoonderbeek (Delft)
151 The Border as Threshold Space of Simultaneities.

Rixt Hoekstra (Weimar)
167 Dutch boundaries.
Poststructuralist influences in the work of Dutch architect-intellectuals 1960-1990

Regina E. G. Schymiczek (Essen)
185 Grenzgänger zwischen Himmel und Hölle.
Wasserspeier am Sakralbau

Herausgeber

redaktion archimaera

c/o Daniel Buggert
Lehrstuhl für Baugeschichte
RWTH Aachen
Schinkelstraße 1
52056 Aachen

Redaktion

Daniel Buggert, Reto Geiser, Nadja
Horsch, Karl R. Kegler, Joachim
Müller, Anke Naujokat, Martino
Stierli

Herausgeber des Heftes

grenzwertig

Karl R. Kegler / Anke Naujokat

Redaktion des Heftes

grenzwertig

Karl R. Kegler / Anke Naujokat

Kontakt:

redaktion [at] archimaera.de

Grafik/ Layout

online: Karl R. Kegler,

Druckfassung (pdf): Daniel Buggert

technische Realisation

**Hochschulbibliothekszentrum des
Landes Nordrhein-Westfalen (hbz)**

Jülicher Straße 6

50674 Köln

Telefon: 0221 / 40075-173

Telefax: 0221 / 40075-190

copyright

Das Urheberrecht aller in **archimaera**
veröffentlichten Texte, sofern nicht
durch andere urheberrechtliche
Ansprüche geschützt, regelt die
Digital Peer Publishing (DiPP)
Lizenz. Jedermann darf die Texte
unter den Bedingungen der DiPP-
Lizenz elektronisch übermitteln und
zum Download bereitstellen. Der
Lizenztext ist im Internet abrufbar.

Externe Links auf **archimaera** sind
ausdrücklich erwünscht. Trotz
sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle
übernehmen wir keine Haftung für
die Inhalte externer Links.

Impressum

archimaera
architektur. kultur. kontext. online

ISSN:1865-7001

www.archimaera.de



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Manfred Speidel
(Aachen)

Grenzen — hart oder weich

Von europäischer und japanischer Architektur

Im Verhältnis des Hauses zu Garten und Landschaft, zu Straße und Stadt haben die traditionelle japanische und die europäische Baukunst sehr verschiedene Strategien der Vermittlung, der Öffnung, Rahmung oder Wegeführung entwickelt. Tür und Schwelle, Fenster und Veranda sind Orte des Übergangs, die mit Mitteln der Architektur definiert und gedeutet werden. Ihre Gestaltung beruht auf kulturellen Praktiken für den Umgang von Menschen untereinander und mit der Natur. Die Ausgestaltung von Grenzen kann in diesem Sinne als architektonische Kultur eines Landes betrachtet werden. In ihrer Ausformulierung in harter und weicher Form repräsentieren Grenzen nicht allein soziale Konventionen, sondern erzeugen in der bewussten Öffnung von Aus- und Einblicken (oder in deren inszenierte Verweigerung) Situationen für schöpferische Momente der Kontemplation. Bis heute wirkt das Erbe der traditionellen japanischen Architektur in Entwürfen moderner japanischer Architekten fort.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36806
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 9-31



"Grenzen" sind die Form und Architektur gewordenen Entscheidungen einer Kultur. Sie sind Form gewordene Verhaltensgewohnheiten im Umgang der Menschen untereinander und im Umgang mit der Natur. Grenzen sind insofern ein Phänomen, das – wenn man es so beschreiben will – mit Herrschaftsstrukturen und deren Erhaltung zu tun hat. Man kann die Bau gewordene künstlerische Ausbildung der Grenzen zu den Anderen und zum Klima als die architektonische Kultur eines Landes bezeichnen, in der ein Ausgleich zwischen sozialen und naturbedingten Konflikten mit Hilfe der Architektur, zumindest teilweise, gesucht und gefunden wird. Diese Kultur entsteht im Ausgleich zwischen den Bedürfnissen nach Schutz und Bequemlichkeit auf der einen Seite und dem Wunsch nach Austausch und Erlebnissen auf der anderen Seite.

Grenze als Ort, an dem Stimmungen entstehen

Um das Wesen der Baukultur eines Landes und ihre fortdauernde Stimmung zu verdeutlichen, mag ein literarisches Beispiel helfen. Goethe hat diesen Zusammenhang um 1780 in einer parabelhaften "Legende" gefasst, die den Titel "Die verstummte Tonkunst" trägt. Die Erzählung beginnt mit der mythischen Gestalt des Orpheus. Durch die belebenden Töne seines Saitenspiels ordnen sich um einen wüsten Bauplatz die herbeieilenden Felssteine in rhythmischen Schichten zu Mauern und Wänden um den Marktplatz der Stadt; Straße fügt sich zu Straße an!

"An wohlgeschützenden Mauern wird's auch nicht fehlen. Die Töne verhalten, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien; der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten

Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand."

Die architektonischen Grenzen des Raumes, die auf diese erste Harmonie zurückgehen, sind Orte *"höchsten sittlichen und religiösen Genusses. Man gewöhne sich, in Sankt Peter auf und ab zugehen, und man wird ein Analogon desjenigen empfinden, was wir auszusprechen gewagt."*

"Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewusst in der Wüste eines düstern Zustandes; als wenn er Duddelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müsste, Bären tänzen und Affensprüngen beizuwohnen."

Mit anderen Worten: die Formgesetze und Harmonien, welche die Ursache für Gestaltung von Mauern und Grenzen sind – oder eben ihr Fehlen – wirken auf den Betrachter zurück. Wenn wir reisen, erleben wir den Umgang mit solchen Abgrenzungen besonders aufmerksam. In der Architektur sind sie vor allem dort noch deutlich, wo nicht der Einsatz von Technik, wie Klimaanlage weltweit alles gleichmachen.

Mein Beitrag geht diesem Zusammenhang nach, aber er hat nicht den An-

Oben: *"Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien"*

Bernini-Kolonnaden, Petersplatz, Rom. Foto von roy.luck. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/royluck/6108883157>.

Unten: *"[...] in einer schlecht gebauten Stadt [...] lebt der Bürger unbewusst in der Wüste eines düstern Zustandes."*

Köln. Kommerz Hotel und Musical Dome am Breslauer Platz, Februar 2013. Foto von wwwuppertal. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/wwwuppertal/8492256111>.



Balthasar Neumann (1687-1753),
Klosterkirche Neresheim,
1747-1792.
Fotos © Manfred Speidel.



spruch, eine umfassende Darstellung von Grenzen zu liefern. Es sollen einige Beispiele aus Europa mit Bauten in Japan verglichen werden. Diese Beispiele können Anregungen zum Beobachten geben, aber sie liefern kein umfassendes oder allgemein gültiges Bild.

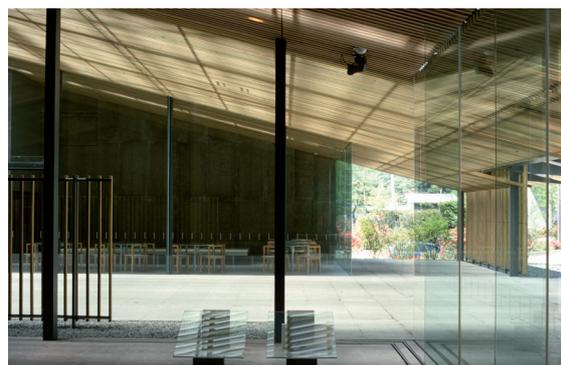
Auflösen der Grenzen

Ich gebe zu Beginn zwei Beispiele, die man von der Bauaufgabe her nicht vergleichen kann, aber grundsätzliche Möglichkeiten vorführen, wie die Begrenzungen eines schützenden Bauwerks so gestaltet werden können, dass der Eindruck von Durchdringung und Offenheit entsteht.

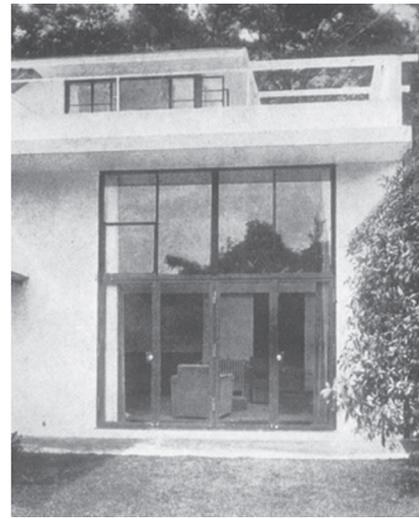
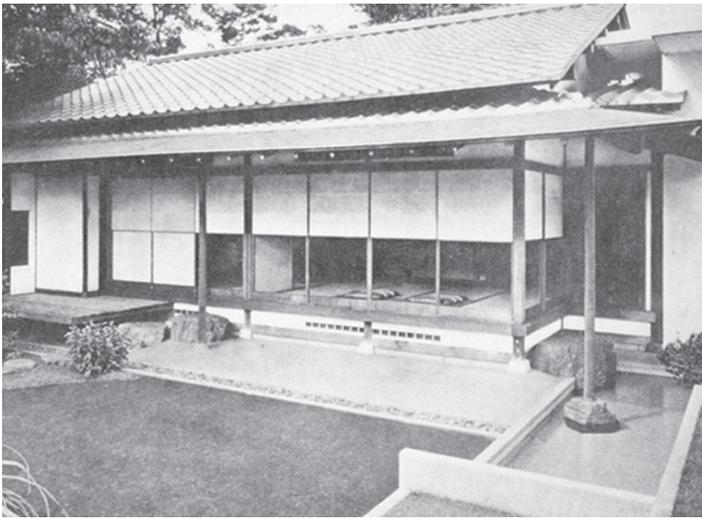
Im spätbarocken Kirchenbau des Klosters Neresheim gestaltete Balthasar Neumann einen mehrschichtigen Übergang, der das "Drinne" des Raumes – bei allen baulichen Beschränkungen – fast zu einem überdachten "Draußen" macht. Das Sonnenlicht greift tief in den Raum, ganz im Gegensatz zur mittelalterlichen farbverglaste Kathedrale. Die Außenwand des Kirchenraumes erscheint dünn

und ist durch große hellverglaste Fenster großzügig durchbrochen. Das strahlend einfallende Sonnenlicht versetzt die aufgelöste, antike Säulenarchitektur im reflektierenden Weiß der Putze in Schwingung.

Der japanische Baumeister Kengo Kuma (geb. 1954) hat für das kleine Hiroshige Museum in Bato (2000) einen ganz anderen Weg genutzt, um die Grenze von Innen und Außen zu durchbrechen. Das Sonnenlicht wird durch das traditionelle Mittel der Holzgitter gefiltert, das



Kengo Kuma. Hiroshige
Museum, Bato 2000.
Fotos © Manfred Speidel.



Sutemi Horiguchi (1895-1984).
Haus Okada, 1934. Links
der "japanische", rechts der
"europäische" Teil des Hauses.

die gläserne Schale oben und seitlich umhüllt und so die Illusion des offenen, aber beschatteten Hauses bewahrt, das für Japan charakteristisch ist. Das Sonnenlicht wandert in schmalen Streifen über Wände und Fußboden.

lierte. Der Wohnraum besitzt einen erhöhten Fußboden und ein niedrigeres Vordach, das vor Blendung durch die starke Sonne schützt. Außerdem besteht die Möglichkeit, Papierschiebewände in die Fußbodenrillen einzuführen und zarte Bambusvorhänge anzubringen.

Gegensätze der Grenzbildung

Diese Rückbesinnung auf eine japanische Art, die Außenwand auszubilden, ist umso mehr beachtenswert, als die ersten modernen Architekten Japans in den ersten Jahrzehnten des 20sten Jahrhunderts immer wieder versucht haben, eine abstrakte westliche Architektur – die weiße Schachtel mit Möbeln – durchzubilden, gleichzeitig aber gezwungen waren, der traditionellen japanischen Lebensform mit dem Wohnen auf den Tatami-Matten und ohne Möbel eine neuzeitliche Ausdrucksform zu geben. Sute-mi Horiguchi (1895-1984) hat beim Haus Okada von 1934 deshalb zwei unterschiedliche Baukörper nebeneinander gesetzt: auf der einen Seite den hohen vollverglasten westlichen Wohnraum mit ebenerdigen Ausgang zum Garten, dessen Glaswand nur durch einen Vorhang verschleiert wird. Er hat an dieser Stelle – den Bildern der westlichen Moderne entsprechend – die Grenze zwischen dem Wohnraum und dem Garten minimiert.

Der moderne Wohnraum dagegen scheint dem feuchtheißen Klima und dem blendenden Sonnenlicht gnadenlos ausgesetzt. Hier ist der Garten eine Fortsetzung des Innenraumes; der Boden des Wohnraumes liegt auf gleichem Niveau wie der Garten. Möchte man aber vom japanischen Wohnbereich aus den Garten betreten, so muss man zuerst Sandalen anziehen, die unter der kleinen Terrasse stehen. Nach japanischem Verständnis ist der Garten vor dem Wohnbereich ein Außenraum, der durch eine Niveaustufe eindeutig abgetrennt ist. Diese beiden Lösungen veranschaulichen grundverschiedene Verständnisse von der Grenze des Hauses zu seiner Umgebung. Sie stellen unterschiedliche Reaktionen auf Klima und Sonneneinstrahlung dar. Ohne eine Synthese mit der Tradition, oder ohne eine aufwendige Klimaanlage lassen sich die Raum- und Grenzvorstellungen der westlichen Moderne im feuchtheißen Klima Japans aber nicht umsetzen.

Das fällt umso mehr auf, da er unmittelbar daneben einen Raum baute, der den Übergang zwischen Wohnzone und Garten auf traditionelle japanische Weise ausform-

Den unterschiedlichen Umgang mit dem Außenraum nach europäischer und nach japanischer Tradition können zwei weitere Beispiele aufzeigen: Die westliche Kultur erweitert ihre Wohnräume ins Freie,



Links: Heinz Bienefeld (1926-1995). Eigenes Wohnhaus in der Nähe von Bonn, 1978. Innenhof.
Rechts: Blick in den begrünten Innenhof eines kleinen Kafeehauses in Tokyo.
Fotos © Manfred Speidel.



in die Sonne. Ein Beispiel, das ganz in dieser Tradition steht, ist ein Hof, den der Architekt Heinz Bienefeld (1926-1995), beim Umbau eines Bauernhauses in der Nähe von Bonn zum eigenen Wohnhaus, 1978, vor der großen Wohnhalle mit Mauern umschlossen hat. Die Verbindung von Gartenhof und Wohnraum erinnert an das antike Vorbild, das schon in den Häusern von Pompeji entgegentritt. Wir, im kühlen Norden, suchen die Sonne und setzen uns ihr aus, zumindest in den jahreszeitlichen Übergängen. Das Bedürfnis zum Sonnenbaden im Garten ist dabei auch eine Konsequenz des durch Mauern abgeschlossenen Hauses.

seiner äußeren breiten Veranda, an Wintertagen auch zum Sitzen und zum Arbeiten im Freien genützt.

Manets Gemälde Frühstück im Freien von 1863 verdeutlicht das westliche Bedürfnis nach einem Picknick im Wald. Waldboden und Bach sind in unserem "Wiesenklima"² zugänglich und benutzbar wie ein Park. Für Japaner ist der Wald eine unzugängliche Wildnis, in der man, versucht man sie zu betreten, unweigerlich stecken bleibt – eine Folge des feuchtheißen Monsunklimas. Das Picknick des Japaners findet traditionell nur unter den blühenden Kirschbäumen statt und nur

Der Japaner dagegen versteckt sich vor der Sonne – Sonnenbaden ist undenkbar – er muss das Haus im feuchtheissen Sommer völlig öffnen können und zieht sich in die durchlüfteten, schattenbedeckten Räume vor der Sonne zurück. Der Hof ist mit schattenspendenden Pflanzen bedeckt, ja, er kann bei den kleinen Höfen sogar vollkommen zugepflanzt sein, zum Beispiel mit Bambus, wie in diesem kleinen Kafeehaus in Tokyo. Die Wärme der Sonne wird allerdings, wie etwa an dem abgebildeten Bauernhaus mit



Oben: Eduard Manet, *Frühstück im Freien (Le déjeuner sur l'herbe)*, 1863. Paris, Musée d'Orsay.
Unten: Picknick in Japan unter den blühenden Kirschbäumen.
Foto © Manfred Speidel.



Heinz Bienefeld (1926-1995).
 Links: Haus Kühnen, Kevelaer,
 1988.
 Rechts: Haus Heinze-
 Manke, Rodenkirchen, 1984.
 Eingangssituationen.
 Fotos © Manfred Speidel.



auf festem Boden. Und er nimmt sein von den Nachbarn abgegrenztes Haus sozusagen auch nach draußen mit in der Form von blauen Plastikplanen. Vor diesem blauen "Boden" werden wie am Hauseingang die Schuhe abgelegt – die Plane ist ohne Einladung für Aussenstehende nicht zu betreten. Nur die schmalen Zwischenwege zwischen den Planen sind "öffentlich". Bei uns ist es eher der gesamte Umraum, den wir mit Anderen teilen, während der private Bereich durch eine Decke von eher geringen Dimensionen auf dem Rasen markiert ist.

Die Grenze, ein Ort der Regeln

Der Ort der Begegnung am Haus ist die Tür, sozusagen die architektonische Begrüßung.

Wir geben uns die Hand, die Japaner verbeugen sich voreinander. Wenn man sich die Hand reicht, ist man sich nahe, man zeigt in der Berührung, dass man keine Waffen in der Hand hat. Die japanische Verbeugung geschieht in Distanz; man berührt sich nicht, man blickt sich nur leicht an, behält den Anderen im Auge. In diesem Abstand ist die Erinnerung an die Distanz des Schwertes präsent, das der Samurai immer bei sich trug und plötzlich ziehen konnte.

Der Handschlag ist hart wie eine Tür. Eine Tür schafft klare Verhältnisse, man ist draußen oder drinnen. Für den Zugang muss eine Tür durch vielerlei Vorrichtungen, durch Schlösser und Schlüssel, geöff-

Leicht aufgeschobene
 Haustüre, Hasedera, Japan.
 Foto © Manfred Speidel.





Die traditionelle Form, einen Gast zu begrüßen.
Fotos © Manfred Speidel.



net werden. Hat sich die Tür geöffnet steht man unmittelbar im Haus. Daher der Späher in der Tür. Beim Schließen fällt die Tür ins Schloss.

Die japanische Verbeugung ist sanft wie eine Schiebetür. Ist jemand zu Hause, dann ist zum Zeichen die Türe einen Spalt aufgeschoben. Diese Grenze ist leicht und verletzlich. Im traditionellen Haus gibt es keine Klingel. Man schiebt die Türe auf und ruft "Guten Tag". Allerdings ist heute die feste, feuersichere Tür und die Klingel in allen neuen Häusern und den Wohnungen der Stadt die Regel.

In Japan zieht man den Übermantel vor der Haustüre aus. Erst auf dem

Grundstück erfolgt dann die Begrüßung: der Besucher steht, sich knapp verbeugend, auf dem tiefer gelegenen Vorplatz des Hausinneren, die Hausfrau kniet auf der erhöhten Plattform über dem Vorplatz. Dann erst wird der Besucher die Schuhe abstellen und den höheren Holzboden betreten. Damit ist er im prinzipiell offenen Haus und wird ins Gästezimmer gebeten. Eine Parallele zu diesem mehrstufigen Zutrittsritual findet sich in den französischen Stadtpalais des 18. Jahrhunderts. Dort ist für einen Gast eine Raumfolge vorgesehen, die den direkten Zugang zum Gastgeber unterbindet, aber vermittelt: Es ist das Vorzimmer zwischen Vestibül und Empfangsraum. Diese Zimmer sind axial aufeinander bezogen. Das Vorzimmer, die "antichambre", ist als ein Ort berüchtigt, wo Intrigen geschmiedet werden, wo "antichambriert" wird.³

Aufgeschobene Türen und "Geisterwand" an einem japanischen Tempel.
Foto © Manfred Speidel.



Eine Schwelle des Eintretens und des Übergangs, an der man die Schuhe aus- und wieder anzieht, gibt es an allen traditionellen japanischen Bauten, auch am Tempel. Ist die Türe, z. B. des Priesterhauses den ganzen Tag aufgeschoben, steht auf dem oberen Boden eine niedrige, bewegliche Schutzwand und verwehrt den direkten Einblick, allerdings nur symbolisch und nicht vollständig. Das erinnert an die chinesische "Geisterwand" – eine Wand, welche die direkte gera-



Zentempel Koto-in, Kyoto.
18. Jahrhundert.
Fotos © Manfred Speidel.



de Verbindung zwischen zwei Räumen versperrt, um Geistern, die sich nach diesem Glauben nur auf geraden Linien fortbewegen, den Zutritt zu verwehren.

Für einen Gast in einem traditionellen japanischen Palast oder Tempel kann das, was wir vielleicht Vestibül oder Vorraum für das Empfangszeremoniell nennen würden, räumlich noch ausgedehnter sein. Dieser erweiterte Empfangsbereich liegt dann im Gartenhof und nicht im eigentlichen Haus. Am Zentempel Koto-in aus dem 18. Jahrhundert in Kyoto hat der hohe Gast einen eigenen Zugang über den Vorgarten zu einem Gästetor des Tempels. Der direkte Weg zur großen Empfangshalle wird vom Tor unter einem überdachten Gang auf hal-

Rundbogenfenster des Pavillons auf, kann man einen Seitenblick auf den Hauptbau erhaschen. Der Abgeschlossenheit des Wartebereiches ist also nur angedeutet, sozusagen eine Geste. Der Weg zum Tempel führt anschließend links vom Pavillon abgewinkelt weiter. Der Hausherr kommt dem Gast bis zum Pavillon entgegen oder er schickt einen Boten.

Der Wartepavillon ist der architektonische Ausdruck für das Vermeiden einer direkten Konfrontation, er ist räumliche Inszenierung der Sitte der indirekten Begegnung: eine eingeschobene, architektonische Höflichkeitsformel. Dieser bewusst inszenierte Zwischenbereich ist Raumfragment für das "zögernde Eintreten", das go-enryo. Diese Sitte ist



ber Strecke durch einen Wartepavillon mit einer Sitzbank unterbrochen. Der halboffene Pavillon besteht aus der Banknische mit Rundbogenfenster zum Empfangsbau hin; er wird übereck durch eine offene, außen angebaute Bank mit zierlichem Geländer ergänzt. Schiebt man das papierbespannte





Eingangssituation an einem japanischen Vorstadthaus.
Fotos © Manfred Speidel.

letztendlich eine Konsequenz aus der Offenheit des japanischen Hauses. Hinzu kommt ein weiteres Element der Inszenierung, denn der kleine Wartebau lässt die Empfangshalle und den schattigen Haingarten davor umso größer und weiter erscheinen. Dieser mehrstufigen Ausgestaltung der Grenze entspricht an einem Vorstadthaus mit Garten beispielsweise das feine, gitterförmige Garten-Schiebetor zwischen den hohen Bambuswänden, die einen Einblick in den Garten verwehren. Hinter dem Gitter liegt ein abgewinkelter Weg, der zum Haupteingang führt, was durch eine Steinlaterne markiert ist. Den Eingang des Hauses kann man vom Tor noch nicht einsehen.



Die ganz andere Kultur von Raumgrenzen in Westeuropa kann ein historisches Beispiel verdeutlichen: Peter Behrens' Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe von 1901. Hier sind Zäune und Tore als weitmaschigere Gitter ausgebildet, die einen unverstellten Einblick gewähren. Tor und Hauseingang sind achsial aufeinander bezogen. Am Gartentor ist der Zaun sogar niedriger. Dies ermöglicht aus dem Haus oder aus dem Garten einen direkten Blick auf Gäste oder Passanten und vice versa. Im Unterschied zu Japan sind die Blickbeziehungen von großer Direktheit. Dies hat einen ganz simplen Grund. Umwege oder Zwischenstationen als räumlich-kultu-



Peter Behrens, Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe, 1901.
Fotos © Manfred Speidel.



Erker an Bürgerhäusern in Rottweil, Hochbrücktorstraße. Foto von tm1sart. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/tm1sart/8545229424>.



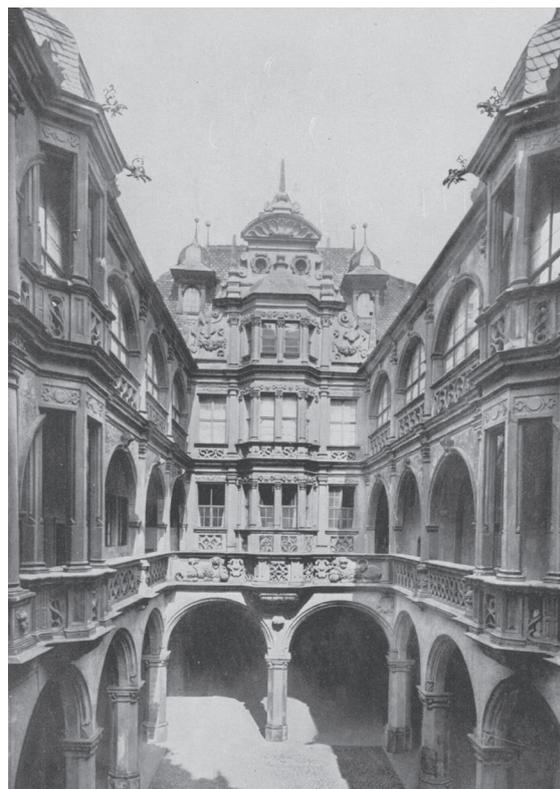
relle Barrieren beim Hinzutreten auf den Privatbereich des Hauses sind in diesem Fall nicht notwendig, denn Schloss und Riegel, feste Verschlüsse an den massiven Türen und evtl. ein Hund schaffen als andersartige Grenzen bereits genügend Sicherheit.

Die Grenze, ein Ort der Kontrolle und der Selbstdarstellung

Betrachten wir nun kurz im Vergleich zwischen Japan und Europa das Haus im Verhältnis zur Stadt. Es hängt mit der Entwicklung der bürgerlichen Freiheiten in den europäischen Städten seit dem Mittelalter zusammen, dass Häuser in Europa die Straße, den öffentlichen Raum mit ihrem "Gesicht" – ihrer Fassade – unter Kontrolle nehmen und sich zur Schau stellen, wobei die besten Räume zur Straße und im oberen Geschoß liegen. Der Erker eines Hauses ist aus dieser Perspektive Beobachtungsposten und prunkvolle Ausstellungsvitrine, Auge und Maske zugleich. Von dieser Logik gibt es natürlich auch Ausnahmen: um keinen Neid zu erwecken verpflichteten sich die Patrizier in Nürnberg

beispielsweise, ihre Prunkräume nicht an der Straße, sondern an einem Innenhof und dort im obersten Geschoß einzurichten.

In der japanischen Stadt waren die Ausgangsbedingungen grundsätzlich anders. Die Kaufleute und Handwerker in der Stadt, die seit dem 17. Jahrhundert als Schicht noch unterhalb der Samurai und der Bauern standen, besaßen nur wenig Freiheit für eine öffentliche Selbstdarstellung und mussten ihre Häuser deshalb introvertiert bauen. Städtische Häuser von Kauf-



Innenhof des Pellerhauses Nürnberg. Historische Aufnahme um 1900. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/8725928%40N02/8055051639>.



Oben links: Fassade eines traditionellen japanischen Kaufmannshauses. Oben rechts: Papier-Schiebewände und Bambusvorhang zum Innenhof.
 Unten: Öffnung privater Häuser zur Straße zu öffentlichen Festzeiten.
 Fotos © Manfred Speidel.

leuten und Handwerkern besitzen keine eigentliche Fassade. Sie sind zur Straße hin nur lediglich durch Gitter gegliedert. Hinter den Gittern sind die Shoji Papierfenster oder Wände völlig zu öffnen, um Luft durchziehen zu lassen. Die Empfangsräume sind, wie beim Palast, nach hinten zum rückwärtigen Gartenhof gelegen. Zu öffentlichen Festzeiten konnten einzelne Räume zur Straße geöffnet werden. Der stolze Besitzer zeigte dann im geschmückten Raum, wertvolle Kunstwerke wie z. B. prachtvoll bemalte Faltschirme. Die Prozessionen brachten den Segen der vorbeigehenden Göttersänften auch diesen Häusern.

Das Verhältnis zur Öffentlichkeit und zum Sakralen hat in Europa und in Japan grundlegend andere

Ausprägungen erfahren. Wenn in der europäischen, dicht bebauten Stadt, wie z. B. in Straßburg, die Häuser bis dicht an das Münster heranreichen, so symbolisiert dies, dass der Sakralbau ein Teil der Kommune, ja ihr Höhepunkt ist. Das kommt auch in der perspektivischen Steigerung im Blick aus den engen Straßen auf den gewaltigen Bau hin zum Ausdruck. Vor dem Münster breitet sich ein Platz aus, der mit den Prachtbauten der Patrizier und der Zünfte deren Selbstbewusstsein jedermann vor Augen führt.

In Japan waren bis in das späte 19. Jahrhundert Versammlungsorte oder öffentliche Plätze für Bürger und Händler nicht zugelassen. Sie erschienen als eine Gefahr für die Feudalherrschaft. Die Häuser oder



Links: Münster, Straßburg.
Foto von Spiterman.

Quelle: <http://www.flickr.com/photos/12195219%40N02/4465459860>.

Rechts: Place de la Cathédrale, Strasbourg.

Foto © Manfred Speidel.

Buden drängen sich eng, aber introvertiert bis an das Tempel- oder Schreintor heran. Dieses Tor ist eine Absperrung zum heiligen Bezirk. Einen Platz gibt es erst hinter dem Tor, im Tempelbezirk. Dort versammelt man sich; bei Festen

werden dort Prachtwagen aufgebaut und rituelle Schauspiele aufgeführt.

Was wir beim mittelalterlichen Straßburger Münster gesehen haben, die gesteigerte Wirkung des



Hachiman Schrein, Tokyo, Ogikubo.

Oben: Blick von der Stadt aus gesehen.

Unten: Platz hinter dem Tempeltor.

Fotos © Manfred Speidel.

Links: Peter Busmann,
Godfrid Haberer, Museum
Ludwig, Köln, 1986.
Foto © Manfred Speidel.

Rechts: Enfilade, Hôtel de
préfecture du Calvados à
Caen. Le salon doré. Foto von
Karldupart. Quelle: [http://
commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org).



großen Sakralbaus durch die Enge der umgebenden Stadt, scheint bis in die Gegenwart so selbstverständlich zu sein, dass auch ein moderner Bau wie das Kölner Ludwig Museum zum Dom hin diese Beziehung nachbildet.

Die Ordnung des Raumes

In einer Achse hintereinander aufgereihte Öffnungen in parallelen Mauern sind seit der Renaissance eine Möglichkeit, Raumbegrenzungen so zu durchbrechen, dass durchgehende Sichtlinien entstehen: sichtbare Verbindungen zwischen den Räumen untereinander und nach außen. Eingeführt wurde diese architektonische Inszenie-

rung als Enfilade im päpstlichen Palast, um dem Auftritt der Hoheit eine eindrucksvolle Rahmung zu geben. Diese Enfiladen machen zugleich eine architektonische Raumordnung sichtbar; sie sind ein Mittel, "dem Beschauer zur räumlichen Anschauung" zu verhelfen.⁴

Auch heute noch ist das Motiv der Enfilade ein Inszenierungsmittel, das charakteristisch für den westlichen Umgang mit Grenzen ist. Der Architekt Heinz Bienefeld hat sein eigenes Wohnhaus, das bereits oben erwähnte Bauernhaus aus dem 19. Jahrhundert, durch solche Blickachsen ergänzt. Eine Achse beginnt an der Haustüre. Vom Hauseingang führt ein Mittelflur



Antichambre des bains de
la Du Barry. Foto von Trizek.
Quelle: [http://commons.
wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org).



Heinz Bienefeld (1926-1995).
Eigenes Wohnhaus in der
Nähe von Bonn, 1978. Haustür
und Diele.
Fotos © Manfred Speidel.

durch das Wohnhaus und über die anschließende Wohnhalle (den ehemaligen Stall) zum oben besprochenen Innenhof. Diese Sichtachse wird im Obergeschoß durch eine Öffnung aus dem Flur in die Wohnhalle fortgesetzt. Diese Achse erfährt sogar eine illusorische Erweiterung durch einen Spiegel, der das Fenster des Flures in Richtung Straße zeigt. Ein kleines Fenster rechts an der Stirnseite der Wohnhalle, also der Gegenseite zum Ausgang in den Hof, hat in der Hofmauer ein Gegenfenster in der gleichen Proportion, das einen Ausblick nach außen erlaubt.

senen, zugemauerten Häuser unserer Tradition durchschaubar zu machen und über die Grenzen der Mauern hinaus geordnete Verbindungen mit der Außenwelt zu haben.

Heinz Bienefeld (1926-1995).
Eigenes Wohnhaus in der
Nähe von Bonn, 1978. Diele
und Wohnraum.
Fotos © Manfred Speidel.

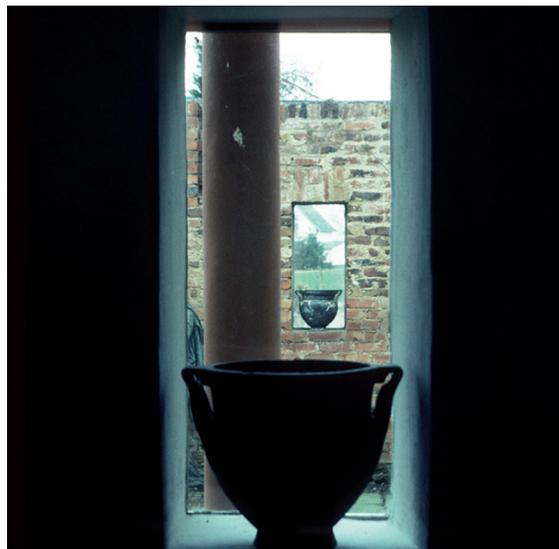
Diese Fenster und Achsen sind die Fühler durch das undurchdringlich erscheinende Steinhaus. Sie reagieren auf das Bedürfnis, die geschlos-

Ganz anders sind das Raumgefühl und die Raumanordnung einer japanischen Villa. Aus klimatischen Gründen ist dieser Bautyp nach außen traditionell nur durch dünne, verschiebbare Wände geschlossen. Die innere Organisation besteht seit dem 16. Jahrhundert aus einzelnen, hintereinander gestaffelten Hausabschnitten, die durch abgewinkelte Wege miteinander verbunden sind. Es sind die sogenannten Shoin-Bauten des Kriegeradels. Dieses Organisationsprinzip verdeutlicht die Villa Katsura aus dem 17. Jahrhun-

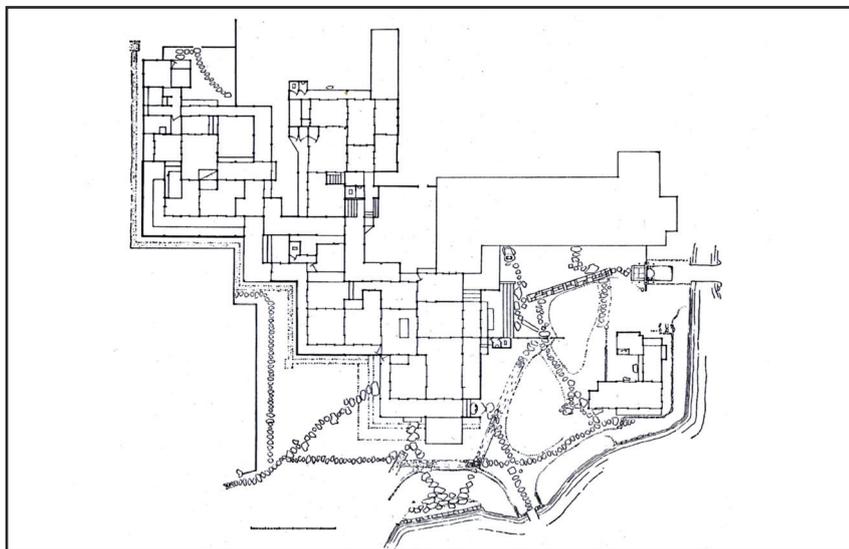
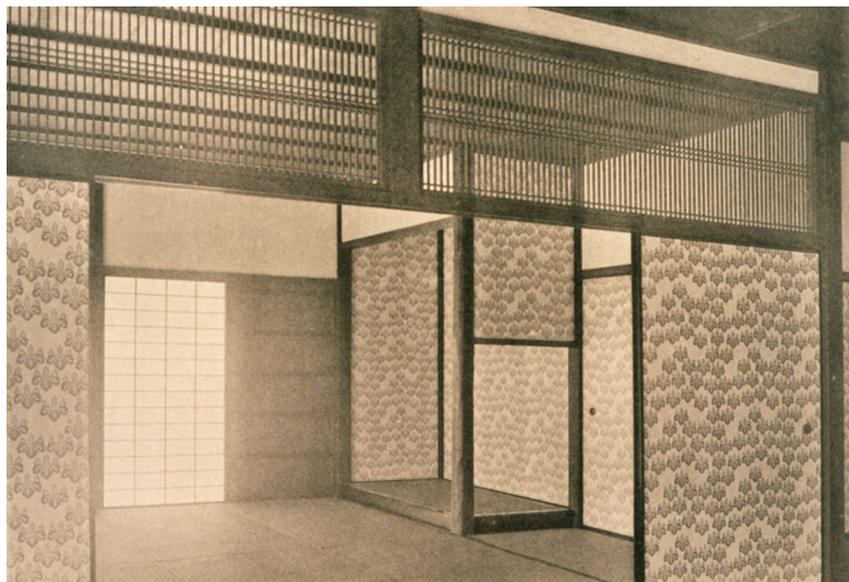


Heinz Bienefeld (1926-1995).
 Eigenes Wohnhaus in der
 Nähe von Bonn, 1978.
 Durchblick über den Innenhof
 hinaus.
 Foto © Manfred Speidel.

dert. Einen direkten und
 geraden Durchgangsweg
 gibt es im Hause nicht.
 Am ersten Bau, dem Ko-
 Shoin, führt ein schma-
 ler, langer Eingangs-
 raum übereck zum groß-
 en Zimmer mit dem Gar-
 tenblick, an den sich der
 Hauptraum, wieder übe-
 reck, anschließt. Außen-
 liegende Flure, engawa,
 führen der Übereck-An-
 ordnung folgend an den
 Räumen vorbei, die un-
 tereinander nur durch
 verschieb- und heraus-
 nehmbar Wände ge-
 trennt sind. Nimmt man alle Wän-
 de heraus entsteht eine durchgehende
 Halle, die nur durch die fein vergit-
 terten oder verputzten Wandstücke
 oberhalb des Führungsholzes der
 Schiebewände gegliedert ist. Alle Ord-

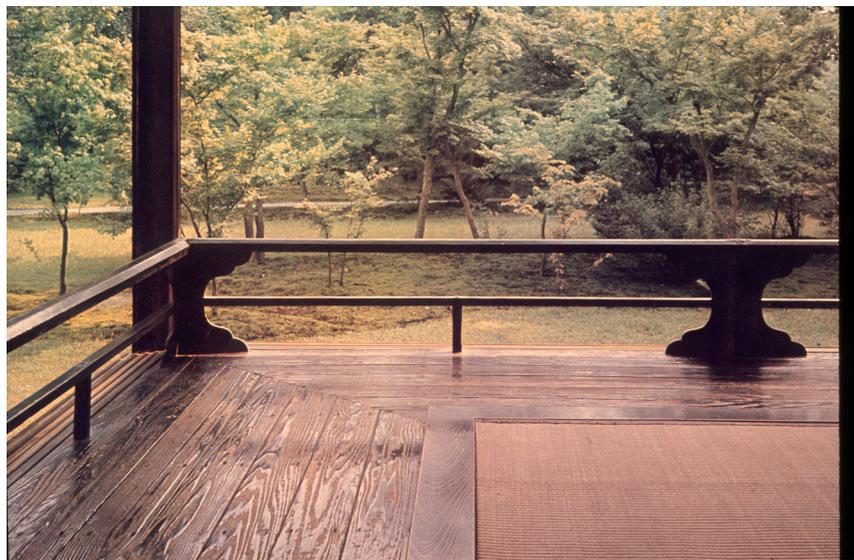


nungslinien sind zu einer dreidimen-
 sionalen Gitterstruktur aufgelöst. Eine
 gewisse Abgrenzung gewährt nur die
 Lage einer Raumzelle. Es gibt ein "Vor-
 ne" des Eintrittes und ein davon abge-
 wandtes "Hinten" des "Privaten", ver-



Villa Katsura, Kyoto. 17.
 Jahrhundert.
 Oben: Alt-Shoin. Blick vom
 zweiten in den ersten Raum
 mit Tokonoma-Nische, Foto
 1928.
 Unten: Katsura: Grundriss. Alt-
 Shoin in den Garten (unten im
 Plan) vorspringender Bauteil,
 aus: Bruno Taut: Houses and
 People of Japan, 1936.

Shoji in der Prinzenvilla
Katsura, 1660. Veranda beim
1. Zimmer im Neuen Palast
Oben: geschlossen.
Foto © Eleanor von Erdberg.
Mitte: geöffnet.
Foto © Takeshi Nishikawa.
Aus: Akira Naito: *Katsura A
Princely Retreat*. Toyko 1977.



Kopie des Neuen Shoin von
Katsura mit westlichen
Glasfenstern und Vorhang.



bunden durch übereck geführte Außenflure. Der hinterste Raum, der "privateste" wird "Erster Raum" genannt, der davorliegende "Zweiter Raum", der Zugangsraum "Dritter" in bezug zu ihrer Bedeutung, aber in Umkehrung zu ihrer Abfolge.

Die Grenze als Ort der Träumerei

Brechen wir dieses Thema ab und sehen wir uns nun die Wandoberflächen an. Im japanischen Haus sind die äußeren Schiebewände leichte Holzgitter, die mit durchschei-

Rechts: Ryokan Hasshokan,
Kaiserliches Gästehaus
Sutemi Horiguchi, Nagoya,
1950.

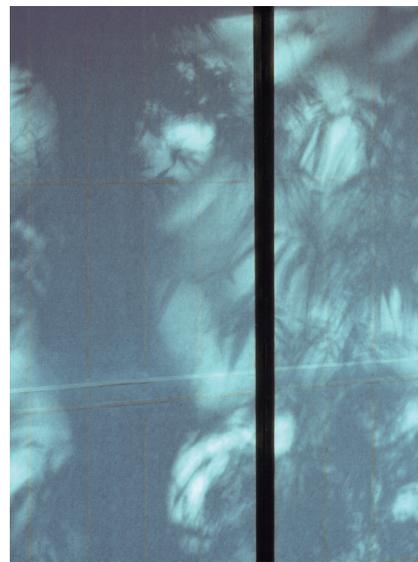
Rechts unten: Der Schatten
von Kiefern auf einer Shoji-
Wand.

Fotos © Manfred Speidel.



nendem, weißem Papier bespannt sind. Sie heißen Shoji. Anstatt Mauern mit Löchern haben wir leichteste, verschieb- und herausnehmbare Rahmen, die das tragende, sichtbare Holzskelett ausfüllen, das in seinen Dimensionen auf das Äußerste reduziert wirkt wie ein elegantes Stahlskelett. Am dritten Bau der Prinzenvilla Katsura von 1660 verlaufen die Shoji Wände über Eck. Das Gebäude wirkt wie eine große Laterne, die nach allen Seiten ein sanftes Licht ausbreitet.

Das aufgespannte Papier aus Maulbeerbaumfasern vermag es, die Schatten der Bäume wie auf einem Tuschebild mit scharfen und verwischten Konturen abzubilden, die sich außen wie innen abzeichnen. Ein modernes Beispiel ist das Bild der Räume des kaiserlichen Gästebaus für das Ryokan Hasshokan in Nagoya von Sutemi Horiguchi aus dem Jahre 1950.



Die an diesem Beispiel fassbare Relativierung der Raumgrenze ist kein Phänomen, das es nur in Japan gibt. Auch der europäische Mauerbau kann seine Oberfläche der Illusion ins Weite öffnen, mit Hilfe der Malerei. Im Gartensaal der Villa Farnesina in Rom,

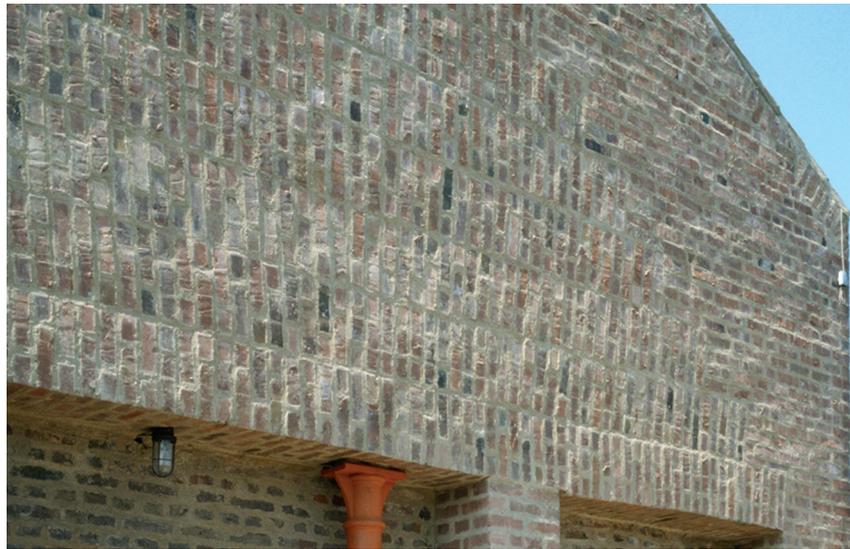
Links: Pompeji, Wandmalerei
in der Casa della Caccia
Antica. Wandmalerei im
sogenannten "vierten Stil".
62-79 n. Chr.

Rechts: Wandmalerei in der
Gartensaal Villa Farnesina,
Rom. 1506–1511.

Fotos © Manfred Speidel.



Heinz Bienefeld (1926-1995).
Eigenes Wohnhaus in der
Nähe von Bonn, 1978.
Rechts: Giebel aus Ziegel-
mauerwerk,. Rechts unten:
Kalkputz mit Marmormehl im
Treppenhaus.
Fotos © Manfred Speidel.



der nur wenige Fenster hat, täuscht eine Illusionsmalerei eine textile Fläche mit Vorhängen vor, über die hinweg man in die Ferne zu sehen glaubt. Das weite Themenfeld der Wandmalereien, die Blicke in Landschaften und Himmelsszenen öffnen, kann hier aber nicht weiter ausgeführt werden. Indessen gibt es noch weitere Strategien, den massiven Charakter von gemauerten Wänden zu relativieren. Bei modernen Bauten, wo die Materialien, wie Ziegelsteine selbst sprechen sollen, wird versucht durch Fugenausbildung, oder aber durch entsprechende Putze eine leicht wirkende Oberfläche zu gewinnen. Heinz Bienefeld etwa mischte Kalkputze mit Marmormehl nach römischen Rezepten und erreichte eine schimmernde, das Licht in feinen Abstufungen reflektierende, hautartige Wirkung der Oberfläche, und das, obgleich die Ziegelmauer unter der Schlemme in ihrer Unebenheit noch durchscheint. Im Ge-



genüber von polierter Marmorfläche und spiegelndem Glas gab Mies van der Rohe beim 1929 gebauten Barcelona Pavillon den massiven Mauerscheiben magisch-spiegelnde Durchsichtigkeit. Nochmals sei auch auf Kengo Kuma verwiesen, der an seinem Mu-

Links: Mies van der Rohe.
Barcelona-Pavillon (Rekonstruktion).
Rechts: Kengo Kuma. Hiroshige
Museum, Bato 2000.
Fotos © Manfred Speidel.



Oben: Schloss zu Weikersheim, 18. Jahrhundert.
 Unten: Ehem. Villa in Hirosaki, Blick auf den Vulkan Iwaki-san.
 Fotos © Manfred Speidel.



seumsbau mit feingliedrigen Gitterschichten über Glasflächen und mit durchscheinenden Papierflächen eine "schwebende" Materialität erzielt. All diese Interventionen stellen Strategien dar, die Raumgrenzen in Orte der Illusion, wenn nicht gar Träumerei zu verwandeln.

Grenze als Ort der Sehnsucht

Grenzen sind künstlerische Gelegenheiten, durch geschickte Ausbildung, wie z.B. durch eine Rahmung Größe oder Ferne als Vorstellung entstehen zu lassen. Im Schloss zu Weikersheim aus dem 18. Jahrhundert begrenzen zwei barocke Bauflügel einer Orangerie den Park wie Theaterkulissen und lassen einen Blick in die Flusslandschaft frei, der eine unendliche Ferne suggeriert. Der weite Ausblick wird durch den engen, architektonisch gerahmten Ausschnitt umso intensiver erlebbar.

Die japanische Gartenkunst arbeitet mit ähnlichen Methoden, jedoch mit Bäumen, nicht mit Bauten. Der Blick in die Ferne wird durch Bäume gerahmt, die unter bestimmten Lichtverhältnissen wie ausgeschnittene Silhouetten wirken können. Im Fall einer ehemals herrschaftlichen Villa in Hirosaki geht dieser gelenkte Blick auf einen wohlgeformten Vulkanberg, den Iwaki-san, ein Landschaftsheiligtum. Der Raum im oberen Geschoß des Hauses erzeugt einen ersten Rahmen. Aus der Perspektive des Innenraumes wirken die Baumsilhouette und der Vulkan fast flach, wie auf eine Leinwand projiziert. Der Berg erscheint dabei sehr groß, vergleichbar der groß wirkenden Mondscheibe am Horizont bei ihrem Aufgang. Im traditionellen Japan betrachtet man Landschaften sitzend auf dem Boden des offenen Raumes, nicht, indem man sich in die Natur selbst begibt. Das inszenierte Naturbild, das sich aus der

Caspar David Friedrich, Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, 1819-1820. Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.



Perspektive des Aussichtsfensters darstellt, ist ein ganz anderes als das, was sich von einem anderen Standpunkt aus bietet. Vom Gartenende aus gesehen scheint der Berg in der Weite der Landschaft zusammenzuschrumpfen.

Caspar David Friedrich malte häufig den gerahmten Blick durch Bäume in die Ferne. Der Vordergrund ist jedoch als räumliche Tiefe konstruiert und nicht als Bilderrahmen. Ebenso die Bäume und die Männer im Mittelgrund. Der Mond zwischen den Bäumen, auf den die zwei Personen andächtig blicken, erhält damit einen großen Abstand; er wirkt klein und steht in einer kosmischen, unermesslichen Ferne, im Verhältnis zur irdischen, messbaren Nähe des Vordergrundes.

In Japan – wie übrigens auch in der chinesischen Gartenkunst – nennt man den gerahmten Fernblick eine "geborgte Landschaft", shakkei; es ist gewissermaßen die Projektion einer Bergsilhouette hinter das Gartenpanorama. Ein berühmtes Beispiel in Japan ist der Blick auf den Hiei-Berg in Kyoto vom Tempel Entsuji aus, der einen kleinen Steingarten aus dem 17. Jahrhundert als Vordergrund darbietet. Der Steingarten, niedrige, gerade geschnittene Hecken und eine Reihe von Bäumen, die unten ganz freigeschnitten sind und oben üppiges Blattwerk besitzen, bilden die gitterartige Projektionsfläche für den Berg. Das Landschaftsbild wirkt wie auf einem gemalten Wandschirm. Die wie Schichten hintereinander liegenden Bildebenen machen es unmöglich,

Entsuji-Tempel, Kyoto, 17. Jahrhundert. Landschaftsausblick auf den Hiei-Berg zwischen gitterartig gepflanzten Bäumen. Foto von Naomi Ibuki. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/777/311106111>.





die Distanzen abzuschätzen. Der Berg wirkt groß, gibt seine wahre Größe aber nicht preis. Die Vorstellung von Weite und Tiefe erwächst aus eben dieser Spannung der Unbestimmtheit.

Wir finden in Japan auch Beispiele, wo der Ausblick nicht gerahmt und damit betont, sondern verdeckt, oder nahezu verdeckt wird. Am Teeraum des Kohoan Tempels aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, versperrt eine Hecke den freien Blick in den Garten. Nach oben wird der Ausblick durch eine hängende Papierschiebewand gerahmt, die das Sonnenlicht aus Westen abschirmen soll. Steinlaterne und Wasserbecken, zwei Gegenstände, die zum Reinigungsritual der Teezeremonie gehören, sind die zwei plastischen Objekte in dem verbleibenden, sonst fast flachen Bilde, vor dem Hintergrund der Hecke, die wie ein Stück Stellwand aber nicht die gesamte Außenwand verschließt. Der Teeraum soll in sich ruhend erscheinen, also eigentlich keinen Ausblick haben. Die Andeutung eines weiten Gartenraumes sowie der fragmentarische Fernblick im Ausschnitt links und rechts des Heckenstückes erzeugen im Be-

trachter jene Spannung, die man in Japan als unerfüllte Sehnsucht versteht.

Sicherlich haben die Japaner die künstlerischen Mittel – Rahmung eines Bildes, Inszenierung des Fragments im Ausschnitt, Überlagerung von Künstlichem mit Natürlichem – mit China gemeinsam. In China finden wir aufwendigere Formen, etwa den gerahmten Blick durch ornamentale Öffnungen, in die ein zweiter Rahmen mit plastischen Stillleben schwebend eingespannt ist. Diese Inszenierung



Oben und rechts: Teeraum des Kohoan-Tempels, Mitte des 17. Jahrhundert.
Fotos © Manfred Speidel.

Oben: Gerahmter Blick in einem chinesischen Garten in Souchou.
Foto © Manfred Speidel.

Unten: Frank Lloyd Wright, Meyer S. May House in Grand Rapids, 1908.
Foto von chicagogeek. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/chicagogeek/6048067591>.

im chinesischen Garten von Souchou, erreicht, dass der natürliche Hintergrund eines Haines wie der Malgrund für das plastische Kunstbild wirkt. Im Jugendstil hat man diese Art gerahmten Bildes wohl über die chinesische Gartenkunst entdeckt. Bei Frank Lloyd Wright finden wir dieses Motiv am Meyer May House in Grand Rapids aus dem Jahre 1905.



Aber noch einmal zurück zu Japan. Der rückwärtige Eckraum des Daisen-in Zen-Tempels aus dem frühen 16. Jahrhundert mit einem engen, aber großartigen Steingarten, hat zwei unterschiedlich große und unterschiedlich proportionierte Wandöffnungen übereck. Die Rückwand bildet eine in der Höhe begrenzte Nische, die geöffnet werden kann. Sie rahmt einen Ausblick in den Garten, auf eine kleine Kiefer und einen Stein. Die rechte Seitenwand ist in voller Höhe zu öffnen und lenkt den Blick auf die großplastische Steinkomposition in der Ecke. Natürlich gehen die beiden Gartenteile direkt ineinander über, aber durch die unterschiedliche Rahmung erscheinen sie wie zwei völlig verschiedene Gärten. Das Nebeneinander der Eindrücke von gerahmtem, flach wirkendem und offenem, dreidimensionalem Bild, wird lediglich durch den Kunstgriff der unterschiedlichen Größe der Öffnungen übereck erreicht. Man glaubt in unterschiedliche Landschaften zu blicken.



Links: Daisen-in Zen-Tempel, frühes 16. Jahrhundert.
Rechts: Tadao Ando, Wohnhaus Koshino, 1981.
Fotos © Manfred Speidel.

Tadao Ando hat am Wohnhaus Koshino (1981) das Spiel mit zwei unterschiedlich großen Öffnungen übereck

und nur einem schmalen Wandstück dazwischen vielleicht von diesem kleinen Tempelraum abgeschaut. Die kleinere Öffnung wirkt wie ein "Loch" in der Wand und dient als Rahmen für Ausblick auf den von links nach rechts abfallenden, weich geformten Hügel. Der Boden des Zimmers ist dem Garten gegenüber leicht erhöht, so dass eine zweidimensionale Figur im Ausschnitt erscheint. Hinter der großen Glasscheibe rechts führt der Blick auf den Gartenboden und die Außenwand des Schlaftraktes und zeigt dem Blick die Tiefe eines dreidimensionalen Raumes. Eine Wand kann in der japanischen Architektur, das sollen die Beispiele zeigen, im Kontrast zur der Skelettstruktur ein Kunstwerk der Be- und Entgrenzung entstehen lassen, auch wenn die Wand selbst nicht weiter gestaltet wurde. Die Grenze wird zu einem Ort der "Sehnsucht" und der "Imagination".





Jikkô-in. Raumgrenzen des japanischen Hauses: erhöhter Mattenboden und schützendes Dach.
Foto © Manfred Speidel.

Grenze – ein Ort des Schöpferischen

Die beiden horizontalen Raumgrenzen des japanischen Wohnhauses, der erhöhte Mattenboden, wie das schützende, weit ausladende Dach, die sowohl den Gartenboden wie die Wipfel der Bäume dem Blick entziehen, lassen den Japaner aus seinem offenen Raum die Natur durchaus direkt erleben: aber er sieht nur einen Ausschnitt von ihr und berührt mit seinem Körper weder das Gras noch die Bäume, zwischen die wir uns in unserem Wiesenklima getrost setzen können. Er erlebt ihre Wirkung, ihr Bild, das Licht und die Luft, die Hitze und die Kälte.

Die Offenheit des japanischen Hauses und die physische Unbestimmtheit seiner Grenzen ist nirgends schöner ausgedrückt als im Haiku des Bashō-Schülers Kikaku aus dem Jahre 1691:

*Vollmondabend
auf den Matten
der Schatten der Kiefer.*

Den Mond sieht der Betrachter nicht, vielleicht auch nicht die Kiefer, nur den Schatten, der sich auf den Bodenmatten des Tatami-Bodens abzeichnet. Die entgrenzte Grenze führt den Dichter zur unsentimentalen, poetischen Durchdringung von Haus und Natur.

Anmerkungen

1 Johann Wolfgang Goethe: "Die verstummte Tonkunst". In: Fritz Schumacher: *Lesebuch für Baumeister*. Berlin 1941, S.74-75. Wieder in: Ders. *Bauwelt Fundamente* 49. Braunschweig 1978.

2 Der Begriff ist von Watsuji Tetsuro übernommen: *Fudo, Wind und Erde. Der Zusammenhang von Klima und Kultur*. Darmstadt 1997.

3 Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1983.

4 Friedrich Ostendorf: *Sechs Bücher vom Bauen*. Berlin, 1918, S. X.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sina Keesser
(Darmstadt)

Räume und Grenzen

Der Raumdiskurs in Architekturzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts avancierte Raum zu einem bestimmenden Thema der Architekturtheorie. Es entwickelte sich eine regelrechte Debatte, die nicht nur von Raumtheorien einzelner Autoren getragen wurde, sondern die vor allem auch in den Architekturzeitschriften medial präsent war. Dass diese Debatte ausschließlich im deutschsprachigen Raum geführt wurde, lässt sich auf das Spezifikum der deutschen Sprache zurückführen, nicht – wie etwa das Englische – zwischen *room* und *space* zu differenzieren.

Der folgende Aufsatz zeichnet nach, wie die Raumdebatte in den Architekturzeitschriften geführt wurde. Der Fokus auf dieses "Massenmedium" statt der Analyse von Monografien ermöglicht es, den Zeitgeist jener Jahre auf besondere Weise zu erfassen. Zunächst stellt sich die Frage, inwiefern das Thema *Raum* überhaupt präsent war, welche verschiedenen Theorien diskutiert wurden und welcher Kritik diese jeweils ausgesetzt waren. Darüber hinaus wird untersucht, wie Raum konzipiert wurde, auf welchen Vorbildern die Autoren dabei aufbauten, in welchen historischen Kontexten der Raumbegriff eine Rolle spielte und welche Motivation seiner Verwendung zugrunde lag.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36672
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 33-49



Einleitung

Die architekturtheoretische Raumdebatte zwischen 1890 und 1930, wie sie in zeitgenössischen Architekturzeitschriften geführt wurde, kann grob in drei aufeinanderfolgende Phasen eingeteilt werden, in denen Raum in jeweils unterschiedlichen Kontexten und unter spezifischen historischen Bedingungen thematisiert wurde: An der Wende zum 20. Jahrhundert diente der Begriff der *Raumkunst* insbesondere dazu, Architektur in Abgrenzung zum Ingenieurwesen als Kunst neu zu positionieren. Erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg wurde der Raumbegriff dann auch für die Stadtplanung fruchtbar gemacht und die moderne *Raumstadt* als Ausdruck einer neuen Zeit diskutiert. In der Zwischenkriegszeit erreichte die Raumdebatte mit dem am Bauhaus entwickelten Konzept der *Raumzeit* dann ihren populären Höhepunkt.

Grenzen waren in den einzelnen Phasen jeweils kein ausdrückliches Anliegen. Liest man jedoch zwischen den Zeilen, so wird deutlich, dass die einzelnen Theorien ein ganz eigenes Verhältnis zu baulichen Grenzen im Sinne von Außenwänden implizierten: Architektur als *Raumkunst* neu zu konzipieren zielte darauf, den Umgang mit der Fassade im Historismus zu revolutionieren. *Geschlossene oder offene Räume* in der Stadtplanung gegeneinander abzuwägen bedeutete, eine Außenwand entweder als Begrenzung eines Innenraums oder eines Außenraums zu konzeptionieren. Und der *fließende Raum* der Moderne basierte letztlich auf der Dekonstruktion der klassischen Lochfassade. Wenn es hier also vordergründig vor allem um Raum geht, so liegt dahinter die Annahme, dass Räume ohne ihre Grenzen nicht definiert werden können und in diesem Sinne jede Raumtheorie auch auf einer spezifischen Konzeption der Grenze gründet.

Raumkunst

Raumbegriff als Indiz einer Theoretisierung

Architekturzeitschriften des 19. Jahrhunderts befassten sich in ihrer Entstehungsphase fast ausschließlich mit praxisbezogenen Themen. Mehrheitlich wurden sie im Umfeld von Ar-

chitekten- und Ingenieursvereinen gegründet und dienten zunächst als Austauschmöglichkeit für deren Mitglieder. Dies gilt auch für die 1833 gegründete *Zeitschrift für Bauwesen*. Hier wurden technische Neuerungen, Materialeigenschaften oder Detaillösungen besprochen, statische Berechnungsmethoden eingeführt, oder man informierte über realisierte Bauten, gehaltene Vorträge und neu veröffentlichte Bücher. Im Nachdenken über das Wesen der Architektur sahen die Autoren geringen Nutzen. So wurde Gottfried Sempers Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* 1852 in der *Zeitschrift für Bauwesen* als "geistreiche *Aperçus eines denkenden Mannes*" abgetan, "der gleichwohl mehr *Bauphilosoph als Baumeister zu sein scheint*".¹

Die Veröffentlichung von Richard Lucaes Text "Über die Macht des Raumes" im Jahr 1869 stellte vor diesem Hintergrund eine absolute Ausnahme im Programm der Zeitschrift dar. In einem Vorwort äußerte die Redaktion denn auch Zweifel, ob es angebracht sei, derart Theoretisches zu veröffentlichen, kam aber zu dem Schluss, dass der Text "wenn auch nicht *Belehrendes, so doch vielleicht manches Anregende*" enthalte.²

Die Beispiele verdeutlichen, dass Sempers und Lucaes Beiträge zur Raumtheorie nicht im gleichen Maße medial präsent waren wie jene ihrer Nachfolger. Von Architekturzeitschriften wurde das Thema Raum erst an der Wende zum 20. Jahrhundert entdeckt – und zwar von jenen, die sich entweder bewusst neu ausrichten und von ihren Ursprüngen als Ingenieurszeitung distanzieren wollten, wie die *Deutsche* oder *Schweizerische Bauzeitung*, oder solchen, die sich von Beginn an als Kunstjournal verstanden, wie *Der Architekt*.

Letztere wurde 1895 vom Architekten, Schriftsteller und Philosophen Ferdinand von Feldegg gegründet und war theoretischen Abhandlungen gegenüber überaus offen. Hier wurde 1898 ein Schreibwettbewerb über die Zukunft der Architektur ausgelobt, bei dem Adolf Loos den dritten Platz belegte mit einem Text, der bereits Ansätze seiner späteren Theorie des Raumplans erkennen lässt.³ Während

der Begriff 'Raum' hier noch eine untergeordnete Rolle spielte, tauchten kurz vor der Jahrhundertwende auch Beiträge auf, die Raum als den essentiellen Teil der Architektur bezeichneten. Als eigentlicher Initiator dieser Beschäftigung gilt der Kunsthistoriker August Schmarsow, der 1893 die These aufstellte, Architektur sei *Raumkunst*. Aus heutiger Sicht wirkt diese Feststellung möglicherweise banal. Bei zahlreichen Architekten jener Jahre lösten seine Aussagen jedoch Begeisterungstürme aus. Um diese Reaktion zu verstehen, muss man sich die spezifische gesellschaftliche und ökonomische Situation der Architekten um die Jahrhundertwende vor Augen führen.

August Schmarsow und die Raumkunst

Das Berufsbild des Architekten hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts grundlegende Veränderungen erfahren. Durch die zunehmende Konkurrenz von Seiten des Bauingenieurwesens war der ehemals alle Bereiche des Bauens umfassende Beruf des Baumeisters immer stärker in zwei unabhängig voneinander agierende Arbeitsbereiche geteilt worden. Die Ursache für diese Trennung lag in einer veränderten Auftragslage. Zu Zeiten des Frühkapitalismus traten immer öfter private Industrieunternehmer und Aktiengesellschaften als Auftraggeber auf. Diese legten mehr Wert auf die ökonomische Optimierung ihrer Industriebauten, als das der Staat als Bauherr getan hatte. In der Praxis wurde daher stärker auf sparsame Planung und Ausführung, denn auf baukünstlerische Aspekte geachtet. Dazu kamen die Anforderungen, die durch die neuen Materialien Eisen, Stahl und Beton an die Planer gestellt wurden. Verbreitet war die Vorstellung, die Gestaltung großer Bauwerke könne nach zwei grundsätzlich verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführt werden – "*nach dem statisch-rechnerisch-ingenieurmäßigen und dem künstlerisch-architektonischen*".⁴

Besonders bildhaft lässt sich diese Zweiteilung an den großen Bahnhofsanlagen nachvollziehen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-

derts allorts entstanden. In der Regel wurde das zur Stadt hin repräsentierende Empfangsgebäude nach klassischen Prinzipien in Stein ausgeführt, während die eigentliche Bahnsteighalle als Glas- und Eisenkonstruktion errichtet wurde.⁵ Generell wurde das tragende Gerüst eines Hauses als *Kernform* von seiner *Hüllform* der Fassade unterschieden.⁶ Die Hauptaufgabe von Architekten lag in der Gestaltung eben jener Fassaden, und die theoretische Aufarbeitung der eigenen Praxis beschäftigte sich ausschließlich mit der Frage nach dem rechten Stil. Zu Zeiten des Historismus hatte sich somit eine *Fassadenarchitektur* etabliert, die mit der Wende zum 20. Jahrhundert zunehmend negativ betrachtet wurde.

Schmarsows Neukonzeption von Architektur als *Raumkunst* war als Kritik an eben dieser Fassadenkunst gemeint, die sich nach seiner Aussage zufrieden gebe mit der "*Zusammenleimung ererbter Stilformen auf dem Gerüst zweckdienlicher Konstruktion*".⁷ Für Architekten, die den Bau eines Gebäudes als ganzheitliche Aufgabe verstanden wissen wollten, lieferte Schmarsow somit schlagende Argumente für die Rückeroberung verlorengegangener Kompetenzbereiche.

Ohne dies intendiert zu haben, halfen Schmarsows Thesen bei der Rehabilitierung der Architektur als Kunstgattung. Das Selbstverständnis des Architekten als Künstler war im 19. Jahrhundert zunehmend unglaubwürdiger geworden. Architekten galten vielmehr als Techniker denn als Künstler, und auch die Ausbildungssituation begünstigte diese Ausrichtung. Bevor in den 1880er Jahren die ersten Kunstgewerbeschulen eröffneten, boten staatliche Hochschulen die einzige Möglichkeit, eine Ausbildung zum Architekten zu absolvieren. Dort wurden die Studenten hauptsächlich auf die Arbeit als Beamte, weniger auf die eines Künstlers vorbereitet. Kunstakademien ihrerseits boten überhaupt keine spezifischen Kurse über das Bauwesen an. An der Berliner Kunstakademie beispielsweise wurde Architektur lediglich im Rahmen perspektivischer Darstellungstechniken gelehrt.⁸

Lange Zeit als maßgeblich technischer Beruf konzipiert, hatte die Architektur damit ihre ehemalige Stellung als *Mutter aller Künste* längst eingebüßt und galt allenfalls noch als *Zweckkunst*. In den Architekturzeitschriften häuften sich zur Jahrhundertwende die Beschwerden darüber, dass der Architektur nicht die gebührende Wertschätzung entgegen gebracht werde. Der Herausgeber der *Deutschen Bauzeitung* Albert Hofmann beispielsweise beschwerte sich 1901 darüber, dass die Architektur im Kunstleben Deutschlands *"eine mehr geduldete, als gesuchte, eine mehr mutlos zurücktretende, als frisch führende Rolle gespielt"* habe. In Museen fehle sie gänzlich, und auf Ausstellungen werde sie *"herumgeschoben und herumgestossen, bis sie in irgend einem Winkel Ruhe findet, um hier meistens ein kümmerliches Dasein zu leben"*.⁹

In dieser Situation bot Schmarsow einen hoffnungsvollen Lösungsweg: *"Sollte die Architektur auch heute noch, sich selbst besinnend auf die uralte ewige Innenseite all ihres Schaffens, nicht als 'Raumgestalterin' sich selber wiederfinden, und damit auch den Weg zum Herzen des Laienvolks? Es ist der Geist, der sich den Körper baut, sagt man wohl. Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der 'Weltanschauungen'"*.¹⁰

Raum als Kunstgattung

Mit dem Raum gestand Schmarsow den Architekten ein eigenes Sujet zu, so wie es die Plastik für den Bildhauer und das Gemälde für den Maler darstellte. Indem er auf die spezifische Rolle des Betrachters verwies, lieferte er überdies ein überzeugendes Argument, um auch die verlorengegangene Sonderstellung der Architektur innerhalb der ihr verwandten Künste wiederherzustellen. Schließlich war der Zuschauer in der Architektur nicht nur passiver Rezipient, sondern als *genießendes Subjekt* aktiver Teil eines Kunstwerks. Kein Wunder also, dass Schmarsows Buch in Architektenkreisen freudig aufgenommen wurde. Insbesondere

Bruno Specht erkannte in der *Deutschen Bauzeitung* die Konsequenz aus Schmarsows Thesen: *"Während sonst der Mensch immer ausserhalb des [...] Kunstwerks [...] sich befindet, tritt in der Baukunst, und zwar bloß in der Baukunst, der besondere Fall ein, dass [...] dieser selbst also zum Mittelpunkt seiner eigenen Schöpfung wird"*.¹¹ Somit wurde Architektur nicht nur erneut zur Kunst erklärt, sondern auch in ihrer Stellung als höchste aller Künste bestärkt. Denn nur hier konnte die Grenze zwischen Kunstwerk und Alltag vom Betrachter überschritten werden. Nur hier war es möglich, in das Innere der Kunst zu treten und selbst ein Teil von ihr zu werden.

Um Schmarsows Verhältnis zu den Grenzen eines Raumes oder Baus auf den Grund zu kommen, müssen seine Thesen in Relation zur Haltung seines Konkurrenten Heinrich Wölfflin betrachtet werden. Beide – Schmarsow und Wölfflin – zählten zu den bedeutendsten Kunsthistorikern ihrer Generation. Sie begründeten die moderne, kritische Kunstwissenschaft und hatten sich überdies für dieselbe Stelle als Professor der Kunstgeschichte in Leipzig beworben.¹² Dabei setzte sich Schmarsow erfolgreich gegen seinen Mitbewerber durch. Nach Mallgraves Einschätzung war Schmarsows Antrittsvorlesung über *"Das Wesen der architektonischen Schöpfung"* als Seitenhieb gegen den Kontrahenten gemeint.¹³ Für Wölfflin lag das Wesentliche der Baukunst nämlich in der *Form*,¹⁴ während Schmarsow in Opposition dazu den *Raum* als das Entscheidende bezeichnete. Schon in dieser Anfangsphase der Raumdebatte ging es damit indirekt auch um die Begrenzung von Räumen. Der Unterschied der beiden Theorien ist gerade darin zu sehen, auf welcher Seite der Außenwand sie das Subjekt verorten. Während Wölfflin seinen Fokus auf die äußere Gestalt eines Baus legte und damit den Betrachter dem Bauwerk gegenüber positionierte, stand der Beobachter bei Schmarsow innerhalb eines Baus als Teil der Architektur selbst. Damit wollte er ausdrücken, dass Architektur nicht betrachtet, sondern gefühlt werden müsse.

Raum als Generationenfrage

Bei einer Untersuchung der oben angeführten Architekturzeitschriften fällt auf, dass der Raumbegriff vornehmlich von einer jüngeren Architektengeneration adaptiert wurde. Die Gründe dafür können an dieser Stelle nicht restlos geklärt werden. Einigen Einfluss mag dabei jedoch die Rolle ausgeübt haben, die dem Raumbegriff bei der Legitimation der Architektur als Kunst zukam. Das Selbstverständnis als Künstler war gerade für eine junge Generation von Bedeutung, in der erstmals eine große Zahl von Architekten freiberuflich tätig war. Diese Autonomie von staatlichen Institutionen war durchaus nicht freiwillig gewählt. Die Gründe lagen vielmehr in der unverhältnismäßig gestiegenen Anzahl von Hochschulabsolventen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die dazu führte, dass ein Großteil der ausgebildeten Architekten keine Aussicht mehr auf eine Beamtenstelle hatte.

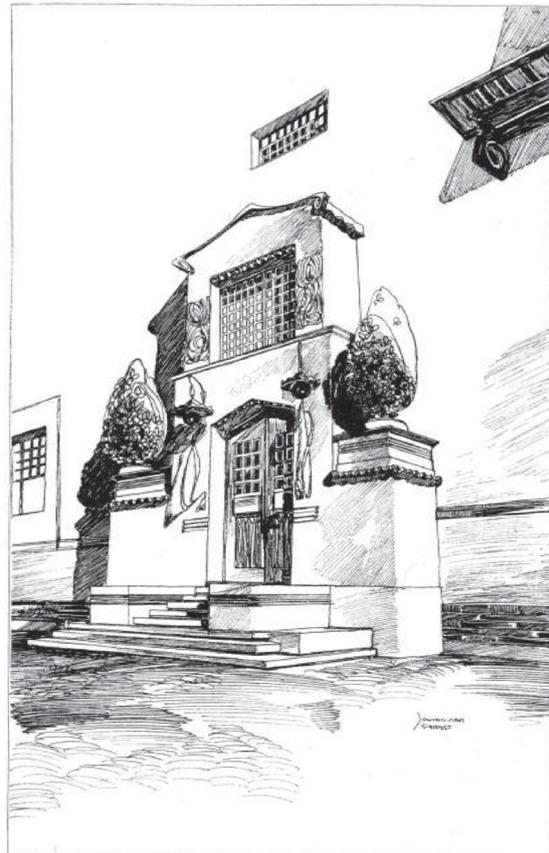
Freiberufliche Architekten befanden sich aufgrund der großen Konkurrenz in einer schwierigen ökonomischen Situation. Baubeamte besaßen das alleinige Monopol auf öffentliche, staatlich finanzierte Bauprojekte. Im Privatwohnungsbau dagegen wurden 90% aller Bauwerke von Handwerksmeistern ausgeführt. In Abgrenzung zur Konkurrenz erklärten Freiberufler das künstlerische Schaffen als ihre Kernkompetenz, die der Beamenschaft wie auch den Handwerksmeistern mit Leichtigkeit abgesprochen werden konnte. Die 1878 gegründete erste Standesvereinigung freiberuflicher Architekten nannte sich demnach auch "*Verein zur Vertretung baukünstlerischer Interessen*".¹⁵

Insbesondere Vertreter des Jugendstils und der Sachlichkeit bedienten sich in den Medien des Raumbegriffs und führten ihn genau dann

ins Feld, wenn die Fassadenarchitektur des Historismus kritisiert werden sollte. Während die Autoren bezüglich der Ornamentik gespaltenen Meinung waren, erblickten sie alle im Raum das eigentliche Wesen der Architektur. So verwies der spätere Mitbegründer des Deutschen Werkbundes Fritz Schumacher darauf, dass wirklich Neues in den vergangenen Jahren insbesondere auf dem "*Gebiete der komplizierten Raumschöpfungen und der Zusammengliederung von Raumschöpfungen*" passiert sei, welche hinter den verschmähten Fassaden lägen.¹⁶ Und ganz ähnlich stellte auch der Wiener Sezessionist Jakob Prestel fest, dass sich die Mehrheit der zeitgenössischen Bauten durch eine "*Gedankenarmut der Raumesmotive*" auszeichne und suchte die "*Neuerung frischer Lebensgeister in der Aufnahme neuer Raumesideen*".¹⁷

Thematisch löste die Raumdebatte in den Architekturzeitschriften die Suche nach dem richtigen Stil ab, die die theoretischen Beiträge bis dahin dominiert hatte. Mit Verweis auf die Raumkunst glaubten die Autoren, eine abschließende Antwort auf die Stilfrage geben zu können. So wurde ausgeführt, dass die Beschäftigung

Abb. 1. Entwurf eines Hausportals. Architekt: F. W. Jochem. Quelle: *Der Architekt* 7 (1901), S. 45.

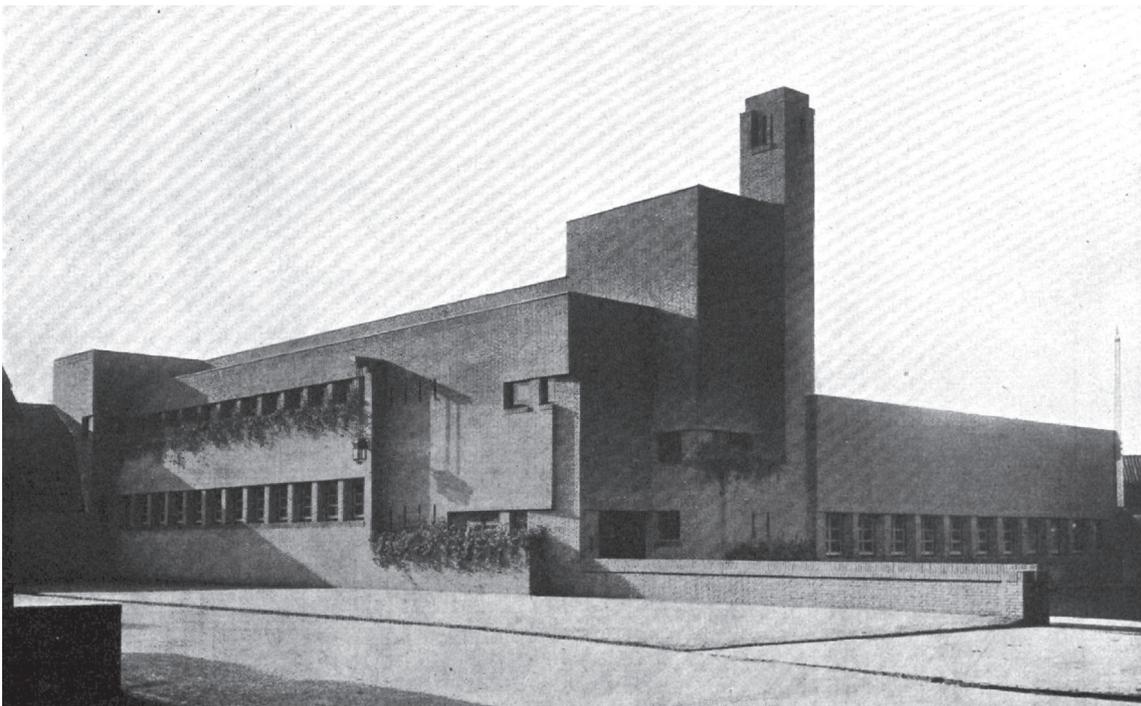
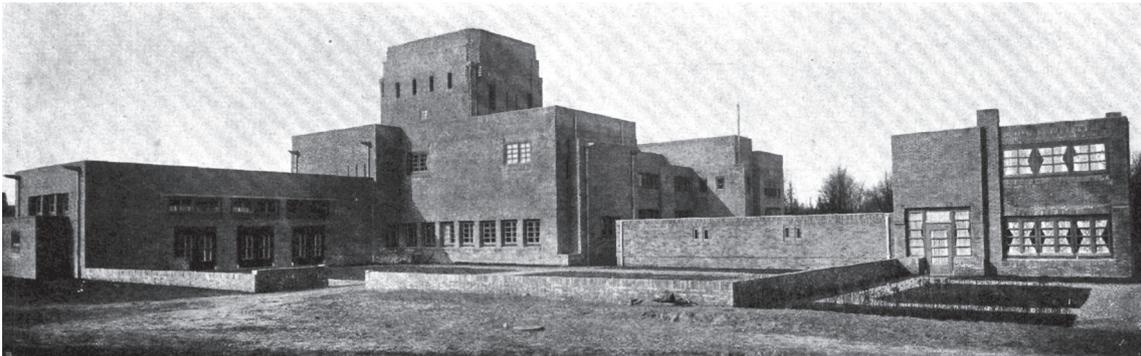


mit dem Stil am Eigentlichen vorbei ziele, denn das Entscheidende sei nicht, in welchem Stil eine Fassade errichtet werde, sondern welche Qualitäten der Raum dahinter aufweise. Während Begriffe wie *Stil* und *Fassade* als oberflächlich in jeglichem Sinne des Wortes galten, verwies *Raum* auf das Innere und den eigentlichen Inhalt eines Gebäudes. So forderte der Kunsthistoriker Paul Weber, man müsse "von innen nach außen bauen, Fassade und Form des Hauses nach der Anordnung der Räume gliedern, Zweck und Aufgabe des Baues außen erkennen lassen, mit einem Worte: die Wahrheit anstreben".¹⁸ Der Vorstellung nach ergab sich dabei die Fassade von selbst und wurde nicht nach formalen Kriterien entwickelt. Die Außenwand als Abgrenzung von Innen und Außen sollte also nicht mehr von ihrer Außenwirkung her entworfen werden, sondern den Erfordernissen des Innenraumes folgen und das innere

Wesen eines Gebäudes vermitteln. In der praktischen Umsetzung dienten Rück- und Vorsprünge dazu, die Organisation des Grundrisses und der Raumabfolgen abzubilden.

Zeitgenössische Kritiker hegten schon früh den Verdacht, dass die propagierte Entwurfsmethode in der Praxis nicht recht durchzuhalten war. Den kubischen Bauten der frühen Moderne war meist deutlich anzusehen, dass sie nicht so desinteressiert an der äußeren Gestalt waren, wie sie angaben. 1902 wies Hans Freude darauf hin, dass die Anordnung der Räume im Innenraum nicht selten "willkürlich erfolgt ist, etwa um der Gebäudemasse ein lebendigeres Ansehen zu geben". Nach seiner Ansicht war auch hier der Entwurfsprozess von ästhetischen Vorlieben geprägt: "Man gebe sich nur keiner Selbsttäuschung hin: die bewegte Grundrissanlage ist um der Fassadengliederung willen da, nicht umgekehrt!"¹⁹

Abb. 2, 3. Mittel- und Handelsschule in Hilversum, Gemeindegemeinschaft in Hilversum. Architekt: W. Dudok. Quelle: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 3 (1924), S. 88/89.



Strittig war außerdem die Frage, ob der Fokus auf räumliche Zusammenhänge auch zu einer radikalen Abgabe an das Ornament führen müsse. 1897 sah Fritz Schumacher in der Deutschen Bauzeitung den Irrweg der Moderne gerade in "einem grossen Überschätzen der Bedeutung des Ornamentalen für die architektonischen Künste". In ihrer Kritik am Fassadenschmuck zeige sich eine ebensolche "Sucht nach dem äußerlich Sichtbaren" wie sie dem Historismus vorgeworfen werde.²⁰ Der Wert neuer Schöpfungen liege – daran zweifelte auch Schumacher nicht – in ihren "Raumcompositionen"; deshalb müsse aber nicht zwingend jegliches Dekor abgeschafft werden.

Interessanterweise führte die Anwendung von Schmarsows Thesen in der Praxis ausgerechnet zu expressiven Baukörpern, die ihre Wirkung nicht zuletzt auch nach außen erzielten. Damit scheint vielmehr die Position seines Widersachers Wölfflin bestätigt worden zu sein. In der Realität war die Unterscheidung von Raum und Form nicht so einfach zu treffen, wie dies von manchen Autoren proklamiert wurde. Mancher Kritiker vermutete gar, dass es sich bei all der Raumrhetorik weniger um das theoretische Fundament einer neuen Architektur handele, als vielmehr um eine Verkaufsstrategie, mit der sich ein Bau nachträglich legitimieren lasse. In der Zeitschrift *Der Architekt* entwickelte der Philosoph Hans Schmidkunz 1905 geradezu eine Aversion gegen das "Schlagwort: 'Raumkunst'". Die Diskussionen darum hielt er für "theoretische Merkwürdigkeiten" so dass "wahrlich von einer Traumkunst statt einer Raumkunst gesprochen werden kann".²¹

StadtRaum

Camillo Sitte und der geschlossene Raum

Wenngleich es den Ursprungsgedanken Schmarsows konterkarierte, wurde in der ersten Phase der Raumdebatte ausschließlich von Innenräumen gesprochen.²² Dies änderte sich erst, als der Raum auch von Städtebauern entdeckt wurde. Zumindest in den einschlägigen Architekturzeitschriften wurde Raum bis etwa 1908 nicht in

Zusammenhang mit der Stadtplanung gebracht. In seinem Buch *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* hatte Camillo Sitte jedoch bereits 1889 eine Art städtebaulicher Raumtheorie entwickelt. Im Kampf gegen die "Dominanz der Ingenieure"²³ hatte er nicht nur als erster gefordert, die Kunst müsse eine größere Rolle im Städtebau spielen. Zugleich sensibilisierte er seine Kollegen auch für ein räumliches Verständnis von Stadt als "dreidimensionale Stadt-Landschaft".²⁴ Aufgelockerte Strukturen, die der Modernisierung der Städte geschuldet waren, hielt er für einen Irrweg und schlug vor, sich stattdessen auf die Tugenden mittelalterlicher Städte zu besinnen. Ein zentraler Kritikpunkt seines Buches befasste sich mit dem "Freilegungswahn"²⁵ des modernen Städtebaus, der darauf abzielte, insbesondere Kirchen als freistehende Monumente zu behandeln, anstatt sie in die Bebauungsstruktur zu integrieren. Diesen zerstörerischen Umgang mit bestehenden baulichen Strukturen hielt Sitte für fragwürdig und stellte dabei insbesondere das zugrundeliegende Raumkonzept infrage: "Immer lebt man in dem Wahn, dass man alles sehen müsse, dass ringsherum eine einförmige Raumleere das einzig Richtige ist".²⁶ Aus den gleichen Gründen lehnte er die von Haussmann inspirierten Sternplätze ab, die nach allen Seiten hin offen blieben, um einen freien Verkehrsfluss zu garantieren. Sitte propagierte im Gegenzug sogenannte *geschlossene Räume*. Für ihn waren nicht Übersichtlichkeit, Weite und Ordnung entscheidende Kriterien, sondern dichte Bebauung mit einer Abfolge wechselnder atmosphärischer Orte. Den Begriff des Raumes auf die Stadt zu übertragen bedeutete, städtische Plätze als Innenräume aufzufassen: "So wie es möblierte Zimmer und auch leere gibt, so könnte man von eingerichteten und noch uneingerichteten Plätzen reden, die Hauptbedingung dazu ist aber beim Platz sowie beim Zimmer die Geschlossenheit des Raumes".²⁷ Außenwände waren für ihn demnach nicht in ihrer Funktion als Begrenzung des Innenraumes interessant, sondern in ihrer Rolle als Platzeinfassung. Den Beobachter verortete er wie Wölfflin im städtischen Außenraum, konzipierte diesen aber im Sinne Schmarsows als Innenraum.²⁸

Die Stadtbaukunst im Kampf gegen die Verunstaltung der Städte

Trotz dieser konkreten Raumvorstellungen, die Sitte bereits 1889 publiziert hatte, wurde der Begriff des Raumes im Stadtbaudiskurs der Zeitschriften zunächst überhaupt nicht genutzt. Das gilt auch für die Zeitschrift *Der Städtebau*, die 1904 von Sitte und seinem Kollegen Theodor Goecke in Berlin gegründet wurde. Obgleich Sitte selbst die erste Ausgabe nicht mehr erlebte, wurde seinen Ideen hier und auch anderswo recht große mediale Aufmerksamkeit entgegengebracht. Der Raumbegriff war aber offenbar nicht notwendig, um seine Positionen zu verdeutlichen. Die Diskussionen beschäftigten sich stattdessen mit *offener und geschlossener Bauweise* oder der *einheitlichen Straßenfront*. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war neben den üblichen geschlossenen Straßenzügen und der Blockrandbebauung auch eine sogenannte *offene Bauweise* verbreitet, bei der Einzelhäuser oder Häuserkomplexe in gewissem Abstand zum Nachbarn errichtet wurden. Aufgrund von besseren Licht-, Luft- und Hygieneverhältnissen galt sie bei Wohnungsreformern als die gesündere Variante. Die *geschlossene Bauweise* und damit der einheitliche Straßenzug galt dagegen als der künstlerisch wertvollere, während die *offene Bauweise* zunächst als eher *"ländlich, unstädtisch und unfein"* betrachtet wurde.²⁹ Der *Städtebau* stand im Sinne Sittes klar auf Seiten der Tradition und geschlossenen Form. Auch Joseph August Lux argumentierte in der *Schweizerischen Bauzeitung* auf diese Weise: *"In allen Fällen aber wird die vorgeschriebene offene Bauweise einen Haufen Häuser ergeben, die äußerlich mehr oder weniger schön, mehr oder weniger hässlich sind, keinesfalls aber ein architektonisch wohlgebildetes, organisch zusammenhängendes Ganzes"*.³⁰ Wer sich zur Jahrhundertwende als Stadtbaukünstler verstand, präferierte eine einheitliche und geschlossene Straßenfront und wertete freistehende Einzelhäuser als Verfallserscheinung. Daher war man auch maßgeblich mit der Erarbeitung von Bauvorschriften wie dem *"Gesetz gegen Verunstaltung"*³¹ beschäftigt, die diese Idealvorstellungen in der Praxis sicherstellen sollten.

Der Grund für die Abwesenheit des Raumbegriffes im städtischen Kontext liegt vermutlich darin begründet, dass der Stadtplanungsdiskurs um 1900 maßgeblich von Traditionalisten getragen wurde und Raum als Schlagwort bereits von der Avantgarde vereinnahmt worden war. Für die jungen Architekten, die sich unter dem Label *Raumkunst* mit expressiven Fassaden beschäftigten, kamen die Bemühungen der Städtebauer einer Einschränkung ihrer künstlerischen Freiheit gleich. So ist es nicht verwunderlich, dass der Einzug des Raumbegriffs in den städtebaulichen Diskurs einherging mit einer Kritik an dieser dogmatischen Bevormundung. Während die traditionsverbundenen Autoren des *Städtebaus* den Ausbau der Gesetze zu Beginn durchweg positiv betrachteten, regte sich in der *Deutschen Bauzeitung* schon früh Kritik. 1906 bemängelte ein unbekannter Autor *"starre Gesetze, die Gemeinden und Baukünstler zu sehr beschränkten"*.³² Ein Jahr später schrieb Kurt Diestel: *"In der Baugesetzgebung fällt das auffallende Bestreben auf, das ungeheure Gebiet architektonischer Möglichkeiten im Interesse eines vereinfachten Verwaltungsapparates auf eine auch vom juristischen Standpunkt bequem zu übersehende geringe Anzahl typischer Fälle zusammenzuziehen"*. Das Verbot der Giebelstellung in Dresden zugunsten einer einheitlichen Straßenfassade hielt er für einen Rückschritt. Er sprach zwar nicht direkt von Raum, wies aber schon in diese Richtung: *"An der Straße stand nicht mehr das Dreidimensional-Haus, sondern die zweidimensionale Fassade"*.³³

Albert Erich Brinckmann und der fließende Raum

Eine einflussreiche Rolle für den Einzug des Raumes in die städtebaulichen Debatten spielte in diesem Zusammenhang der Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann. 1908 veröffentlichte er sein Buch *Platz und Monument*, bei dem es sich um die erste kunsthistorische Arbeit handelte, die sich explizit mit der Stadt anstelle von Einzelbauten beschäftigte.³⁴ In der Tradition Schmarsows klassifizierte Brinckmann historische Epochen nicht anhand äußerer Stilelemente sondern nach ihrem *"Verhältnis zum*

Raum".³⁵ Brinckmann machte keinen Hehl daraus, dass sein Buch als Kritik an Camillo Sitte zu verstehen war, dem er explizit vorwarf, den Raum schmählich vernachlässigt zu haben. Nach seinem Geschmack sprach Sitte zu viel von "malerischer Bildwirkung", die eher an "Theatereffekte" erinnere. Der Architekt habe doch aber "Raumkünstler" zu sein.³⁶ So sei Sitte nicht eigentlich am Raum interessiert gewesen, sondern an Stadtbildern, welche jedoch nur eine Begleiterscheinung des Architektonischen seien. Dabei wäre die Formel, mit der er seine Aussagen auf den Punkt brachte, vermutlich auch bei Sitte auf Zustimmung getroffen: "Städte bauen heißt: mit dem Hausmaterial Raum gestalten".³⁷ Brinckmann favorisierte aber einen gänzlich unterschiedlichen Umgang mit städtischen Plätzen als Sitte. Die "Geschlossenheit der Platzwandungen" hielt er für ein primitives Entwurfsprinzip.³⁸ Um ein "Raumgefühl" zu erzeugen brauche es keine durchgängigen baulichen Grenzen, sondern es reiche ein "Raumgerüst".³⁹ Seiner Meinung nach konnte also auch die Anordnung von Einzelbauten einen Platz ansprechend gestalten, wenn diese aufeinander Bezug nahmen und eine Geschlossenheit andeuteten. Städtischen Raum wollte er als grenzenlos verstanden wissen: "Raum [...] fließt haltlos auseinander" schrieb er und nahm damit die Rhetorik der Avantgarde vorweg.

Brinckmann wertete die Modernisierung der Städte nicht länger als Verfallserscheinung, sondern wendete sie positiv, indem er sie als Manifestation

eines neuen Verhältnisses zum Raum beschrieb, das charakteristisch für die Gegenwart sei. Seine Neuinterpretation des städtebaulichen Raumes als Ausdruck einer neuen Zeit machte den Begriff anschlussfähig für die Moderne und eröffnete die Möglichkeit, das Entwerfen von innen nach außen zu praktizieren, ohne sich einem Gesamtensemble allzu sehr unterordnen zu müssen. Wie der Titel seines Buches "Platz und Monument" schon andeutete, verstand er ein Bauwerk mehr als freistehende Skulptur innerhalb des Stadtgefüges denn als Teil eines homogenen Ganzen. Dies kam dem Selbstverständnis des autonomen Künstlers durchaus entgegen. Brinckmann wertete das freistehende Einzelgebäude gegenüber der einheitlichen Stadtgestalt auf, womit er die Bestrebungen moderner Architekten unterstützte, die Fassade aus den Anforderungen der Innenräume heraus zu entwickeln, anstatt sich den Gegebenheiten des Außenraumes anzupassen.

Raum und Form – Raum oder Form

Brinckmanns Einfluss auf die Raumdebatte in den Architekturzeitschriften bleibt spekulativ. Die ersten Beiträge, in denen der Raum im städtebaulichen Kontext thematisiert wurde, tauchen nachweislich allerdings erst nach Publikation seines Buches auf. Interessanterweise wurde mit dem Raumbegriff nun auf moderne wie auch traditionalistische Ideen gleichermaßen verwiesen. In einem Artikel von 1908 kritisierte Carl Hocheder in der Zeitschrift *Der Städtebau* die Freilegung des Ulmer Mün-

Abb. 4. Münsterplatz in Ulm vor und nach dem Abriss des Barfüßerklosters 1878. Quelle: *Der Städtebau* 5 (1908), S.16/17.



sters von 1878 und empfahl, dass Baukörper in der Stadtplanung so angeordnet werden müssten, dass sie eine "Raumumschließung" bewirkten, denn "ein Stadtbild ist nur dann schön, wenn es zugleich ein Raumbild ist".⁴⁰

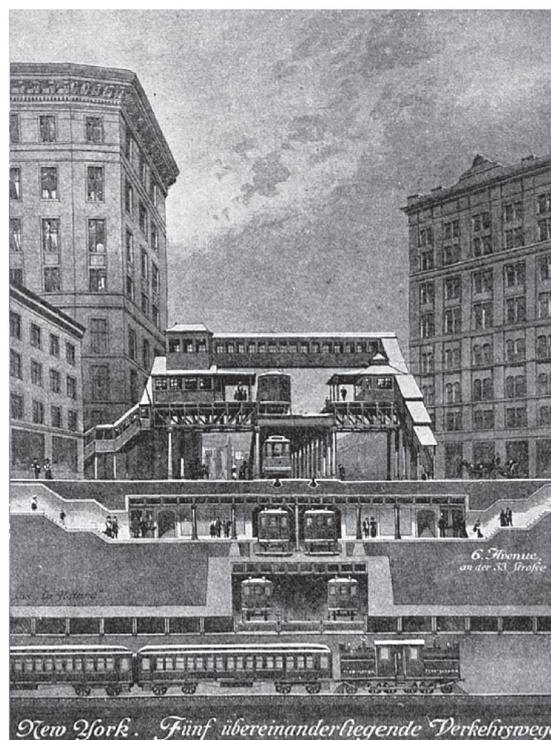
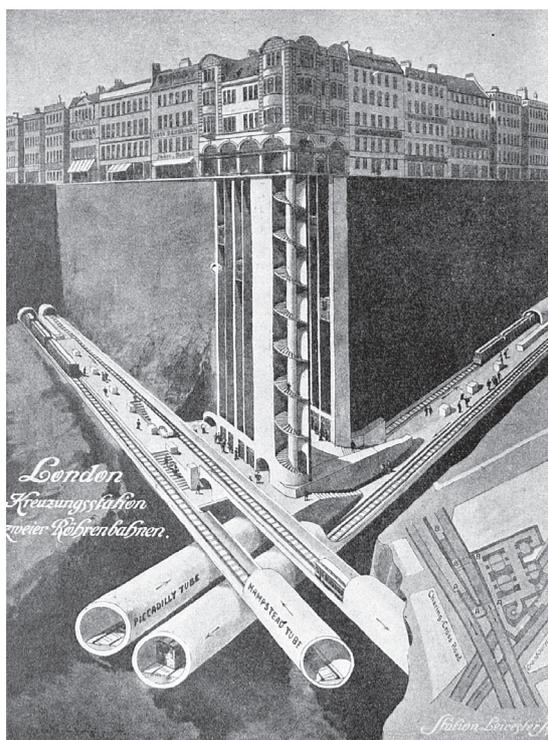
In den Zeitschriften wurden Innen- und Außenraum nun immer öfter gemeinsam betrachtet und als Abfolge gleichwertiger Lebensbereiche beschrieben. In der Schweizerischen Bauzeitung schrieb Fritz Wichert dem Raum 1909 außerordentliche Bedeutung zu: "Wir lösen uns im Raume auf und werden selbst der Raum. [...] Wie die Menschen sich tragen, wie sie sich mit dem Raum, der sie umgibt, in Einklang stellen möchten, welcher Art der Bewegungsdrang ist, der in ihnen steckt, alles das findet in der freiwilligen Raumbegrenzung, als die man die Baukunst auffassen kann, seinen vollkommenen Ausdruck".⁴¹ Dabei orientierte er sich ebenfalls an Sittes Konzeption, wenn er meinte: "Sobald wir aus dem Hause auf die Strasse treten, sind wir wieder im Innenraum. [...] Strassen und Plätze sind die Wohnzimmer der Stadt".⁴²

Auch der zuvor genannte Hans Schmidkunz entdeckte nun seine Liebe für den Raumbegriff, den er noch drei Jahre zuvor gänzlich abgelehnt hatte: "Wie ungeschickt sind wir, wenn wir ein bis zum Rande volles Gefäß

tragen sollen, ohne daraus etwas zu verschütten! Denn dies ist eine Flächentätigkeit; wir aber sind körperliche Wesen mit dem Bedarf und Bedürfnis eines räumlichen Gebarens, das uns schon bei unseren Kleinen viel zu schaffen macht, wenn sie sich nicht mit dem Hin- und Herlaufen begnügen, sondern mit dem Buddeln in den Erdboden hinein und mit dem Klettern auf die Bäume hinauf der dritten 'Dimension' huldigen". Im Gegensatz zu Hocheder und Wichert wendete er den Raumbegriff auf die moderne Großstadt an. Aus seiner Sicht dränge heute alles dazu, "aus der Stadtbodenfläche heraus[zu]kommen". Des Menschen "Bindung an die Oberfläche" sei zwar "geologisch begreifbar", auf Dauer könne sich der Mensch aber nicht begnügen mit einer "bloß flächenhaften Stadt". Beim Übergang von der "Flächenstadt in die Raumstadt" kam aus der Perspektive von Schmidkunz ausgerechnet den öffentlichen Toiletten eine Schlüsselrolle zu, von deren Verlegung in den Untergrund er sich als Folge erhoffte, dass es "durch dieses Abwärts mit einer wirklich wichtigen Angelegenheit des städtischen Verkehrs aufwärts gehen" könne.⁴³

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg wurde Raum nun nicht mehr nur in seiner Begrenztheit thematisiert, sondern auch als etwas Universelles und Unendliches, in welchem eine Raumab-

Abb. 5. Hoch- und Untergrundbahnen in London und New York.
Quelle: Der Städtebau 7 (1910), Tafel 38 II.



folge geschaffen werden kann, indem Teilbereiche voneinander abgegrenzt werden. Am Ende der zweiten Phase der Raumdebatte wurden die Vorstellungen über Innen- und Außenräume damit in eine Gesamtheorie überführt. Ein Bericht Bruno Fischers in der *Berliner Architekturwelt* im Jahr 1914 verdeutlicht, wie die neue Einheit von Innen und Außen konzipiert war. Fischer kritisierte in seinem Artikel das Wettbewerbsverfahren für ein Opernhaus in Berlin. Dabei war bereits ein fertiger Grundriss vom Ministerium erarbeitet worden, und die eigentliche Wettbewerbsaufgabe verlangte lediglich einen Fassadenentwurf. Diese Methode fand Fischer äußerst zweifelhaft, da sie die gerade gewonnenen Einsichten missachte: "*Wir streben einer Baukunst des Ausgleiches zwischen innen und außen, zwischen Inhalt und Form, zwischen Wahrheit und Schönheit zu*".⁴⁴ Dieser Ausgleich wurde laut Fischer aber eben gerade nicht hergestellt durch die einheitliche Gestaltung eines Platzes oder Straßenzuges, sondern bezog sich allein auf den Einzelbau. Dessen äußere Form müsse nämlich wie die Plastik eines Bildhauers entstehen, denn nur so könnten "*Raumwerte*" geschaffen werden.⁴⁵ Seine Kritik richtete sich gleichermaßen gegen die Beschränkungen der Wettbewerbsaufgabe auf den Fassadenentwurf, wie auch gegen die Bevormundung der Baugesetzgebung bei der Gestaltung eben dieser Fassade.

Herman Sörgel und der konkave Raum

1918 bemühte sich auch Herman Sörgel um eine umfassende Raumtheorie. Sein Verdienst bestand zuallererst in der Konsolidierung der Raumdebatte, indem er im ersten Teil seiner *Architektur-Ästhetik* wichtige Theorien aus Architektur, Kunstgeschichte, Psychologie und Philosophie nachzeichnete. Er selbst bezeichnete als Qualität seiner Arbeit zunächst die Leistung der "*allgemeinen Sichtung, ordnenden Zusammenfassung und kritischen Gegenüberstellung*". Sein Anspruch war es, einen Leitfaden bereit zu stellen, dessen Mangel jeder "*ernste Architekturstudierende, der sich mit dem Wesen seiner Kunst einmal gründlich auseinandersetzen will*", empfinden würde. Eine solche

Orientierung wurde laut Sörgel weder "*an der Hochschule noch im Baubüro, weder in philosophischen Werken noch in Fachzeitschriften*" geboten.⁴⁶ In seinen Augen kursierten vielmehr einzelne, individuelle Überzeugungen, die keinen verbindlichen Rahmen schufen. Sörgels Anspruch war es nun, eben dieses fehlende Fundament zu schaffen, das jenseits ästhetischer Vorlieben, Moden und Stile eine Art 'Ethik' des Bauens bereitstellte. Dabei beschrieb er eine Entwicklungslinie von Vitruv über Alberti zu Schinkel und Semper, widmete sich ausführlich den ästhetischen Philosophien Kants, Schellings und Hegels, stellte die psychologischen Wahrnehmungstheorien von Vischer, Fechner und Lipps vor, diskutierte die kunsthistorischen Arbeiten Wölfflins, Schmarsows und Brinckmanns und verwies auf den Bildhauer Hildebrandt. Bis heute ist seine Auswahl prägend für den Kanon architektonischer Raumtheorie.

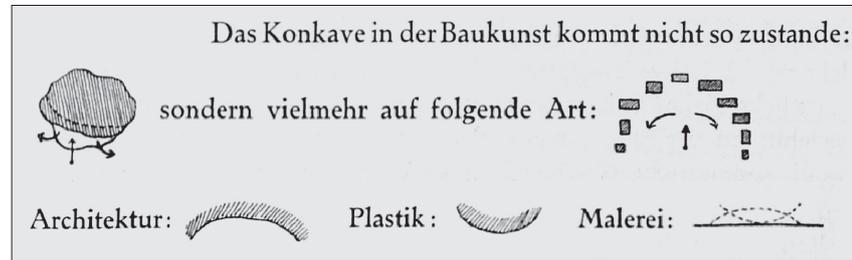
Sörgels eigener Beitrag machte sich die Vorstellungen seiner Vorgänger zunutze und entwickelte sie zu einer eigenen Raumtheorie weiter. Keiner vor oder nach ihm ging derart wissenschaftlich und methodisch vor, weshalb seinem Werk eine Sonderstellung in der gesamten Raumdebatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts gebührt.

Auch wenn er nicht explizit von Grenzen sprach, betonte Sörgel die Rolle der Außenwand als Trennung zwischen Innen und Außen als die entscheidende Schnittstelle einer Diskussion um *Raum* versus *Form*. Er verwies auf das Phänomen, dass eine Wand immer einen Raum begrenze, unabhängig davon, auf welcher Seite man Position beziehe. Diese ambivalente Bedeutung der Wand, die Sörgel als "*Janusgesicht der Architektur*" bezeichnete, hielt er für "*das letzte Geheimnis des Stadtbaus und der Baukunst überhaupt*".⁴⁷ In der so gefundenen Formel brachte er auf einen prägnanten Nenner, was die Debatten über den Raum bis dahin in ihrem Kern angetrieben hatte. Die Streitigkeiten zwischen Städtebauern und Architekten darüber, ob eine Fassade von den Anforderungen der städtischen Struktur oder der inneren Organisation eines Einzelbaus bestimmt werden sollte, führten im Grunde eine Diskussion

weiter, die in den kontrastierenden Positionen von Schmarsow und Wölfflin ihren Anfang genommen hatte – Raum oder Form als Grundlage der Architektur. Sörgel setzte an diesen Ursprüngen an und übersetzte die zwei unterschiedlichen Sichtweisen in "konkav" und "konvex".

Zeit war das Philosophieren über Architektur bereits zu einem festen Bestandteil von Architekturzeitschriften geworden. Auseinandersetzungen innerhalb der Architektur wurden nun in einem bis dato unbekanntem Ausmaß auf publizistischem Wege geführt. Adrian Forty spricht in diesem

Abb. 6. Zeichnungen von Herman Sörgel zur Verdeutlichung von Konkavität und Konvexität.
Quelle: Herman Sörgel. *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*. München 1918, S. 142-143.



Das Gesetz der *Konvexität* ließ Sörgel nur für die Plastik gelten und erteilte damit eine Absage an all jene, die einen Bau als Plastik im städtischen Raum verstanden wissen wollten. In der Architektur sei der Mensch immer in einem Raum, weshalb hier das Prinzip der *Konkavität* zur Anwendung kommen müsse. Die Unterscheidbarkeit von Innen- und Außenräumen fasste er mit dem Begriff der *Bikonkavität*. Zwar lieferte er damit keine endgültige Erklärung für das komplizierte Verhältnis von Raum und Form, destillierte das Kernproblem aber auf anschauliche Weise. Der Wert von Sörgels Arbeit ist weniger in abschließenden Antworten auf die Raum- und Formdebatte zu finden, die auch er letztlich schuldig bleibt. Dafür sind die aufgeworfenen Fragen bei ihm aber weitaus präziser formuliert als jemals vor oder nach seiner Veröffentlichung. So gesehen könnte Sörgels Beitrag als eigentlicher Höhepunkt der Raumdebatte beschrieben werden. Von seinen Zeitgenossen wurde seine außerordentliche Leistung durchaus erkannt. Rezensionen zu seinem Buch fielen durchweg positiv aus, und innerhalb weniger Jahre erfuhr es aufgrund der großen Nachfrage eine zweite und dritte Neuauflage.⁴⁸

Raumzeit

Raumpoesie

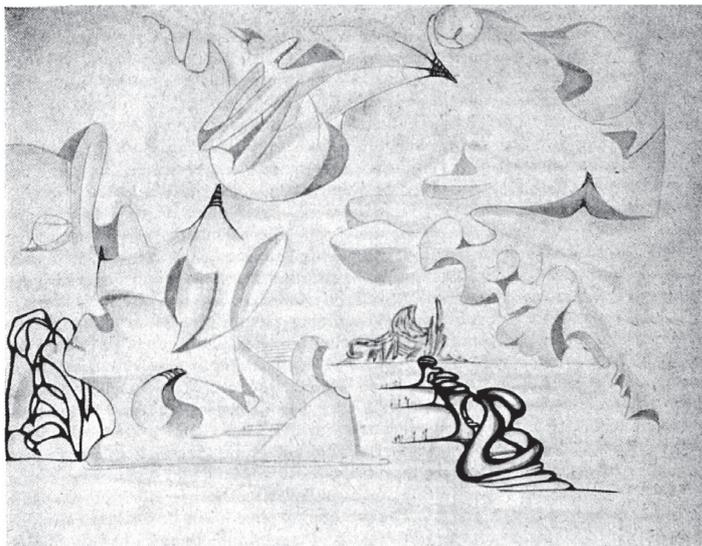
Um den Wert von Sörgels Raumtheorie zu verdeutlichen, lohnt ein kurzer Ausblick auf die späteren Entwicklungen der 1920er Jahre. Zu jener

Zusammenhang von einem "language imperialism" der 20er Jahre, der Mies van der Rohe zu dem Aufruf veranlasst habe: "Build, don't talk".⁴⁹

Schon während des Krieges und noch stärker in den Jahren danach war die Bautätigkeit in Deutschland nahezu zum Erliegen gekommen. Werner Durth stellt fest, dass von der prekären Arbeitssituation gerade die moderne Bewegung besonders stark betroffen war. In der Folge entstanden phantastische, nie gebaute Entwürfe als "Bilder grenzüberschreitender Friedenswünsche".⁵⁰ Diese Einschätzung muss gleichermaßen für die literarischen Schöpfungen gelten. Der Raumbegriff wurde damals von seinem Praxisbezug befreit und mutierte zu einem Synonym für die geistige Verfassung der Welt. In diesem Sinne führte Paul Fechter 1919 in der Berliner Architekturwelt aus: "Architektur ist Ausdruck des jeweiligen Verhältnisses einer Zeit zum Raum, dargestellt am Raum selbst. Raum ist aber letzten Endes nur ein anderes Wort für Umwelt; das Verhältnis zum Raum gibt also zugleich das Verhältnis zur Welt, die jeweils erreichte Stufe des menschlichen Geistes auf seinem Wege zur Freiheit, der zunächst über die Auseinandersetzung mit der Welt, dann über die mit sich selber führt."⁵¹

Ähnliche Aussagen waren in den Architekturzeitschriften der 20er Jahre massenhaft vertreten. Tendenziell zeichneten sich derartige Spekulationen durch einen geringen Bezug zur Baupraxis aus, da sie nicht dazu dienten, bestimmte Entwurfsmetho-

Abb. 7, 8. 'Raum' und 'Schlafzimmer' von Hermann Finsterlin.
Quelle: Hermann Finsterlin: "Innenarchitektur." In: *Frühlicht* 1 (1921), S. 36.



den oder Baustile zu propagieren. Daher lässt sich nicht eigentlich von Raumtheorien sprechen. Treffender könnten derartige Publikationen als *Raumpoesie* beschrieben werden. Eines der schönsten Beispiele ist in der Zeitschrift *Frühlicht* zu finden, die 1921 von Bruno Taut und Hermann Finsterlin gegründet und nur wenige Jahre verlegt wurde: "Wie 'draußen' werden sich dem ruhsehrenden Leibe mollige Mulden entgegenkratern, der Fuß

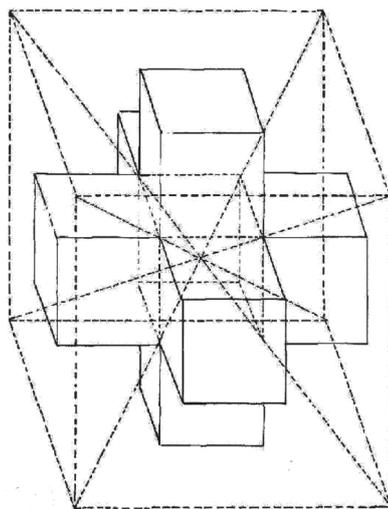
Beim Durchstöbern von Architekturzeitschriften der 20er Jahre drängt sich fast der Eindruck auf, dass es zum Anforderungsprofil eines Architekten gehörte, auch in theoretischer Hinsicht etwas zur Baukunst beizutragen. Insbesondere in Zeitschriften, die sich der Propaganda für die Moderne verschrieben hatten, wie *Wasmuths Monatshefte der Baukunst* (gegründet 1914), gehörte das Thema 'Raum' neben anderen Schlüsselbegriffen zum Standardrepertoire.⁵³ 1924 widmeten *Wasmuths Monatshefte* eine ganze Ausgabe dem Schaffen Erich Mendelsohns. Auf insgesamt 66 Seiten wurden Fotos realisierter Projekte, detaillierte Konstruktionszeichnungen und Ideenskizzen für weitere Bauten gezeigt – und selbstverständlich wurden auch Essays abgedruckt, die Mendelsohn während des Krieges in sein Feldbuch notiert hatte: "Die Architektur ist die einzige greifbare Raumäußerung des menschlichen Geistes. Die Architektur greift in den Raum, umgreift ihn, ist selbst Raum. Aus der dreidimensionalen Unbegrenztheit des Weltraumes – der an sich unvorstellbar ist – bringt sie durch ihre Grenzbestimmtheit räumliche Vorstellung in die Welt".⁵⁴

Raum-Zeit-Theorie

Während die zuletzt vorgestellten raumpoetischen Beiträge zur Architektur dem Expressionismus zugeordnet werden können, schlugen Vertreter der Neuen Sachlichkeit einen grundlegend veränderten Ton an. Am Bauhaus führte das steigende Interesse an fachfremden Wissenschaften zu einer Neuorientierung und Stärkung des "rational-wissenschaftlichen Flügels".⁵⁵ Folglich wurde auch der Raumdiskurs in einer Sprache geführt, die den Naturwissenschaften – insbesondere der Relativitätstheorie Einsteins – entlehnt war. *Wasmuths Monatshefte der Baukunst* ließen 1925 etwa Theo van Doesburg zu Wort kommen: "Rechnete die alte Architektur nur mit dem Raum als Gestaltungsakzent, so rechnet die neue Architektur auch mit dem Zeitmoment. Die gestaltende Einheit von Zeit und Raum wird der architektonischen Gestaltung einen gänzlich neuen und vollkommeneren Ausdruck geben". Doesburg machte den Leser darauf aufmerksam, dass er Architektur als "wissenschaftliches Problem" verstand.⁵⁶

aber wird wandeln auf glasig durchsichtigen Böden, die das antipodische Basrelief voll empfinden lassen, die notwendige aber furchtbare Horizontale ins Illusionäre verschiebend, die den neuen Raum und Bau, wäre sie massiv und dicht, durchschneiden müsste wie eine pathologische Membran. Durch das transparente Bodenmaterial aber kann das alldimensionale Raumgefühl diffundieren und den Wohnling in ungeahnter Balance halten".⁵²

Abb. 9. Einfache Darstellung des neuen (zentrischen und peripherischen) Raums, der architektonischen Gestaltung. Quelle: Theo van Doesburg: "Die Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 505.



Obgleich im Umfeld des Bauhauses Raumtheorie nach eigenen Angaben 'wissenschaftlich' betrieben wurde, vermuteten nicht wenige Zeitgenossen, dass es sich dabei lediglich um rhetorische Figuren handle. Werner Hegemann hatte Doesburgs Artikel mit einem kritischen Vorwort versehen. Auch zögerte er nicht, den Text mit Fragezeichen zu versehen, dort wo ihm die Ausführungen unverständlich erschienen. Doesburgs Schaffen bewertete er lieber anhand seiner Bauten denn anhand seiner Texte. Dort nämlich konnte er allerhand "hoffnungslos verschrobene Kasteleien erblicken, die auch das wohlmeinendste Spintisieren ihrer Verfasser m. E. niemals in den Rang baukünstlerisch ernst zu nehmender Gedanken erheben wird".⁵⁷

Bereits ein Jahr zuvor hatte Hegemann den Verdacht geäußert, die Theoriebegeisterung am Bauhaus diene letztlich nur Verkaufszwecken: "Kunstphilosophische Anekdoten sind für den Architekten, der sie im richtigen Augenblick erzählt, eines der unschätzbarsten Mittel, einen noch vor dem Auftrage schwankenden Bauherrn zum Entschluß zu zwingen". Nach seiner Einschätzung gehe es bei all dem Gerede nur um die Legitimation der eigenen

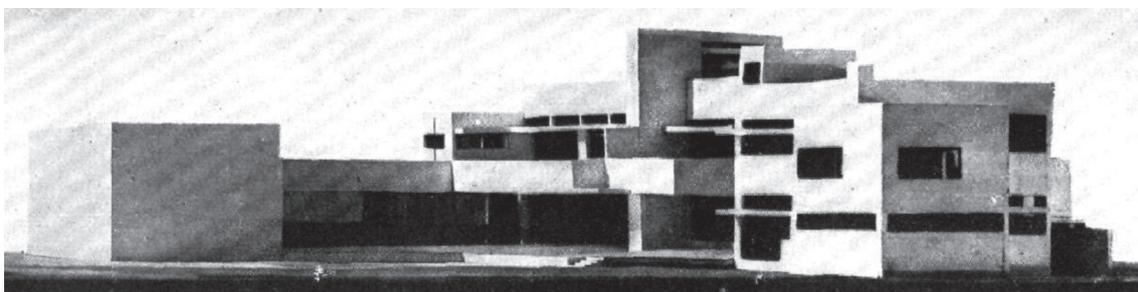
Entwürfe und Bauten. So benutze beispielsweise auch Gropius die Logik, um seinen "erstaunlich 'unlogischen' Schöpfungen 'tiefste symbolische Notwendigkeit'" zu verleihen.⁵⁸

Auch schweizerische Kollegen distanzieren sich von den deutschen Raum-Zeit-Theorien. Eine Rezension der Bauhaus-Bücher in der *Schweizerischen Bauzeitung* von 1926 fiel nicht sehr positiv aus: der Autor bezeichnete Moholy-Nagys Raumtheorie als "technisches Wagnerianerium, das mit mathematisch-philosophischen Erörterungen des Raumzeitproblems begründet wird – begründet werden muss, weil es eben nicht selber evident ist". Doesburgs Thesen überzeugten ebensowenig. Ihm wurde vorgeworfen, dass er "logische Begriffe auf Gebiete anwendet, wo sie nichts besagen".⁵⁹ Peter Mayer bekundete ein Jahr darauf immerhin Sympathie für die Idee des Bauhauses. Letztlich fiel aber auch seine Einschätzung vernichtend aus: "Im Bauhaus wird viel theoretisiert, man tut sich etwas auf die 'Geradlinigkeit des Denkens' zu gute, und man verbohrnt sich derart in diese Geradlinigkeiten, dass man gelegentlich den Überblick über das Ganze, den Instinkt verliert; denn eine Idee [...] wird zum Unsinn, wenn man das Gefühl für die Geltungsgrenzen der Idee verliert." Letztlich war Mayer wohl nicht der einzige, der sich ein Ende der Flut an Theorien wünschte: "Vielleicht darf man also endlich auf Arbeiten ohne Manifest-Charakter hoffen [...] denn es kommt auf den lebendigen Menschen an, und nicht auf die Manifestierung irgendwelcher, noch so richtiger Ideen".⁶⁰

Fazit

Nach wissenschaftlichen Kriterien bewertet reichen die Ideen, die am Bauhaus entwickelt wurden, sicher nicht an die Leistung Sörgels heran – gerade

Abb. 10. Modell für ein Landhaus. Architekten: Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren. Quelle: Theo van Doesburg: "Die Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 505.



weil man sich nicht explizit auf bereits Erarbeitetes von früheren Autoren bezog und die Ähnlichkeit der eigenen Ideen zu jenen der Vorgänger gar nicht erfasste. Harry Francis Mallgrave hat etwa auf die bemerkenswerte Tatsache hingewiesen, dass ein halbes Jahrhundert nach Beginn der Raumdebatte Sigfried Giedion Architektur in nahezu identischer Weise definierte wie Schmarsow, ohne sich dessen früherer Arbeit überhaupt bewusst gewesen zu sein. Nach seiner Ansicht waren die Ursprünge der Raumdebatte der 1890er Jahre in den 1920ern bereits wieder in Vergessenheit geraten.⁶¹ Bemisst man die Intensität der architektonischen Raumdebatte in quantitativer Hinsicht, so ist ihr Höhepunkt zweifellos in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zu finden. Auf qualitativer Ebene lässt sich darüber zumindest streiten.

Aus heutiger Sicht bieten nach meiner Ansicht gerade die Anfänge der Debatte und insbesondere Sörgels Beitrag anknüpfungsfähige Erkenntnisse. Gerade im Hinblick auf die Diskussionen um ikonografische Architektur, die häufig am Beispiel des Guggenheim Museums in Bilbao abgehandelt werden, oder hinsichtlich des Gegensatzes von Realität und Fiktion, wie er anhand von Las Vegas dis-

kutiert wird, könnte man von Sörgels Ergebnissen und auch von seinen Fehlern lernen. Was Sörgel letztlich versäumte, war, die vermeintlichen Unterschiede von Konkavität und Konvexität als zwei Seiten einer Medaille zu erkennen. Mit seinem *Janusgesicht der Architektur* bewegte er sich zwar schon in diese Richtung, verfiel am Ende aber ebenso einer dogmatischen Haltung, die das Prinzip der Konkavität als einzig mögliches zuließ und die Konvexität der Architektur rigoros ablehnte. Möglicherweise gehörte zum Wesen der Architektur schon immer beides – ikonografische Wirkung von außen und atmosphärische Orte im Inneren. Der Wert von Sörgels Werk liegt aus meiner Perspektive gerade darin, dass er es dem heutigen Leser ermöglicht, die unterschiedlichsten Positionen seiner Zeit zum Problem des Raumes einander gegenüber zu stellen, Verbindungslinien zwischen ihnen offenzulegen und den inhaltlichen Kern der Raumdiskussionen der 1920er Jahre nachzuvollziehen. Weshalb Sörgels *Architektur-Ästhetik* heute dennoch kaum noch Beachtung findet, ist eine offene Frage. Möglicherweise erkannte Fritz Schumacher den Grund dafür schon 1935, als er feststellte, Sörgels Buch sei "von den Fanfaren einer 'Neuen Sachlichkeit' allzu laut übertönt" worden.⁶²

Anmerkungen

1 *Zeitschrift für Bauwesen* II (1852), S. 237.

2 Richard Lucae: "Über die Macht des Raumes." In: *Zeitschrift für Bauwesen* IV-VII (1869), S. 293-306.

3 Adolf Loos: "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst." In: *Der Architekt* 4 (1898), S. 31-32.

4 Hans Straub: *Die Geschichte der Bauingenieurkunst*. Basel 1992, S. 240 ff.

5 Wolfgang Schievelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise*. Frankfurt am Main 1989, S. 153.

6 Herbert Ricken: *Der Bauingenieur*. Berlin 1994, S.150f.

7 August Schmarsow: *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894, S. 2.

8 Eckhard Bolenz: *Vom Baubeamten zum freiberuflichen Architekten*. Frankfurt am Main 1991, S. 219f.

9 Albert Hofmann: "Zur Stellung der Architektur im öffentlichen Kunstleben Deutschlands." In: *Deutsche Bauzeitung* 35 (1901), Heft 36, S. 225.

10 August Schmarsow: "Das Wesen der Architektonischen Schöpfung" (1894). In: Jörg Dünne / Stephan Günzel. *Raumtheorie*. Frankfurt a.M. 2006, S. 482.

11 Bruno Specht: "Raumkunst."

In: *Deutsche Bauzeitung* 81 (1895), S. 501.

12 Ákos Moravánszky: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*. Wien 2003, S. 147.

13 Harry Francis Mallgrave: *Architectural Theory*. Malden 2008, S. 82.

14 Heinrich Wölfflin: "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (1886). In: Joseph Gantner (Hg.). *Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften. 1886-1933*. Basel 1946, S. 13-47.

15 Bolenz 1991 (vgl. Anm. 8), S. 222.

16 Fritz Schumacher: "Die Sehnsucht nach dem 'Neuen.'" In: *Deutsche Bauzeitung* 31 (1897), S. 631.

- 17** Jakob Prestel: "Neue Motive der Architektur." In: *Der Architekt* 7 (1901), S. 46.
- 18** Paul Weber: "Ungesunde Altertümelei im Städtebau." In: *Der Städtebau* 1 (1904), S. 56.
- 19** Hans Freude: "Eine charakteristische Eigenschaft der neueren Baukunst." In: *Deutsche Bauzeitung* 36 (1902), S. 190-207.
- 20** Schumacher 1897 (vgl. Anm. 16), S. 631.
- 21** Hans Schmidkunz: "Raumkunst und Traumkunst." In: *Der Architekt* 13 (1907), S. 17.
- 22** Dies hatte möglicherweise damit zu tun, dass junge freiberufliche Architekten zunächst gerade im Bereich des Kunstgewerbes und der Inneneinrichtung von Wohnbauten für das betuchte Bürgertum eine Nische fanden. Die Mehrheit der Bevölkerung verband mit dem Begriff der Raumkunst jedenfalls schlichtweg "Innenarchitektur". Vgl.: Sabine Forsthuber: *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*. Wien 1991, S. 7f.
- 23** Dieter Schott: "Stadt und Moderne: Die Stadt als Modernisierungsagent?" In: Ute Schneider / Lutz Raphael (Hg.). *Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dipper*. Frankfurt am Main 2008, S. 463.
- 24** Ebd., S. 467.
- 25** Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien 1972 (1889), S. 34.
- 26** Ebd., S. 32.
- 27** Ebd., S. 35.
- 28** Schmarsow hielt seinen Vortrag über *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Sittes Publikation *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Nachweislich kannte Schmarsow dieses Werk und baute vermutlich auch darauf auf. Vgl.: Gabriele Reiterer: *AugenSinn*. Salzburg 2003, S. 82.
- 29** Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte. 1866-1918*. Bd. 1. München 1998, S. 149.
- 30** Joseph A. Lux: "Offene und geschlossene Bauweise." In: *Schweizerische Bauzeitung* 48 (1906), S. 270.
- 31** Unbekannt: "Verunstaltung von Straßen und Plätzen." In: *Der Städtebau* 3 (1906), S. 70.
- 32** Unbekannt: "Grundsätze des Städtebaus." In: *Deutsche Bauzeitung* 41 (1906), S. 604-605.
- 33** Kurt Diestel: "Baukunst und Baugesetzgebung." In: *Deutsche Bauzeitung* 41 (1907), S. 287-291.
- 34** Jochen Meyer: "Die Stadt als Kunstwerk." In: Albert E. Brinckmann. *Platz und Monument*. Berlin 2000, S. 188.
- 35** Brinckmann (1908) 2000 (vgl. Anm. 34), S. 39.
- 36** Ebd., S. 165.
- 37** Ebd., S. 170.
- 38** Ebd., S. 97.
- 39** Ebd., S. 57.
- 40** Carl Hocheder: "Gedanken über das künstlerische Sehen im Zusammenhang mit dem Ausgange des Wettbewerbes zur Umgestaltung des Münsterplatzes in Ulm." In: *Der Städtebau* 5 (1908), S. 17.
- 41** Fritz Wichert: "Stilbildung, Stadteinheit und moderne Hausform." In: *Schweizerische Bauzeitung* 53 (1909), S. 76.
- 42** Ebd., S. 112.
- 43** Hans Schmidkunz: "Flächenstadt und Raumstadt." In: *Der Städtebau* 7 (1910). S. 42.
- 44** Bruno Fischer: "'Konstruiert' und 'Geschaut'." In: *Berliner Architekturwelt* 16 (1914), S. 221.
- 45** Ebd., S. 219.
- 46** Herman Sörgel: *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*. München 1918, S. V-VI.
- 47** Ebd., S. 162.
- 48** Dass seine Arbeit heutzutage eher vernachlässigt wird, ist auch für Rainer Schützeichel unverständlich, "da sie einen relevanten Baustein im kunsttheoretischen Gebäude des frühen 20. Jahrhunderts darstellt". Vgl. Rainer Schützeichel: *Architektur-Ästhetik' von Herman Sörgel. Der Weg zur Grundlegung einer 'Theorie der Baukunst'*. Zürich 2010, S. 14.
- 49** Adrian Forty: "The Empire of Language." In: Gerd Zimmermann und Norbert Korrek (Hg.). *Medium Architektur. Zur Krise der Vermittlung*. Weimar 2003, S. 18.
- 50** Werner Durth: *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*. München 1992, S. 50.
- 51** Paul Fechter: "Vom Sinn der modernen Baukunst." In: *Berliner Architekturwelt* 21 (1919), S. 24.
- 52** Hermann Finsterlin: "Innenarchitektur." In: *Frühlicht* 1 (1921), S. 36.
- 53** Adrian Forty: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2000.
- 54** Erich Mendelsohn: "Gedanken zur neuen Architektur. Im Felde 1914-1917." In: *Wasmuths*

Monatshefte für Baukunst 8 (1924), S. 3.

55 Klaus von Beyme: "Die Bauhausmoderne und ihre Mythen." In: Anja Baumhoff / Magdalena Droste (Hg.). *Mythos Bauhaus*. Berlin 2009, S. 337f.

56 Theo van Doesburg: "Die neue Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 505-519.

57 Werner Hegemann: "Die neue Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 504.

58 Werner Hegemann: "Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 8 (1924), S. 69-86.

59 Unbekannt: "Bauhaus-Bücher." In: *Schweizerische Bauzeitung* 87 (1926), S. 283.

60 Peter Mayer: "Vom Bauhaus Dessau." In: *Schweizerische Bauzeitung* 89 (1927), S. 334.

61 Mallgrave 2008 (vgl. Anm. 13), S. 82.

62 Fritz Schumacher: *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*. Köln 1955 (1935), S. 152. Zitiert nach: Schützeichel 2010 (vgl. Anm. 48), S. 45.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Astrid Silvia
Schönhagen
(Bremen/Berlin)**

Räume des Wissens – Räume des Reisens

Vom Überschreiten imaginärer (topografischer) Grenzen im Wohnen

Um 1800 wird das Interieur zum Ort der kulturellen Selbstverortung des modernen Subjekts. Fantasievoll gestaltete Bildtapeten, die die Bewohner zu 'Augen-Reisen' in ferne und nahe Weltgegenden und damit zu imaginären Grenzüberschreitungen einladen, haben daran einen bedeutenden Anteil. Mit ihren figürlichen, von Reiseberichten inspirierten Szenerien und typisierten Landschaftsformationen verweisen sie auf zeitgenössische Vorstellungen von Ethnizität, Geschlecht und Nation. Gleichzeitig eröffnen sich in der Abfolge von (tapezierten) Wohnräumen Diskursfelder und Wissenskontexte, die die vermeintlich undurchlässigen, sich in dieser Epoche konstituierenden Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem, Privatheit und Öffentlichkeit konterkarieren.

Am Beispiel des Münsterländischen Wasserschlosses Haus Stapel wird diskutiert, wie in der Kontrastierung von Exotik und Rheinromantik nationale Ideen und kulturelle Identitäten verhandelt werden, und inwiefern vor dem Hintergrund einer spezifischen Indien-Rezeption im deutschsprachigen Raum die Dichotomie von Orient und Okzident in dieser 'Wohnlandschaft' zu hinterfragen ist.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36049
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 51-71



"Pisang mit den breiten Blättern,
 China-Rose, blutig roth,
 Winden, die um Palmen klettern,
 Kaktus, der mit Pfeilen droht;
 Könnt ihr euch um mich vereinen,
 Dann bin ich in Indiens Hainen!
 Hat ein Zauber mich gebannt
 In des Morgens Fabelland? –
 Doch nicht lang soll Täuschung währen,
 Regen läßt auf Glas sich hören,
 Scharfer Wind fällt schneidend ein:
 Ein Gewächshaus war mein Hain,
 Und mein Indien liegt in Rüschaus."

Annette von Droste-Hülshoff

Titelbild: Luftbild von Schloss Stapel in Havixbeck.
Quelle: Wikimedia Commons (PanoGraph.eu - Wilfried Pinsdorf, 2006)

In *Entzauberung* (1834/35), einer Adaption des gleichnamigen Gedichtes aus der Feder Franz Grillparzers, spielt Annette von Droste-Hülshoff mit dem Wunsch, sich in ferne Welten zu träumen.¹ Indem sie die Landschaft Mähren im Originaltext ihres Zeitgenossen durch ihr Wohnhaus im Münsterland, das Rüschaus, ersetzt, entzaubert sie das märchenhafte Morgenland nicht nur als eine Sinnestäuschung, die an den Grenzen zwischen literarisierter Imagination und Realität angesiedelt ist, sondern führt ebenso vor Augen, dass im Prinzip jede Lokalität zum Ausgangspunkt fantastischer Traumreisen bzw. imaginärer Grenzüberschreitungen zwischen Eigenem und Fremdem werden kann. Gleichzeitig verortet sich die Dichterin in einem spezifisch westeuropäischen Diskurs über den Orient, indem sie die eigene Sprecherposition mit dem Satz "...mein Indien liegt in Rüschaus" betont und ihre Indienfantasie an einem konkreten, realen (Wohn-)Ort im Westfälischen ansiedelt.²

"*Unser Indien liegt in Haus Stapel*", hätte die Familie Kerckerinck entgegen können, nahe Verwandte der Dichterin, die nur wenige Kilometer entfernt in einem Wasserschloss bei Havixbeck lebten. Während das Indien Droste-Hülshoffs eine literarische Kopfgeburt ist, findet sich die Indiensehnsucht des frühen 19. Jahrhunderts in Haus Stapel in einem tapezierten Landschaftszimmer realiter verräumlicht. Hier hat sich in der Beletage ein Exemplar der panorama-

tischen Bildtapete *Grande chasse au tigre dans l'Inde* der Pariser Tapetenmanufaktur Velay erhalten, die diesen Wanddekor um 1818 erstmals produzierte. Dabei handelt es sich um einen szenografischen, im Handdruckverfahren gefertigten Wandschmuck, der durch eine figürlich-narrative Szenerie vor exotisch anmutendem Landschaftsprospekt gekennzeichnet ist.³ Die sich dergestalt im Raum entfaltende exotische Wohnlandschaft war ursprünglich eingebettet in ein Ensemble weiterer Wohn- und Repräsentationsräume, darunter ein Naturalienkabinett und eine Bibliothek sowie der noch heute erhaltene Festsaal mit den Rheinansichten.

Im vorliegenden Aufsatz soll das Indienzimmer eingehender kontextualisiert werden. Es wird jenen Narrativen in und um Bildtapeten-Räumen nachgespürt, die konstitutiv für das Wohnen in Haus Stapel gewesen sein könnten und in denen sich – in der Begrifflichkeit Michel Foucaults – jene machtvollen "*kleinen Taktiken des Wohnens*" als Teil einer "*Geschichte der Räume*" und des sich um 1800 konstituierenden modernen Subjekts offenbaren.⁴ Dabei werden die betrachteten Wohnräume und Raumfolgen als *displays* verstanden. Dieser von Irene Nierhaus in die Wohnforschung eingebrachte und dem Bereich der Ausstellungspraxis entlehnte Begriff betont die vielfältigen diskursiven und räumlichen Anordnungsbeziehungen, die sich innerhalb von Raumgefügen in Interdependenz mit der spezifisch historischen und kulturellen Subjektposition der Bewohner⁵ entfalten. Der gängige Terminus vom *Raumdispositiv* erfährt auf diese Weise eine konzeptuell-methodische Erweiterung, da nicht nur die Diskurse um das Wohnen sondern auch die Bildräumlichkeit des Wohnens, die für das hier betrachtete Bildtapeten-Ensemble konstitutiv ist, als 'Zu-Sehen-Geben' denk- und analysierbar werden.⁶

Eines dieser im Wohn-Display ansichtig werdenden Narrative ist die Grenze. Michel de Certeau, der in seiner *Kunst des Handelns* (1988) eine alltagstheoretische Annäherung an räumliche Markierungen als kulturelles Konstrukt entwickelt, betont die

Bedeutung der handelnden Subjekte – in unserem Fall der Bewohner – beim Ziehen von Grenzen. Einerseits argumentiert er, dass die *"Aufteilung des Raumes"* bzw. *"das Spiel der Räume"* das Ergebnis von *"Akten der Grenzziehung"* und damit relational sei;⁷ andererseits hebt er die Bedeutung von *"Erzählungen"* als den die Grenze erst konstituierenden und permanent verändernden Parametern hervor.⁸

Solchen Aushandlungen von Grenzverläufen im Wohnen wird in Haus Stapel nachgegangen. Die Grenze als imaginärer ästhetischer und architektonischer Differenzmarker, der unmittelbar an die Vorstellung eines historischen Wohnsubjekts gekoppelt ist, wird hierzu in Bezug gesetzt zu zeitgenössischen Diskursen von Exotik, Reiseerfahrung und Wissensvermittlung um 1800.⁹ Als mögliche Grenzen werden die Schnittstellen zwischen realem und illusionistischem Raum, zwischen Außen und Innen sowie zwischen Eigenem und Fremdem in den Fokus genommen, um in einem zweiten Schritt zu fragen, inwiefern diese binnenräumlichen Grenzziehungen und die durch sie konstituierten Raumordnungen Anteil an der diskursiven, medial im

Wohnen vermittelten Konstruktion, Verhandlung und Repräsentation von Nationen und Kulturen hatten. Es soll also dargelegt werden, inwiefern *"konkrete räumliche Markierungen"* im Häuslichen *"auf konzeptueller Ebene zu Kategorien des Denkens transformiert [werden, A.S.]"*.¹⁰

Haus Stapel: Bildtapeten-Pracht in einem Münsterländischen Wasserschloss

Bei Haus Stapel, das im Jahr 1211 erstmals urkundlich als Sitz der Herren von Kerckerinck erwähnt wird, handelt es sich um ein architektonisches Ensemble bestehend aus Vorburg und Herrenhaus, das auf einer annähernd quadratischen Insel errichtet und von einer für Münsterländische Wasserburgen und -schlösser charakteristischen Gräfte umgeben ist. Die barocke, im Jahr 1719 vollendete Vorburganlage wird Johann Conrad Schlaun, dem Erbauer des Münsteraner Schlosses, zugeschrieben.¹¹

Das Herrenhaus ist jüngerer Datums. Es wurde unter Ernst Constantin Freiherr von Droste genannt von Kerckerinck zu Stapel (1770-1841) erbaut, einem Onkel Annette von Droste-

Abb. 1. Haus Stapel, barocke Vorburganlage.
Foto: Astrid S. Schönhagen, 2009.





Abb. 2. Haus Stapel, Herrenhaus, vom Innenhof gesehen. Foto: Gerd Radeke, 2011.

Hülshoffs, der nach seinem Austritt aus dem Kirchendienst im Jahr 1801 Maria Theresia von Kerckerinck zu Stapel geehelicht hatte.¹² Es handelt sich um ein dreigeschossiges klassizistisches Gebäude mit Mittelrisalit und zwei Eckpavillons, errichtet in den Jahren 1819-1827 nach Plänen des Architekten August Reinking (1776-1819) auf den Fundamenten eines abgerissenen Vorgängerbaus.¹³

Das Herrenhaus, das sich über einer verhältnismäßig großen Grundfläche von 64 x 21 Metern erstreckt, diente als Wohnhaus für die mit 22 Nachkommen äußerst kinderreiche Familie. Seine opulente und qualitativ hochwertige Ausstattung mit kunstvollen Stuckaturen, Tapeten und einer Kapelle ist selbst für Münsterländische Landadelige wie die Kerckerincks, die 1710 in den erblichen Reichsfreiherrnstand erhoben worden waren, ungewöhnlich. Besonders hervorzuheben ist die Ausstaffierung der Beletage mit kostspieligen, teils handgemalten Wanddekoren aus dem frühen 19. Jahrhundert, die den größten heute in Westfalen noch erhaltenen Bestand an historischen Bildtapeten dieser Epoche bilden.¹⁴ Es wird vermutet, dass die Bildtapeten in den 1830/40er Jahren, also unmittelbar nach der Fertigstellung des Herrenhauses im Jahr 1827, angebracht wurden.¹⁵

Leider sind zur Beletage keine Grundrisse aus der Hand Reinkings erhalten, so dass gesicherte Aussagen über die Funktionen der einzelnen Raumkompartimente nicht möglich sind. Fakt ist jedoch, dass es sich bei dem

vermutlich ursprünglich als Festsaal genutzten Raum mit den Rheinansichten um den repräsentativsten des gesamten Gebäudes handelt. Darauf deutet nicht nur seine Größe (13,05 x 7,83 Meter) und die zentrale Lage im Mittelrisalit hin, sondern auch die Tatsache, dass hier handgemalte Tapeten, also Unikate, Verwendung fanden, und nicht wie in den übrigen Räumen gedruckte Bildtapeten, die in französischen Manufakturen mit einer durchschnittlichen Auflagenzahl von 150 Exemplaren gefertigt wurden. Flankiert wird der 'Rheinsaal' auf beiden Seiten durch eine Folge von Zimmern, die nach dem barocken Prinzip der Enfilade angeordnet sind. Das Indienzimmer mit der eingangs erwähnten exotischen Tapete ist indes nicht Teil dieser Raumflucht. Es befindet sich in dem niedrigeren Gebäudetrakt, der zwischen dem Mittelrisalit und dem nördlichen Eckrisalit verläuft, wo sich bis in die 1960er Jahre die hauseigene Bibliothek befand. Den Rheinlanden, die – wie noch zu zeigen sein wird – um 1800 das Sinnbild eines intensiv geführten nationalen Diskurses sind, wird folglich im Raumgefüge des Herrenhauses ein exponierterer Ort zugewiesen als dem Exotischen. Doch was ist dieses Exotische überhaupt? Und wie wird es in Haus Stapel räumlich inszeniert?

Indomanie à la Stapel

Wie eingangs erwähnt, ist im Indienzimmer ein Exemplar der panoramatischen Bildtapete *Grande chasse au tigre dans l'Inde* (um 1818) der Manufaktur Velay angebracht. Eingee-

Abb. 3. Blick ins Indienzimmer mit der Bildtapete Grande chasse au tigre.
Foto: Astrid S. Schönhagen, 2009.



passt zwischen einer Marmor imitierenden Sockelzone und einer bühnenartig gerafften, gedruckten Vorhangdraperie entfaltet sich den kompletten Raum umlaufend auf insgesamt 25 Tapetenbahnen eine exotische Landschaftsszenerie, die nur unterbrochen wird durch eine Kaminnische, die in angrenzende Räume führenden Türen sowie zwei Fenster an der Ostseite. Rhythmisiert wird die in den Wohnraum 'hineingeholte' Landschaft durch Repoussoir-Elemente wie Bäume und Palmen, die den Blick des Betrachters in den illusionären dreidimensionalen, farblich gestaffelten Tiefenraum des Bild-Raumes ziehen, sowie durch verschiedene figürliche Szenarien, die in der Tapetenterminolo-

gie als *tableaux* oder motivische Einheiten bezeichnet werden.¹⁶

Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Nordwand des Indienzimmers sind Szenen einer Tiger- und Leopardenjagd dargestellt, ein Sujet, das sich auf der westlichen Wand fortsetzt. Dabei verliert das Raubtier zunehmend an Bedrohlichkeit: Während in den ersten beiden Tableaux geschildert wird, wie ein Tiger einen Menschen anfällt und ein Jäger sich vor einem Leoparden auf einen Baum flüchtet – der Mensch also als Gejagter dargestellt ist, verschieben sich in den gegen den Uhrzeigersinn anschließenden Tableaux die Größen-, Blick- und damit Machtverhält-

Abb. 4. Der Jäger als Gejagter, Flucht vor einem Leoparden auf einen Baum.



Abb. 5. Traditionelle indische Tiger-Jagd auf dem Rücken eines Elefanten.
Fotos: Gerd Radeke, 2011.



nisse zu Ungunsten des Tieres. In der südwestlichen Ecke des Raumes wird der Tiger schließlich von einem gewaltigen Jagdelefanten am Ufer des Ganges in die Enge getrieben.

Auf der gegenüberliegenden Uferseite, die auf der Südseite des Zimmers dargestellt wird, ist hingegen metaphorisch gesprochen das 'Weibliche' in die Falle gegangen – in Gestalt von drei Tempeltänzerinnen, sogenannten Bajadern, die weiß-rote, tigerähnlich gestreifte Gewänder im Stil der Empireremode tragen. Zu Füßen einer palastartigen Architektur aus der mogulindischen Ära hat sich hier eine Gruppe von Musikern und Zuschauern eingefunden, darunter ein älterer, die traditionelle Huka-Pfeife rauchender Mann sowie drei Engländer und eine europäische Frau, um den graziöseren, aber dennoch nicht wild und unzivilisiert wirkenden Bewegungen der Bajadern beizuwohnen. Stärker noch als die anderen Szenen erinnert dieser 'stillgestellte' Tanz an die im 18. und frühen 19. Jahrhundert auf öffentlichen Bühnen, aber auch bei privaten Theateraufführungen im bürgerlichen Interieur sehr beliebten *Lebenden Bilder* oder *tableaux vivants*.¹⁷ Im "Jahrhundert des Bühnenbilds"¹⁸ findet diese Kunstform somit im Medium der szenischen Bildtapete auch in der Wohnraumgestaltung ihren Widerhall.

Das an die Wände tapezierte Indienbild reproduziert die klassisch-stereotypen Vorstellungen der Westeuro-

päer vom fernen Subkontinent, wie sie vermehrt seit dem 16. Jahrhundert über Reiseberichte in das kollektive Gedächtnis Einzug gehalten hatten. Die Inder werden mit gewickelten Turbanen und *dhotis* (hosenartigen, an der Taille zusammengeknöteten Kleidungsstücken) oder mit prächtigen wadenlangen Hemdkleidern repräsentiert, die nur entfernt an das unter den muslimischen Mogulherrschern im 16. Jahrhundert in Mode kommende *salwar kameez* erinnern. Die Schilderungen der Sitten und Gebräuche, wie die traditionelle Tigerjagd auf dem Rücken von Elefanten oder der in der europäischen Imagination mit Erotik assoziierte Tanz der Bajadern¹⁹, sind als Bildtopoi aus den Reiseberichten von Pierre Sonnerat oder Jacques Grasset de Saint-Sauveur bekannt. Die Architekturen hingegen gehen konkret auf kolorierte Aquatinten im Reisebericht *Oriental Scenery. 24 views in Hindoostan* (1795-1797) von William und Thomas Daniell zurück, die unmittelbar vor der endgültigen Unterwerfung Indiens durch die Briten im Jahr 1799 den Subkontinent bereisten.

Über das Medium der Bildtapete halten somit im sogenannten "zweiten Entdeckungszeitalter", das sowohl mit der wissenschaftlichen Erschließung und Vermessung der Welt im Dienste des Imperialismus und Kolonialismus²⁰ als auch mit der Konstituierung der Ethnoanthropologie als Wissenschaft einherging,²¹ Bilder des Fremden Einzug in die eigenen vier Wände.

Abb. 6. Tanz der Bajadern zu Füßen mogulindischer Architektur, links im Hintergrund die Tempelanlagen von Bindrabund.

Foto: Astrid S. Schönhagen, 2010.



Folglich verwundert es nicht, dass gerade auf exotischen Reiseberichten beruhende Bildtapeten damit beworben wurden, nicht nur das Auge zu erfreuen, sondern darüber hinaus den geistigen Horizont zu erweitern. Im Werbeprospekt der Manufaktur Dufour zu den *Sauvages de la mer Pacifique* (1804) heißt es etwa: "*Une mère de famille donnera [...] des leçons d'histoire et de géographie à une petite fille, vive, spirituelle et questionneuse [...]*".²² Exotische tapezierte Raumansichten waren somit mehr als bloßer Ausdruck der Weltseh(n)sucht jener Epoche; man maß ihnen offensichtlich auch pädagogische Bedeutung bei.

Bei den Kerckerincks und ihrem familiären Umfeld stieß Indien als exotisches Land, das es zu studieren galt, auf besonderes Interesse: Neben dem eingangs erwähnten Gedicht *Entzauberung* arbeitete die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff um 1820 an einer nicht vollendeten Oper, von der mit dem *Indischen Brautlied* ein Libretto erhalten blieb.²³ Außerdem befanden sich unter den zahlreichen Reiseswerken im Besitz der Kerckerincks einige Publikationen mit Indienbezug, darunter *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier... qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes* (1679) und Pierre Sonnerats *Voyage aux Indes orientales et à la Chine...* (1782).²⁴

Das Thema lag um 1800 in Deutschland auch allgemein in der Luft, was vor allem auf die Brüder Schlegel zurückzuführen ist: Im Jahr 1818 wird August Wilhelm Schlegel in Bonn auf den ersten Lehrstuhl für Indologie im deutschen Sprachraum berufen, nur vier Jahre nach der Begründung der Sanskritstudien in Europa durch Silvestre de Sacy in Paris.²⁵ Bereits 1808 hatte sein Bruder Friedrich Schlegel die Schrift *Über die Sprache und Weisheit der Indier* publiziert. Hierin identifiziert er das altindische Sanskrit als Ursprache, aus der neben anderen europäischen Sprachen auch das Indo-Germanische hervorgegangen sei.²⁶ Er bezieht sich damit auf die damals weit verbreitete These von Indien als dem mythischen Entstehungsort der Menschheit und der Zivilisation.²⁷ Diese positive Sicht auf Indien bedient auch die Bildtapete: Einerseits wird der Subkontinent als ein

Ort imaginiert, dessen Bewohner die Natur in Form des Tigers bezwungen haben, andererseits als eine 'Destination mit Geschichte'. Die pflanzenbewachsenen Pagoden der Tempelanlage von Bindrabund sollen dabei auf die ältere hinduistische Kultur verweisen, der mogulindische Baustil steht für die Architektur der jüngeren Vergangenheit.²⁸

Bewegung und Entgrenzung: Verschränkungen von realem und illusionistischem Raum im Indienzimmer

Das Indienzimmer ist als 'Ort im Ort', der im Kerckerinckschen Wohnraum auf die Fremde verweist und diese alltäglich vor Augen führt und 'ausstellt'²⁹, an ein spezifisches Raumerlebnis gekoppelt. Die raumfüllende Anbringung der Tapetenbahnen sowie die durchgehende Horizontlinie bewirken eine illusionistische Erweiterung des Zimmers in die Dreidimensionalität und damit in die Freiräumigkeit. Im Changieren zwischen Bild, Bildtiefenraum und realem Innenraum scheint sich der Wohnraum ästhetisch zu entgrenzen. Die Horizontlinie ist somit, ebenso wie im 1787 von Robert Barker erfundenen Panorama, ein ins Bild gebrachter "Repräsentant angeschauter Unendlichkeit".³⁰ Sie verweist auf die nicht körperlich, aber ästhetisch überwindbare Begrenztheit der menschlichen Physis. Gleichzeitig handelt es sich beim Indienraum in Haus Stapel um eine Form der Landschaftsinversion, bei der das 'Außen' in den architektonischen Innenraum transponiert wird und damit das 'Innen', aber auch das Eigene, in der Gegenüberstellung mit dem Fremden als solches ansichtig wird.

Die tapezierte Landschaft ist jedoch mehr als eine bloß räumlich-visuelle Erweiterung der Architektur, wie sie sich seit der Erfindung der rahmenlosen Landschaftsschau und insbesondere infolge der Rousseauschen Formel von der 'Hinwendung zur Natur' großer Beliebtheit erfreute.³¹ In ihr manifestiert sich auch jene Modernisierung oder "Neu- und Umstrukturierung des Sehens", die laut Jonathan Crary für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist.³² Dies zeigt sich innerhalb der betrachte-

ten 'Wohnlandschaft' in einem protocineastischen Blickregime, das die Mobilisierung von Auge und Körper voraussetzt und damit unmittelbar an die Raumerfahrung des Betrachters gekoppelt ist.³³ Dieser kann seine Blicke, vergleichbar einem "Netz von Blickbahnen"³⁴, entweder kreuz und quer durch den Raum schweifen lassen oder entlang der als Richtungsvektor fungierenden Horizontlinie bewegen. Letzteres erzeugt eine Narration, die das Ergebnis sogenannter *sequence-images* ist,³⁵ bei denen jedes Bild nicht nur in Bezug zu den vorangegangenen, sondern auch zu Bildern und Topoi des eigenen und kollektiven Gedächtnisses gesetzt wird – in Haus Stapel etwa dem in Reiseberichten vermittelten Wissen über Indien – und so das Bild eines zivilisierten Kulturkontinents entwirft, dessen Bewohner die Natur in Gestalt des Tigers bezwungen haben.

In gewisser Weise durchdringen sich in der raumfüllenden Anbringung der Bildtapete also drei Darstellungsmodi: das Panorama und das *Tableau vivant*, das im Sinne Diderots und Lessings als Stillstellung des fruchtbaren, einem Ereignis vor- oder nachgehenden Moments verstanden werden kann, sowie der "*spatiovisual apparatus*"³⁶ des englischen Landschaftsgartens. Ähnlich den Spaziergängern, die sich im polyfokalen Landschaftsgarten von einem der vielen pittoresken Spots zum anderen bewegen³⁷ – Giuliana Bruno spricht diesbezüglich auch von "*traveling*" oder "*peripathetic bodies*", d.h. umherwandernden Körpern³⁸ –, bewegen sich die Bewohner von Haus Stapel durch einen im Bild eingefangenen Landschaftsraum, der als 'Ort im Ort' auf eine entfernte außereuropäische Topografie verweist. In Anbetracht dieser räumlichen Mobilisierung der Sinne und des Körpers überrascht es nicht, dass Tapetenhersteller wie Dufour ihre Erzeugnisse mit dem Topos der imaginären Zimmerreise bewarben: "*Nous avons pensé qu'on nous saurait gré d'avoir rassemblé, d'une manière commode et apparente, cette multitude de peuples que l'immensité des mers tient séparés de nous, de manière que sans sortir de son appartement, et portant la vue autour de lui, un homme studieux, en lisant [...] les relations des voyageurs [...]*

se croira en présence des personnages, comparera le texte avec la peinture, s'attachera aux différences des formes, à celles des costumes [...]"³⁹

Als Urtext der literarischen Gattung der Zimmerreise gilt Xavier de Maîtres *Voyage autour de ma chambre* von 1794, in dem der Autor eine Art "*geistigen Lustwandeln im Innern des eigenen Interieurs*" schildert.⁴⁰ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war diese Gattung bereits derart etabliert, dass man auch bei der Medialisierung von Reiseerfahrung in verschiedenen optischen Spielereien und 'Blickmaschinen' wie Guckkästen, Jahrmarkt-panoramen oder Bewegung suggerierenden Rollbildern, den sogenannten *Moving Panoramas* (frz. *Carmentelle*), von *armchair travels* sprach.⁴¹

Im Medium der Landschaftsbetrachtung findet sich die Vorstellung fiktiver Spaziergänge jedoch bereits bei Diderot. Dieser hatte sich, um seinen Lesern herkömmliche Besprechungen der 1767 im Pariser Salon ausgestellten Werke zu ersparen, auf 'gefakte' Spaziergänge durch die Landschaftsbilder des Malers Joseph Vernet begeben.⁴² Anders als bei Diderot oder den literarischen Zimmerreisen, bei denen – um eine Formulierung von Annette Pelz aufzugreifen – das vor dem geistigen Auge erstandene "*Gehäuse*" der "*Bilderspender der bewegungslosen Reise*" ist,⁴³ bewegt sich in Haus Stapel der 'Reisende' durch einen realen architektonischen Raum, der durch illusionistische, von ethnografisch anmutenden Reiseberichten inspirierte Bildwelten erweitert ist. Der medialisierte Akt des Reisens ist hier also unmittelbar an die körperliche Präsenz des sich bewegenden Betrachters gekoppelt.

Im tapezierten Indienraum durchdringen sich folglich die Topoi des Landschaftsgartens und der imaginären Zimmerreise sowie das aufkommende zeitgenössische Interesse an der Ethnografie als der Wissenschaft vom Menschen. Gleichzeitig wird die illusionistische Raumerweiterung durch die bisher nur beiläufig erwähnte, eine geöffnete Bühne imitierende gedruckte Vorhangdraperie als theatrale Inszenierung entlarvt. Der Betrachter befindet sich jenseits

Abb. 7. Historische Aufnahme der Bibliothek.
Foto: Christoph Bathe, 1967.
© LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



dieses Bühnenvorhangs in einem fiktiven Zuschauerraum, und die auf der 'Bühne' vor- und ausgestellten Sitten und Gebräuche der Inder sind – mit Walter Benjamin gesprochen – nichts anderes als "Phantasmagorien des Interieurs" und der Wohnraum "eine Loge im Welttheater", in der der Privatmann "die Ferne und die Vergangenheit [versammelt, A.S.]".⁴⁴

Wissens- und Reiseräume als Formen der Aneignung von Welt

Das Motiv des Vorhangs wird im nördlich an das Indienzimmer angrenzenden Raum aufgegriffen, der bis in die 1960er Jahre als Bibliothekszimmer genutzt wurde. Hier befindet sich eine papierne Draperie-Tapete der Manufaktur Dufour

(um 1808), in der der kunstvoll arrangierte Faltenwurf von glänzendem, blauweiß gestreiftem Satin mit seinem Licht- und Schattenspiel sowie Goldlitzen, herabhängende Fransen und Trotteln täuschend echt imitiert werden.

Während im Indienzimmer mit den Grenzen von Realität und Illusionismus im Medium der Landschaftsdarstellung gespielt wird, sind die Tapeten hier in ein anderes illusionäres Spiel eingebunden: Die gedruckten Wandbehänge suggerieren bzw. repräsentieren Stofflichkeit, "ils sont images du réel dans le sens du matériel...".⁴⁵ Hinter ihnen verbirgt sich eine geheime Welt: auf der einen Seite, im Indienzimmer, die fremde Ferne, auf der anderen Seite, in der Bibliothek, die des in Büchern Imaginierten.

Abb. 8. Detail der Draperie-Tapete.
Foto: Angelika Brockmann-Peschel, 2010. © LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Laut der erhaltenen Inventare befand sich in der Bibliothek zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein umfangreiches Konvolut an Schriften.⁴⁶ Dieses reichte von den metaphysischen Schriften des Aristoteles oder anderer Autoren der Antike wie Homer, Ovid oder Cicero über theologische Schriften und Traktate, die größtenteils mit dem eingangs erwähnten Hausherrn Ernst Constantin in Familienbesitz kamen, bis hin zu Werken der Belletristik und Erziehungsliteratur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, darunter Miguel de Cervantes, Joachim Heinrich Campe, Jean-Jacques Rousseau oder Lord Byron. Abgesehen von den bereits erwähnten Reiseberichten mit Indienbezug befanden sich auch zahlreiche Berichte von europäischen und außereuropäischen (Forschungs-)Reisen in der Bibliothek; exemplarisch seien hier erwähnt Magnus Schleiers *Reise-Beschreibungen ins gelobte Land* (um 1723), Sophie von La Roches *Erinnerungen aus meiner dritten Schweizerreise* (1793) oder Adam Johann von Krusensterns *Reise um die Welt in den Jahren 1803-06* (1811). Gemeinsam mit den der Naturgeschichte gewidmeten Werken, darunter *Le Théâtre de la nature universelle* von Jean Bodin (1597) oder Buffons *Histoire naturelle générale et particulière avec la description du cabinet du roi* (1770) legen all diese Publikationen Zeugnis ab von der Belesenheit der Bewohner von Haus Stapel, denen eine universelle Bildung offenbar am Herzen lag. Die Bibliothek mit ihren Büchern ist in diesem Kontext zu verstehen als Medium der "Aneignung von Welt und Weltgeschichte".⁴⁷ Sie ist der Hort des verschriftlichten Wissens über die Natur sowie über fremde Länder und Menschen, aber auch ein Ort, in dem und von dem aus man sich lesend oder Bildbände betrachtend auf eine gedankliche Reise in die Ferne begeben konnte.

Eine ganz andere Art der Aneignung von Welt waren die Naturalienkabinette.⁴⁸ In ihnen spiegelt sich das gesellschaftlich breite Interesse an der Naturgeschichte wider, die vor allem durch die Werke von Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon und Carl von Linné – beide in der Kerckerinckschen Bibliothek vertreten – popularisiert wurde.⁴⁹ Waren Naturalienschrän-

ke und -kabinette im 17. Jahrhundert noch überwiegend im höfischen Kontext oder in Forschungsstätten und Universitäten zu finden, so besaß Ende des 18. Jahrhunderts bereits ein Großteil des Mittelstandes (Pharmazeuten, Mediziner, Regierungs- und Geheime, Kaufleute, Lehrer oder Theologen) solche Kabinette, die der naturwissenschaftlichen Anschauung und Belehrung in den eigenen vier Wänden dienten.⁵⁰ Der thüringische Theologe Johann Samuel Schröter spricht in seinen *Abhandlungen über verschiedene Gegenstände der Naturgeschichte* (1776-77) in diesem Zusammenhang auch vom "Kabinetseculum": "Jedermann will ein Naturalienkabinet, es sey von dieser oder jener Art, und man macht eine gelehrte Galanterie daraus eines dergleichen zu haben oder anzulegen."⁵¹

Dass ein solches Naturalienkabinett im Herrenhaus Stapel existierte, belegen ein mit *Verzeichnis meiner Thiere in Spiritus* betitelttes Schriftstück von ca. 1795 sowie die 2010 wiederentdeckten Original-Erklärungen Reinckings zu seinen Plänen von 1818/19. In diesen schreibt der Architekt: "Rechts am Saal [gemeint ist der noch zu analysierende Fest- oder Hauptsaal mit den Rheinansichten, A.S.] ist eine hübsche Gallerie von 40 fuß Länge, welche vorzüglich dazu geeignet ist, um die Naturaliensammlung aufzustellen, und welche sicher ein eigenes Vorzimmer hat, zu dem man unmittelbar von der Hauptstiege gelangen kann."⁵²

Dies lässt vermuten, dass das Naturalienkabinett in einem der beiden westlich an das Indienzimmer angrenzenden Räume angesiedelt war.⁵³ Gesammelt wurden in und außerhalb Europas beheimatete Fische, Schildkröten, Schlangen und Eidechsen, wobei die im Verzeichnis erwähnten lateinischen Gattungsbezeichnungen auf die zehnte Auflage von Carl von Linnés *Systema naturae* aus dem Jahr 1758 zurückgehen.⁵⁴ Linné, der ein taxonomisches, auf binärer Nomenklatur basierendes Klassifizierungsschema zur Unterscheidung der Varietäten innerhalb der drei Naturreiche der Tiere, Pflanzen und Mineralien nach Arten, Gattungen, Ordnungen und Klassen entwickelt hatte,⁵⁵ ordnete in dieser Ausgabe fälschlicher-

weise einzelne Fischarten oder Reptilien wie Schildkröten und Schlangen der Klasse der Amphibien zu. Es kann also davon ausgegangen werden, dass sich die Bewohner von Haus Stapel gemäß den zeitgenössischen Vorgaben vom kenntnisreichen Errichten eines Naturalienkabinetts auf das Sammeln von Amphibien, Reptilien und Fischen spezialisierten.⁵⁶

Diese Art der Weltaneignung ist eine völlig andere als in den übrigen bereits erwähnten Wissensräumen. Im Naturalienkabinett wird die einst belebte Natur in Gläsern konserviert und nach taxonomischen Gesichtspunkten sortiert ausgestellt. Im Indienzimmer hingegen wird der Mensch, eingebunden in den Landschaftsraum, als Teil der belebten Natur aus- und vorgestellt. Hierin spiegelt sich jene "Analytik des Menschen",⁵⁷ die – so Michel Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* (1971) – mit der Entstehung der Humanwissenschaften und insbesondere der Ethnologie um 1800 Einzug in das europäische Denken hielt und den Menschen in den Fokus des Interesses stellte.⁵⁸ In der Bibliothek wiederum ist die belebte Natur in ihren literarischen Repräsentationen vorgestellt, die – ebenso wie Malerei, Architektur, Grafik oder auch Tapeten – dem Bereich der *imago*, der Einbildungskraft, zugeordnet werden.

Demnach vereint Haus Stapel in enger Nachbarschaft unterschiedliche Wissenssysteme oder Arten der Aneignung von Welt. Indem sich die Bewohner von einem zum ande-

ren Raum bewegen, überschreiten sie nicht nur binnenräumliche, architektonische Grenzen, sondern wechseln auch von einem Repräsentationssystem ins andere.

Verräumlichte Rheinromantik

Ein weiteres Diskursfeld, nämlich das der Geschichte, wird im sogenannten 'Rheinsaal' eröffnet. An allen Wänden des großen rechteckigen Saales sind handgemalte, im Stil der Rietberger Dekorationsmalerei gefertigte Tapeten mit rheinischen Landschaftsausblicken angebracht. Diese spiegeln sich nicht nur in den auf Konsolen ruhenden Empire-Spiegeln, sondern treten über die Fensterflucht in der Westwand auch in unmittelbare Korrespondenz mit der umliegenden Münsteraner Landschaft, vor allem mit der Gräfte und dem heute verwilderten Landschaftsgarten, welche das Haus Stapel umgeben. Anders als im Indienzimmer, wo das Raumerlebnis das Ergebnis eines panoramatischen Blick- und Bewegungsregimes ist, handelt es sich hier um Rahmenschaun, die von Akanthusblatt-Bordüren eingefasst werden, und damit um Fensterblicke im Sinne Albertis.⁵⁹

Auch im Rheinsaal wird der reale Raum mittels Ansichten aus einem Reisebericht in die Außenräumlichkeit erweitert. Als Vorlagen dienten – mit Ausnahme der noch nicht identifizierten Supraporten mit Veduten von Flussstädten – farbige, nach Ansichten von Christian Georg Schütz d. J. (1758-1823) gefertigte Aquatinta-

Abb. 9. Blick in den Rheinsaal, Ansichten von Burg Maus (links) und dem Loreleyfelsen (rechts).
Foto: Gerd Radeke, 2011.



Abb. 10. Lachsfischerei am Loreleyfelsen bei Sankt Goarshausen (nach Christian Georg Schütz d. J.).
Foto: Astrid S. Schönhagen, 2010.

blätter aus dem Prachtband *A picturesque tour along the Rhine, from Mentz to Cologne*.⁶⁰ Dieser erschien 1820 in London als englische Übersetzung der noch unbedruckten Originalausgabe Johann Isaac von Gernings, die den Titel *Die Rheingegenden von Mainz bis Köln* (1819) trägt.



Für den Rheinsaal wurden, ungeachtet ihrer tatsächlichen geographischen Lage entlang des Flusses, folgende Darstellungen ausgewählt: An der Nordwand des Raumes sieht man die Ruine Burg Thurnberg, auch bekannt unter dem Namen Burg Maus, sowie den Loreleyfelsen mit der traditionellen Lachsfischerei im Vordergrund. An der Ostwand sind links und rechts einer Ofennische der Mäuseturm von Bingen sowie Koblenz und Ehrenbreitstein mit der 1801 von französischen Truppen geschleiften Festung dargestellt, während im Mittelgrund die charakteristischen 'fliegenden Brücken' über den Rhein auszumachen sind. Die Südwand zeigt schließlich Köln mit dem unvollendeten Dom sowie Schloss Biebrich bei Wiesbaden, im Hintergrund die hügelige Landschaft des Rheingaus.

Hatto verbannt wurde, oder die Loreley, deren Mythos Clemens Brentano in seinem Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* im Jahr 1801 überhaupt erst erfunden hatte,⁶¹ abgebildet sind und dass diese darüber hinaus in idyllischen naturbelassenen Tälern ohne jegliche Stromschnellen imaginiert werden. In der anderen Raumhälfte wird hingegen mittels der Stadtveduten ein Dreieck aufgespannt zwischen den beiden Residenzstädten Koblenz (bis zum Reichsdeputationshauptschluss von 1803 Sitz des geistlichen Kurfürstentums Trier) und Biebrich (bis 1841 weltliche Residenz der Fürsten von Nassau) sowie der freien Reichsstadt Köln (im gleichnamigen, 1801 unter Napoleonischer Herrschaft aufgelösten Kurfürstentum).

Auffallend ist, dass in der südlichen Raumhälfte des Festsaals mittelalterliche Burgruinen und sagenumwobene Orte wie der Mäuseturm bei Bingen, auf den der habgierige Bischof

Insgesamt wird also auf das Rheintal als bedeutende deutsche Kultur- und Geschichtslandschaft verwiesen. Dabei wird sowohl im Sinne der Roman-

Abb. 11. Ansicht des Mäuseturms bei Bingen (links) sowie von Koblenz und Ehrenbreitstein (rechts).
Foto: Gerd Radeke, 2011.



Abb. 12. Stadtvedute von Köln (links) und Schloss Biebrich bei Wiesbaden (Mitte), im Bildvordergrund der historische Flügel der Münsteraner Firma Knake.
Foto: Gerd Radeke, 2011.



tik auf die mittelalterliche Geschichte Bezug genommen als auch auf die jüngere Vergangenheit, in welcher – versinnbildlicht durch die von französischen Truppen zerstörte Festung Ehrenbreitstein – der Rhein zum 'Zankapfel' zwischen Frankreich und Deutschland wurde und abwechselnd der einen oder der anderen territorialen Macht als Grenzmarke diente.

Der Rhein als Grenze und nationales Sinnbild

Benedict Anderson hat in seinem Buch *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (1988) dargelegt, dass die Vorstellung von souveränen und begrenzten Gemeinschaften Bedingung für die imaginäre Konstruktion von Nationen sei. Der Diskurs um die Grenze ist damit Teil jener kollektiven Vorstellungen, die – wie eine gemeinsame (Schrift-) Sprache und ihre Verbreitung etwa in Romanen – konstitutiv für die Herausbildung eines Nationalverständnisses sind.⁶²

Im deutschsprachigen Raum gewinnt die Grenzfrage mit der Expansion Frankreichs unter Napoleon an Bedeutung: Zwischen 1795 und 1813 gehören die linksrheinischen Territorien zum französischen Hoheitsgebiet. Die dort durchgeführte Säkularisierung der ehemaligen Kurfürstentümer – im Rheinsaal repräsentiert in den Stadtansichten von Köln und Koblenz – sowie die Beseitigung der Kleinstaatelei durch Mediatisierung leiten langfristig die Auflösung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation ein.

Im Frieden von Lunéville (1801) wird der Rhein als 'natürliche' Grenzlinie zwischen dem französischen Kaiserreich und den rechtsrheinischen Gebieten bestätigt, woran sich bis zum Sieg der russisch-preußisch-österreichischen Allianz bei der Völkerschlacht von Leipzig und der anschließenden territorialen Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress (1814/15) nichts ändert.⁶³ In diesen historischen Begebenheiten liegen die Ursprünge eines sich in den Befreiungskriegen verschärfenden Diskurses über den Rhein als nationaler Mythos und Grenze einer zu errichtenden deutschen Nation.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Burgenromantik, die nicht mehr nur auf das Malerisch-Pittoreske der Ruine verweist, an Bedeutung. Für Friedrich Schlegel – neben Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff und Clemens Brentano, der 1810-1812 seine *Rheinmärchen* verfasst, ein wichtiger Vertreter der literarischen Romantik – sind die Burgen am Rhein Sinnbild einer idealisierten glorreichen, vom mittelalterlichen Rittertum verkörperten Vergangenheit. In seiner Reise nach Frankreich schreibt er: "*Nirgends werden die Erinnerungen an das, was die Deutschen einst waren, und was sie seyn könnten, so wach, als am Rheine.*"⁶⁴

Die Rheingegenden seien "*der Ort, wo eine Welt zusammenkommen und von hieraus übersehen und gelenkt werden könnte, wenn nicht eine enge Barriere die sogenannte Hauptstadt umschränkte, sondern statt der unna-*

türlich natürlichen Gränze und der kläglich zerrissnen Einheit der Länder und Nationen, eine Kette von Burgen, Städten und Dörfern längst dem herrlichen Strome wieder ein Ganzes und gleichsam eine größere Stadt bildeten, als würdigen Mittelpunkt eines glücklichen Welttheils".⁶⁵

Mit Rückgriff auf die mittelalterliche Reichsidee entwirft Friedrich Schlegel hier das Bild einer geeinten europäischen Kulturgemeinschaft entlang des großen Stromes, wobei den Deutschen allerdings eine historisch begründete Vorrangstellung zugeschrieben wird.⁶⁶ Diese Argumentation greift auch sein Bruder August Wilhelm auf, wenn er ausführt: "Vielleicht ist uns [den Deutschen, A.S.] die schöne Bestimmung vorbehalten, das erloschene Gefühl der Einheit Europa's dereinst wieder zu wecken, wenn eine egoistische Politik ihre Rolle ausgespielt haben wird. Das ist nicht zu läugnen: wenn der Orient die Region ist von welcher die Regenerationen des Menschengeschlechtes ausgehen, so ist Deutschland als der Orient Europa's zu betrachten."⁶⁷

Nur wenige Jahre nach Schlegels Metapher von "Deutschland als dem Orient Europa's", die als "Denkfigur [...] intellektueller Selbstermächtigung" angesichts realpolitischer Unterlegenheit in der Napoleonischen Ära gedeutet worden ist,⁶⁸ begründet Johann Gottlieb Fichte in seinen *Reden an die deutsche Nation* (1808) den Mythos einer deutschen, auf Sittlichkeit und Kultur basierenden Nation.⁶⁹ Das von ihm entwickelte Konzept der Kultur- oder Sprachgrenzen, die neben den 'natürlichen' geografischen Grenzen wie Flüssen oder Gebirgen existieren,⁷⁰ wird auf dem Höhepunkt der Befreiungskriege von Ernst Moritz Arndt in zutiefst antifranzösischer Rhetorik aufgegriffen. In seiner politischen Kampfschrift *Der Rhein, Teutschlands Strom, aber nicht Teutschlands Gränze* (1813) erklärt Arndt den Rhein aufgrund seiner Grenzlage zu Frankreich zum Sinnbild nationaler Identität und die Rheingegenden zur kulturellen Kernregion Deutschlands. Diese, so träumt er weiter, gelte es mit Österreich und Preußen gegen die Franzosen in Form eines mittelrheinischen deutschen Ritterstaates zu verteidigen.⁷¹

Mit dem zweiten Pariser Frieden von 1815, infolge dessen die Rheinlande zur preußischen Rheinprovinz werden, sind nationale Grenz-Diskurse zunächst obsolet. Sie keimen allerdings in den 1830er Jahren wieder auf. Aufgrund der drohenden Kriegsgefahr im Zusammenhang mit der Juli-Revolution (1830) sowie der Rheinkrise (1840), während welcher Frankreich nach seiner gescheiterten Orientpolitik unter dem Kabinett Thiers erneut Anspruch auf den Rhein als 'natürliche' Grenze erhebt, verschärft sich auch die Rhetorik auf deutscher Seite erneut: Erwähnt seien exemplarisch Nicolaus Beckers Lied *Der freie Rhein* oder Max Schneckenburgers *Die Wacht am Rhein*.⁷² In diesem politischen Klima finden Fragen nach territorialen Grenzziehungen schließlich sogar in Reiseberichten ihren Niederschlag.⁷³

Gleichzeitig sind die Jahre unmittelbar nach Ende der Napoleonischen Herrschaft, während der auch die Vorlagen für den Rheinsaal in Haus Stapel entstanden, gekennzeichnet durch eine rege Zunahme der Reisetätigkeit an den Rhein, vor allem durch britische Touristen. 1835 erscheint als Rheinreisebuch der erste *Baedeker* und begründet damit – ebenso wie die in großer Zahl erscheinenden Druckgrafiken, Gemälde und Bildbände – die bis heute andauernde Popularität des Rheins als touristische Destination.⁷⁴ Ebenfalls in den 1830/40er Jahren setzt eine Welle von Burgenrestaurierungen im Rheinland ein. Höhepunkt ist im Jahr 1842 die Wiederaufnahme der Bautätigkeiten am Kölner Dom, der seit Mitte des 16. Jahrhunderts unvollendet geblieben war und nun zum nationalen Monument stilisiert wird.⁷⁵

Damit sind die Bezugspunkte des Rhein-Diskurses umrissen, innerhalb dessen sich die Bewohner von Haus Stapel im wahrsten Sinne des Wortes 'bewegten'. Die Bildtapeten im Festsaal sind visuelle Zeugnisse jener zeitgenössischen Debatten, die im Spannungsfeld um Rheinromantik und Fragen der territorialen Grenzziehung oder Nationalstaatlichkeit zirkulierten und die – im Sinne Benedict Andersons – Anteil hatten an jener imaginären Konstruktion eines deut-



Abb. 13. Blick ins Indienzimmer.
Foto: Astrid S. Schönhagen, 2009.

schen Nationalstaates bzw. einer nationalen Identität, die mit der Märzrevolution von 1848 vorläufig scheitern sollte. Dass der Rhein als nationale Erinnerungslandschaft im größten und repräsentativsten Raum des Herrenhauses seine Verräumlichung fand, ist ein Beleg dafür, welch hohen Stellenwert die damaligen Bewohner diesem Sujet beimaßen.⁷⁶

Das Fremde im Eigenen: Kulturverortungen im Wohnen um 1800

Der Rheinsaal entfaltet seine Wirkung aber nicht nur vor dem Hintergrund dieser nationalen Diskurse, sondern auch und gerade im Wechselspiel mit den spezifisch architektonischen und landschaftlichen Gegebenheiten in und um Haus Stapel. Für die Bewohner des Herrenhauses war und ist der Rhein sicherlich eine Landschaftsformation, deren hügelige Flusstäler nichts gemeinsam haben mit der flachen Münsteraner Landschaft, die sich hinter den Fenstern des Festsaaus erstreckt. Der Rhein verweist also in gewisser Weise auf das Fremde im Eigenen. Auch wenn er nicht tausende Kilometer entfernt liegt, ist er dennoch ein Sehnsuchtsort, das Binnenexotische, bei dem "*die Alterität in der geografischen Nähe [ge]sucht*"⁷⁷ wird. In diesem Sinne markiert die um die Wasserburg verlaufende Gräfte nicht nur die Grenze zwischen Herrenhaus und Umgebung, zwischen Privatbesitz und öffentlich zugänglichem Gelände, sondern sie ist auch das Grenz-

gewässer zwischen Eigenem und Fernem, zwischen Münsterländischer und Rheinischer Landschaft.

Innerhalb von Haus Stapel sind es die von Michel de Certeau analog zum Sprechakt beschriebenen "*Rhetoriken des Gehens*",⁷⁸ also die Bewegungen der Bewohner, aber auch deren Vorwissen und Assoziationen, die weitere narrative Kontexte erschließen. So wird im Neben- und Nacheinander der zuvor beschriebenen Räume im Inneren des Hauses eine Art (Mikro-)Kosmos des Wissens entworfen, in dem mit der Bibliothek, dem Naturalienkabinett, der 'tapezierten' Anthropologie im Indienzimmer und der in der Kulturlandschaft des Rheins versinnbildlichten Geschichtsschreibung verschiedene Formen der Wissensorganisation und -vermittlung verräumlicht oder ausgestellt werden. Indem sich die Bewohner blickend und staunend von einem (Bild-)Raum in den nächsten bewegen, überschreiten sie nicht nur binnenräumliche architektonische Grenzen, sondern wechseln auch zwischen den verschiedenen Repräsentationssystemen des 'Wissenskosmos'.⁷⁹ Beim Hin- und Herbewegen zwischen Indien- und Rhein-Saal wird in dieser Mobilisierung von Körper und Auge der Akt des Reisens und damit das Überschreiten geografischer Grenzen – anders als bei den imaginierten literarischen Zimmerreisen – sogar körperlich-räumlich und damit realiter nachvollziehbar. Hier kann man also von einer Art architektonischen Zim-

Abb. 14. Blick in den Rhein-
saal.
Foto: Astrid S. Schönhagen,
2010.



merreise sprechen, die durch die im Wohnraum ausgestellten Reisebilder vermittelt wird.

Ähnlich den *sequence-images* im Indienzimmer ermöglicht die Sequenz der Zimmer allerdings auch, Bezüge zwischen den Diskursfeldern der einzelnen (Wissens-)Räume herzustellen. So erhält die Kombination von Indienzimmer und Rheinansichten eine Bedeutung, die über die bloße Gegenüberstellung von Eigenem und Fremdem hinausgeht, dieser vielmehr zuwiderläuft.

Andrea Polaschegg hat darauf hingewiesen, dass Kulturverortungen um 1800 auf zweierlei Ebenen stattfanden: einerseits im Rückgriff auf die eigene Vergangenheit, etwa das Mittelalter, das zwecks Historisierung und Legitimierung der eigenen Kultur gegenüber anderen europäischen Staaten und Nationen herangezogen wurde, und andererseits mit Verweis auf außereuropäische 'Ursprungskulturen', in denen die Anfänge des christlichen Abendlands vermutet wurden.⁸⁰ Zu diesen Ursprungskulturen, die sozusagen zum Fremden im Eigenen wurden, zählte – wie bereits erwähnt – auch Indien, das im zeitgenössischen Verständnis zum Orient gehörte.⁸¹

Mit Verweis auf die spezifisch deutsche Indienrezeption des frühen 19. Jahrhunderts sowie August Wilhelm Schlegels weiter oben angeführte Metapher von "*Deutschland als dem Orient Europa's*" könnte man daher – vor dem Hintergrund nationalstaatlicher Tendenzen – im Sinne eines spatialen Kulturvergleichs argumentieren: Ebenso wie der Indienraum in Haus Stapel anhand der Tempelanlagen von Bindrabund auf ein Indien verweist, in dem die Wurzeln der indogermanischen Sprache und Kultur liegen, so kann die Rheinlandschaft zum Ursprungort einer deutschen Nation werden.⁸² Der 'diskursive Raum' um das Indienzimmer bildet somit die ideengeschichtliche Folie, die beschriebene bühnenhafte Inszenierung des Subkontinents dagegen die reale Bühne, vor der sich die zeitgenössischen Narrative um die Rheinlandschaft als Sinnbild einer zu errichtenden deutschen Nation verstärken.⁸³ Folglich ist es, de Certeau weiterdenkend, die Vielzahl der von tapezierten Wohnlandschaften und Wissensräumen evozierten, sich miteinander verwebenden Diskurse, die eine Art "*Handlungs-Theater*"⁸⁴ für die alltäglichen Praktiken und Handlungen der Bewohner in Haus Stapel schafft und mittels derer nationale Identität oder kulturelle Grenzen geformt werden.

Anmerkungen

- 1 Zur Frage der Autorschaft des Gedichts *Entzauberung* siehe Winfried Woesler: "Entzauberung": Mein Indien liegt nicht in Rüschaus. Die Droste und Grillparzer." In: *Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung* 3 (1995), S. 289-291.
- 2 Zum Verhältnis von Geografie, Subjektposition und Raum vgl. Irit Rogoffs metonymischen Geografie-Begriff: Irit Rogoff: *Terra Infirma. Geography's visual culture*. London, New York 2000.
- 3 Zur Bildtapete siehe exemplarisch Odile Nouvel-Kammerer: *French Scenic Wallpaper 1795-1865*. Paris 2000. Zur Manufaktur Velay vgl. Geert Wisse: "Un 'trésor inconnu' à Neufchâteau: trois papiers peints panoramiques du 19e siècle." In: *Terre de Neufchâteau* 2 (2001), S. 7-35. Zum Problem der methodischen und begrifflichen Kategorisierung von Bildtapeten vgl. Katharina Eck: "Papier Peints und ihre Wandgeschichten: Kategorisierungs- und Diskursivierungsstrategien für französische (Bild-) Tapeten." In: Elisabeth Fritz u.a. (Hg.). *Kategorien zwischen Denkform, Analysewerkzeug und historischem Diskurs*. Heidelberg 2012, S. 293-308.
- 4 Michel Foucault / Daniel Defert: "Das Auge der Macht." In: Michel Foucault. *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits III: 1976-1979*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main 2003, S. 250-271, Zitat S. 253.
- 5 Im Folgenden impliziert die maskuline Form (Bewohner, Betrachter) stets das Weibliche und Männliche.
- 6 Zum Begriff des Wohn-Displays vgl. Irene Nierhaus: "Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter." In: Viktor Kittlausz / Winfried Pauleit (Hg.). *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*. Bielefeld 2006, S. 55-75. An anderer Stelle schreibt Nierhaus: "[Displays] sind Anordnungsverhältnisse und Anordnungsbeziehungen, die auf verschiedenen Ebenen von Objektbeziehungen, Diskursverläufen und Subjektpositionen gestaltet werden und in denen wir BewohnerInnen und Bewohnte sind. Displays verstanden als Gesamtheit bedeutungsvoller Zueinanderstellungen und Gruppierungen, die sich situativ kon- und defigurieren. Sie sind zudem sprachlich verfasst in Repräsentationen und den dafür zur Verfügung stehenden Medien und Medienverbänden. D.h., Displays sind einerseits diskursiv strukturiert, andererseits sind Diskurse displaybildend." (Irene Nierhaus: "Landschaftlichkeiten. Grundierungen von Beziehungsräumen." In: Irene Nierhaus / Josch Hoenes / Annette Urban (Hg.). *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin 2010, S. 21-37, Zitat S. 21).
- 7 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988 (französisches Original: *L'invention du quotidien*, 1980), S. 227.
- 8 De Certeau führt aus: "Einerseits wird die Erzählung nicht müde, Grenzen zu ziehen. Sie vervielfältigt die Grenzen, aber als Interaktion zwischen Personen und Dingen, Tieren und Menschen: die Handelnden teilen sich gleichzeitig die Orte, die Prädikate [...] und die Bewegungen [...]. Die Grenzen werden durch die Berührungspunkte zwischen den zunehmenden Aneignungen (Erlangung von Prädikaten im Verlaufe der Erzählung) und den aufeinanderfolgenden Ortsveränderungen (innere oder äußere Bewegungen) der Handelnden gezogen. Sie laufen auf eine dynamische Aufteilung der Güter und möglicher Funktionen hinaus, um ein immer komplexeres Netz von Differenzierungen und eine komplexere Kombination von Räumen zu bilden." (siehe ebd., S. 232-233).
- 9 Der Terminus 'um 1800' bezieht sich auf die von Reinhart Koselleck als "Sattelzeit" bezeichnete Epochenschwelle zwischen 1750 und 1850, während der sich "ein tiefgreifender Bedeutungswandel klassischer topoi" vollzog und sich das sogenannte moderne Subjekt herausbildete. Als wichtige Kriterien und Antriebsfaktoren dieses Wandels identifiziert er die zunehmende Demokratisierung infolge der Französischen Revolution, die Verzeitlichung (Historisierung) bzw. die Entstehung eines historischen Bewusstseins, die Ideologisierung von Begriffen sowie die Politisierung der Gesellschaft. Vgl. hierzu Reinhart Koselleck: "Einleitung". In: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* 1. Stuttgart 1979, S. XIII-XXVII, Zitat S. XV.
- 10 Heidi de Mare: "Räumliche Markierungen holländischer Identität. Das grenzenlose Interesse von Simon Stevin (1548-1620) und Jacob Cats (1577-1660) an Grenzen und Grenzübergängen". In: Markus Bauer / Thomas Rahn (Hg.). *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*. Berlin 1997, S. 103-129, hier S. 105.
- 11 Vgl. Karl E. Mummenhoff: *Wasserburgen in Westfalen*. München 1991, S. 42-43.
- 12 Vgl. Friedrich Keinemann: *Das Domkapitel zu Münster im 18. Jahrhundert. Verfassung/ persönliche Zusammensetzung/ Parteiverhältnisse*. Münster 1967, S. 350-351.
- 13 Zur Baugeschichte des Herrenhauses vgl. Karlheinz Hauke: *August Reinking. Leben und Werk des westfälischen Architekten und Offiziers*. Münster 1991, S. 228-236.

14 Ebd., S. 229.

15 Als *terminus ante quem* kann das Jahr 1848 angenommen werden, das mit den Initialen einer unbekanntes Tapetenmanufaktur auf die Rückseite einer Supraporte im kleineren, südlich an den Festsaal angrenzenden Raum gedruckt ist. Vgl. Franz Gathmann: *Restaurierungsbericht Stapel. Festsaal, Tapetenzimmer* (Teil II). 1994/95, Abb. 59.

16 Der Begriff 'Tableau' wird hier im Sinne der (ursprünglichen) französischen Bedeutung 'Gemälde' oder 'Schilderung' verwendet. Für eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Terminus in Bildender Kunst, Theater und Wissenschaft im 18. und frühen 19. Jahrhundert siehe Annette Graczyk: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*. München 2004.

17 *Tableaux vivants* oder *Lebende Bilder* bezeichnen eine Kunstform, bei der Gemälde oder Skulpturen von einer Personengruppe szenisch auf einer Bühne nachgestellt und damit theatral inszeniert werden. Charakteristisch für diese Gattung ist also die Durchdringung von Bühnenbild und Gemälde. Zunächst in Form von Festzügen in der höfischen Kultur der Renaissance und des Barock zur Verherrlichung von Fürsten verbreitet, erfreuten sich die Lebenden Bilder seit der Aufklärung als Gesellschaftsspiele sowie zur Erziehung und Geschmacksbildung in der bürgerlichen Gesellschaft großer Beliebtheit. Vgl. hierzu Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999, einführend bes. S. 19-28.

18 Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: "Theater im Jahrhundert des 'Bühnenbildes' – Fremdheit im Angebot. Ein kleines theatergeschichtliches Repetitorium,

1770-1840." In: ders. u.a. (Hg.). *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 289-314, Zitat S. 314. Auf die formalen und motivischen Analogien zwischen Bildtapete und Bühne macht Nicole Wild aufmerksam. Ein Bezug zum *Tableau vivant* wird allerdings weder von ihr noch von anderen Tapetenforschern hergestellt. Vgl. dies.: "The Paris Oper and its Stage Sets". In: Odile Nouvel-Kammerer 2000 (vgl. Anm. 3), S. 178-191.

19 Zur Figur der Bajadere in der europäischen Imagination vgl. Dorothy Matilda Figueira: *The Exotic. A Decadent Quest*. Albany 1994, S. 29-45 sowie Binita Mehta: *Widows, Pariahs, and Bayadères. India as Spectacle*. Lewisburg, London 2002.

20 Marie Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London 1992, S. 7-11, 111-132.

21 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 30. Auflage. Frankfurt am Main 2003 (französisches Original: *Les mots et les choses*, 1966), Kap. 10: Die Humanwissenschaften.

22 Joseph Dufour: *Les sauvages de la mer Pacifique, tableaux pour décoration en papier peint*. Mâcon 1804, S. 11-12. "Eine Familienmutter mag ihrer aufgeweckten, geistreichen und wissbegierigen kleinen Tochter Unterrichtsstunden in Geschichte und Geografie geben [...]" (Übersetzung der Verfasserin).

23 Mirjam Schleier: "'Flirrende Spiegel'. Annette von Droste-Hülshoffs 'Klänge aus dem Orient'." In: Charis Goer / Michael Hofmann (Hg.). *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. München 2008, S. 153-155.

24 Siehe hierzu die erhaltenen Bibliotheksinventare von 1795 und ca. 1890 (LWL-Archivamt, Archiv Haus Stapel, Akten, Nr. 560 sowie LWL-Archivamt, Archiv Haus Stapel, Bibliothekskatalog 19. Jhd.).

25 Zur Indomanie im deutschsprachigen Raum vgl. Christine Maillard: "'Indomanie' um 1800: ästhetische, religiöse und ideologische Aspekte." In: Goer / Hofmann 2008 (vgl. Anm. 23), S. 67-83.

26 Für eine erste Orientierung zur Methode des komparatistischen Sprachvergleichs bei Schlegel vgl. Andrea Polaschegg: "Athen am Nil oder Jerusalem am Ganges? Der Streit um den kulturellen Ursprung um 1800." In: Alexandra Böhm / Monika Sproll (Hg.). *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800*. Würzburg 2008, S. 41-65, besonders S. 52-54. Zum komparatistischen Sprachvergleich allgemein siehe Foucault 2003 (vgl. Anm. 21), S. 342-359.

27 Im deutschsprachigen Raum wurde diese These v.a. von Johann Gottfried Herder in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-85) vertreten, in denen er sich auf frühere Schriften von William Jones (1746-94) und Jean Silvain Bailly (1736-93) bezog. Vgl. hierzu Axel Michaelis: "Wissenschaft als Einheit von Religion, Philosophie und Poesie. Die Indologie als frühromantisches Projekt einer ganzheitlichen Wissenschaft." In: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hg.). *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg 2004, S. 325-339, hier S. 328.

28 Im Werbeprospekt der Manufaktur Velay heißt es hierzu: "*Ces pagodes ou temples de Brama et des idoles sont de la plus haute antiquité; plusieurs auteurs pensent qu'elles ont pu*

- donner l'idée des fameuses pyramides d'Égypte, par leur forme et leur construction gigantesques", zit. nach Wisse 2001 (vgl. Anm. 3), S. 33. Deutsche Übersetzung durch die Verfasserin: "Diese Pagoden und Tempel der Brahmanen und Götzen sind sehr alt; verschiedene Autoren glauben, dass sie aufgrund ihrer Form und gewaltigen Konstruktion als Vorlagen für die berühmten Pyramiden von Ägypten dienen."
- 29** Der Begriff 'Display' findet in Haus Stapel somit nicht nur als konzeptuell-methodischer Referenzrahmen Verwendung, sondern verweist in seiner ursprünglichen Bedeutung auch auf das Ausstellen ('to display') von fremden Kulturen in den eigenen vier Wänden.
- 30** Albrecht Koschorke: *Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main 1990, S. 138.
- 31** Zum Motiv des bewohnbaren Landschaftsraums siehe Eva Börsch-Supan: *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung mit 255 Abbildungen*. Berlin 1967.
- 32** Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S. 13.
- 33** Zur Mobilisierung des Blicks, aber nicht des Körpers vgl. Monika Wagner: "Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts." In: Harro Segeberg (Hg.). *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films I*. München 1996, S. 171-189.
- 34** Ulrich Giersch: "Im fensterlosen Raum – das Medium als Weltbildapparat". In: *Sehsucht – Das Panorama als Massenmedium des 19. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Bonn 1993, S. 96.
- 35** Vgl. Victor Burgin: *The Remembered Film*. London 2004, S. 23-28.
- 36** Zu diesem Begriff vgl. Giuliana Bruno: *Atlas of Emotion. Journey in Art, Architecture and Film*. London u.a. 2002, S. 193.
- 37** Zur Polyfokalität als Methodik und künstlerische Qualität der Moderne vgl. die exemplarische Lesart der durchwandelbaren Vielansichtigkeit des Wörlitzer Gartens bei Werner Hoffmann: *Die gespaltene Moderne*. München 2004, S. 133-136.
- 38** Vgl. Bruno 2002 (vgl. Anm. 36), S. 194-195. Überraschenderweise überträgt Bruno ihr Modell der peripatetischen Körper nicht auf Bildtapetenräume; ihre "inhabitant-spectators" sind immobil, siehe S. 165-168.
- 39** Dufour 1804 (vgl. Anm. 22), S. 11. "Wir dachten, man wäre uns dankbar, wenn wir jene Vielzahl von Völkern, welche die unendliche Weite der Ozeane von uns getrennt hat, auf bequeme und anschauliche Weise versammelten, damit sich ein lern- und wissbegieriger Mensch – ohne seine Wohnung zu verlassen, und seine Blicke um sich schweifen lassend – beim Lesen von [...] Reiseberichten [...] in die Gegenwart der [dargestellten, A.S.] Personen versetzt fühlt, den Text mit der Darstellung vergleicht, sich für die Unterschiede der Formen, der Kostüme begeistert [...]" (Übersetzung der Verfasserin)
- 40** Annegret Pelz: "Gehäuse – Bildspender der bewegungslosen Reise." In: Patricia Desroches (Hg.). *Construction de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande. II: Le voyage immobile/Die bewegungslose Reise*. Saint-Étienne 2009, S. 21-30, Zitat S. 26.
- 41** Vgl. Erkki Huhtamo: "Armchair Traveller on the Ford of Jordan. The Home, the Stereoscope and the Virtual Voyager." In: *Mediamatic 8* (1995), www.mediamatic.net/5910/en/armchair-traveller-on-the-ford-of-jordan sowie Bruno 2002 (vgl. Anm. 36), S. 157-169.
- 42** Vgl. Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln 1989, Kap. Grenzüberschreitungen (S. 11-21).
- 43** Pelz 2009 (vgl. Anm. 40), Titel.
- 44** Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk I*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1983, S. 52.
- 45** "Im Sinne des Materiellen sind sie bildlicher Ausdruck [Repräsentanten, A.S.] des Realen." (Übersetzung der Verfasserin). Zur Materialität und Bedeutung von Draperie-Tapeten als Zeichenträger vgl. Ulrich Lehmann: "Performance matérielle. Dufour et le matérialisme." In: Bernard Jacqué / Georgette Pastiaux-Thiriat (Hg.). *Joseph Dufour. Manufacturier de papier peint*. Rennes 2010, S. 237-249, Zitat S. 244.
- 46** Vgl. hierzu LWL-Archivamt, Archiv Haus Stapel, Akten, Nr. 560 sowie LWL-Archivamt, Archiv Haus Stapel, Bibliothekskatalog 19. Jhd.
- 47** Vgl. Ilse Jahn: "Sammlungen – Aneignungen und Verfügbarkeit." In: Andreas Grote (Hg.). *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994, S. 475-500, Zitat S. 476.
- 48** Zum Naturalienkabinett und der Geschichte des Sammelns siehe exemplarisch Grote 1994 (vgl. Anm. 47).

- 49** Unter den Werken, die zur Popularisierung der Naturgeschichte beitrugen, sind vor allem Buffons 36 Bände umfassende *Histoire naturelle* (1749-1789) und Linnés *Systema naturae* (erstmalig 1735 erschienen) zu nennen.
- 50** Vgl. Anke te Heesen: "Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit." In: Gabriele Dürbeck (Hg.). *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Amsterdam 2001, S. 19-34, hier S. 21-22.
- 51** Zit. nach te Heesen 2001 (vgl. Anm. 50), S. 21.
- 52** August Reinking: *Erklärung der Pl[äne] zu dem neu zuerbauenden Wohngebäude zu Stapel*. 5. Oktober 1818 (LWL-Archivamt, Archiv Haus Stapel, Karten und Pläne, 36).
- 53** Hierzu gibt es allerdings keine gesicherten Erkenntnisse. Möglich und denkbar ist auch, dass sich die Naturaliensammlung im kleinen Balkonzimmer befand, in der noch heute zahlreiche Vögel in historischen Glaskästen aufbewahrt werden.
- 54** Vgl. *Verzeichnis meiner Thiere in Spiritus* (unbekannter Verfasser) [LWL-Archivamt, Archiv Haus Stapel, Akten, Nr. 559].
- 55** Vgl. Robert Huxley (Hg.): *The Great Naturalists*. London 2007, S. 133-139.
- 56** Zur fortschreitenden Spezialisierung beim Sammeln in Naturalienkabinetten vgl. te Heesen 2001 (vgl. Anm. 50), S. 29-30.
- 57** Foucault 2003 (vgl. Anm. 21), S. 410.
- 58** Vgl. ebd., S. 413-462.
- 59** Zum Topos des Fensters bei Alberti siehe Gerd Blum: "Fenestra prospectiva – Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino." In: Joachim Poeschke / Candida Syndikus (Hg.). *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*. Münster 2008, S. 77-122.
- 60** Der englische Prachtband wurde vom Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz digitalisiert und ist online zugänglich unter www.dilibri.de/rlb/content/titleinfo/202322. Zu Christian Georg Schütz d. J., der in der Kunstgeschichtsschreibung gerade wiederentdeckt wird, siehe Gerhard Kölsch: "Malerische Reise an den Rhein. Christian Georg Schütz der Vetter." In: Peter Forster / Irene Haberland / Gerhard Kölsch (Hg.). *Rheinromantik. Kunst und Natur*. Ausst. Kat. Museum Wiesbaden. Regensburg 2013, S. 320-327.
- 61** Christian Georg Schütz' Darstellung des Loreley-Felsens ist die erste bildliche Darstellung dieses Motivs. Erst in den 1830er Jahren setzt sich die Ikonografie der auf einem Felsen sitzenden weiblichen Personifikation durch, die Männer an den Untiefen des Rheins ins Unglück zieht. Vgl. hierzu Mario Kramp / Matthias Schmandt (Hg.): *Die Loreley – ein Fels im Rhein. Ein deutscher Traum*. Mainz 2004.
- 62** Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998 (amerikanisches Original: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, 1983), S. 1-76, bes. Kap. "Ursprünge des Nationalbewusstseins".
- 63** Vgl. Horst Johannes Tümmers: *Der Rhein. Ein europäischer Fluss und seine Geschichte*. München 1999, S. 125-127.
- 64** Friedrich Schlegel: "Reise nach Frankreich." In: *Europa 1* (1803), S. 5-40, Zitat S. 15.
- 65** Ebd.
- 66** Zum Europa-Verständnis Friedrich Schlegels, das zwischen nationalstaatlichen Interessen und zeitgenössischen Europa-Diskursen oszilliert, siehe Matthias Schöning: "Im Zeichen Europas. Friedrich Schlegels topographische Neuordnung seines Denkens." In: *Athenäum* 18 (2008), S. 123-138.
- 67** August Wilhelm Schlegel: "'Einleitung' zu den 'Vorlesungen über die romantische Literatur' (1803-04)." In: ders.: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen II/1: Vorlesungen über Ästhetik (1803-1827)*. Hg. von Georg Braungart. Paderborn u.a. 2007, S. 1-27, hier S. 25-26.
- 68** Vgl. hierzu Ulrich Fröschle: "'Deutschland als der Orient Europa's'. August Wilhelm Schlegel und die Rhetorik des 'unscheinbaren Keime[s]'" In: York-Gothart Mix / Jochen Strobel (Hg.). *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*. Berlin u.a. 2010, S. 275-292, Zitat S. 287.
- 69** Vgl. Gertrude Cegl-Kaufmann / Antje Johanning: *Mythos Rhein. Zur Kulturgeschichte eines Stromes*. Darmstadt 2003, S. 74-75.
- 70** Zur Vorstellung der Grenze bei Fichte vgl. Thomas Müller: *Imaginerter Westen. Das Konzept des 'deutschen Westraums' im völkischen Diskurs zwischen Politischer Romantik und Nationalsozialismus*. Bielefeld 2009, S. 68-69.
- 71** Zu Arndt siehe Susanne Kiewitz: *Poetische Rheinland-Schaft. Die Geschichte des Rheins in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*. Köln 2003, S. 134-141 sowie

- Cepl-Kaufmann / Johanning 2003 (vgl. Anm. 69), S. 194.
- 72** Vgl. Cepl-Kaufmann / Johanning 2003 (vgl. Anm. 69), S. 168-179.
- 73** Bernhard Struck: "Vom offenen Raum zum nationalen Territorium. Wahrnehmung, Erfindung und Historizität von Grenzen in der deutschen Reiseliteratur über Polen und Frankreich um 1800." In: Etienne François / Jörg Seifarth / Bernhard Struck (Hg.). *Die Grenze als Raum, Erfahrung und Konstruktion. Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 2007, S. 77-104.
- 74** Zum Rheintourismus vgl. Benedikt Bock: *Baedeker & Cook. Tourismus am Mittelrhein, 1756 bis ca. 1914*. Frankfurt am Main 2010.
- 75** Siehe hierzu die Dissertation von Jan Werquet, in der der Autor eine Neubewertung der Bau- und Restaurierungspolitik unter Friedrich Wilhelm IV. im Spannungsfeld von Rheinromantik, Historismus und Herrschaftsrepräsentation entwirft: Jan Werquet: *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz*. Berlin 2010.
- 76** Zum Begriff der Erinnerungslandschaft vgl. Rudy J. Koshar: "Die deutsche Erinnerungslandschaft 1871-1990." In: Wolfram Martini (Hg.). *Architektur und Erinnerung*. Göttingen 2000, S. 191-203. Werquet spricht vom Rhein als "*historischer (Kultur-) Landschaft*", siehe Werquet 2010 (vgl. Anm. 75), S. 348-354.
- 77** Elke Krasny: "Binnenexotismus und Binnenkolonialismus. 'Das Bauernhaus mit seiner Einrichtung und seinem Geräthe' auf der Wiener Weltausstellung von 1873." In: Anita Aigner (Hg.). *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Bielefeld 2010, S. 37-55, Zitat S. 41. Der Begriff des Binnenexotischen geht auf Hermann Bausinger zurück, vgl. hierzu seine Publikationen *Fremde Nähe. Auf Seitenwegen zum Ziel. Essays*. Tübingen 2002 sowie *Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse*. 11. Auflage. Tübingen 1999, bes. Kap. "Folklore als Gegenwelt".
- 78** Vgl. hierzu De Certeau 1988 (vgl. Anm. 7), S. 192-197.
- 79** Die von De Certeau konstatierte Spaltung von Blick und Körper, die dieser an der Unterscheidung von Karte (als "*totalisierende[r] Planierung von Beobachtungen*") und Wegstrecke (als "*diskursive[r] Reihe von Handlungen*") festmacht, kann für das Wohn-Display und insbesondere für tapezierte Wohnlandschaften, deren Raumwahrnehmung auf Akten des Sehens und Bewegens beruht, nicht aufrechterhalten werden. Vgl. hierzu auch Nierhaus 2010 (vgl. Anm. 6), S. 30-31. Zur Wegstrecke und Karte bei De Certeau vgl. ders. 1988 (vgl. Anm. 7), S. 220-226.
- 80** Vgl. hierzu Polaschegg 2008 (vgl. Anm. 26), S. 41-65.
- 81** Siehe Andrea Polaschegg: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin 2005, S. 63-101.
- 82** Auf die Analogiebildung von Orient und Indien im Kontext von August Wilhelm Schlegels Metaphorik intellektueller Selbstermächtigung der Deutschen macht auch Fröschle aufmerksam, allerdings ohne die Verknüpfung mit der Rheinthematik. Vgl. Fröschle (wie Anm. 68), S. 286-289.
- 83** Ähnlich argumentiert Eck im Zusammenhang mit Dufours Telemaque- sowie Amor-und-Psyche-Tapete mit Verweis auf den Tapetenforscher Henri Clouzot: "*Der Raum kann zur Bühne der sich vor einer solchen Kulisse im Alltag bewegenden Bewohnerinnen und Bewohner werden*", siehe Eck 2012 (vgl. Anm. 3), S. 306.
- 84** De Certeau 1988 (vgl. Anm. 7), S. 228.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Daniel Buggert
(Köln/Aachen)

Produktion der Illusion

Kölns Opernhaus im Umbruch

Jedes Theater inszeniert und überwindet eine Grenze in zweifacher Art: die Grenze zwischen Realität und Illusion und die Grenze zwischen Bühne und Publikum. Das Jahr 2012 bedeutet für das Kölner Opernhaus eine zusätzliche Grenzziehung. Der Beginn der Sanierungsarbeiten markiert den Abschied von einem bühnentechnischen Zustand, der im Kern dem Stand der 1950er Jahre entsprach. Die lange und kontroverse Debatte um die Zukunft des Ensembles aus Oper, Schauspielhaus und Opernterrassen steht darüber hinaus für einen Grenzfall in der Kölner Stadt- und Kulturpolitik. Erst der engagierte Einsatz großer Teile der Bürgerschaft konnte geplante Abrissmaßnahmen abwenden.

Kurz vor Beginn der Sanierungsarbeiten in den Spielstätten der städtischen Bühnen am Kölner Offenbachplatz nutzte die Redaktion von *archimaera* die einmalige Gelegenheit, das leergeräumte Opernhaus zu besichtigen. Die Fotos der Exkursion zeigen den faszinierenden Kontrast zwischen den Bühnen- und Zuschauerbereichen eines Theaters. Während letzterer dem Auftritt des Gastes und den Zeremonien eines Opernbesuchs verpflichtet ist, präsentiert das seiner Kulissen beraubte Bühnenhaus die Nüchternheit einer Industriearchitektur vergangener Zeiten.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-37132
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 73-88

erung BÜHNEN KÖLN

historischer Bestand

T0037, RM 7 bleibt im

K, bitte schützen Sie es. [NNR 1758

Kontakt: 0221 2090099, buehnenkoeln@hpp.com

estbenzin wieder ablösen.



Fünf Eingänge gliedern die Schaufassade des Kölner Opernhauses. Über der Traufe des Baukörpers ist die gitterförmige Struktur mit den Glasbausteinen zur Belichtung des Pausenfoyers zu sehen. Vor den hohen, weiß gestrichenen Werkstatttürmen zeigt sich der mit Aluminiumpaneelen verkleidete Zuschauersaal.

Im Kontrast zur repräsentativen Eingangsfassade dominieren auf der Gebäuderückseite bescheidenere Materialien. Zur Vorbereitung der Sanierung wurden die großen Betonflächen der Werkstatttürme in Felder eingeteilt und Schadstellen in diesem Raster markiert.



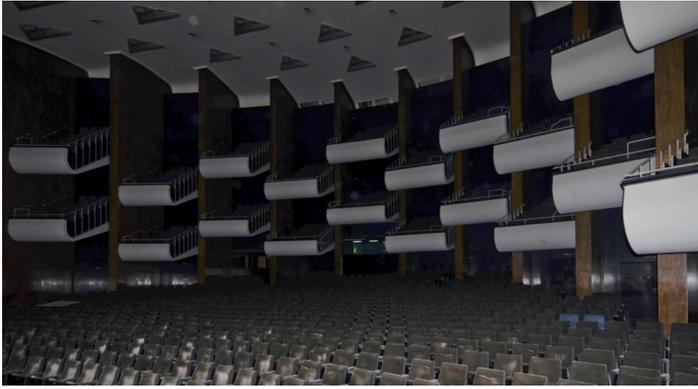
Kunst und Theater erproben fortgesetzt ihre Grenzen. Die Aufgabe eines Theaters besteht darin, gesellschaftliche Entwicklungen und politische Entscheidungen mit kritischen Inszenierungen zu kommentieren. In Köln hat jedoch nicht etwa eine Theaterinszenierung, sondern das reale politische Ringen um die Spielorte der städtischen Bühnen die Grenze der Belastbarkeit zwischen der Stadtpolitik und ihren Bürgern verdeutlicht. Anlass hierfür war der marode Zustand des Gebäudebestands, der nach jahrzehntelanger Vernachlässigung zu starken Einschränkungen im laufenden Spielbetrieb geführt hatte. Schließlich wurde der Handlungsbedarf so groß, dass die Stadt trotz leerer Kassen ein Bauvorhaben projektieren musste, um den Fortbestand ihrer Theaterkultur zu gewährleisten.

Von Beginn an waren die Positionen der an der Entscheidung beteiligten Gruppen weit voneinander entfernt. Auf der einen Seite standen zunächst diejenigen, die das bestehende Gebäudeensemble – Oper, Schauspielhaus und die Gastronomie in den Opernterrassen – kommerzialisieren wollten, um den Erlös aus der Grundstücksveräußerung dazu zu nutzen, am rechten Rheinufer einen medienwirksamen Neubau nach Art der Oper in Sidney oder gar Hamburgs Elbphilharmonie zu errichten.

Ob dies für die städtebauliche Entwicklung Kölns nun positiv wäre oder nicht, und ob es für das eingeplante Budget die gewünschte »Weltarchitektur« gegeben hätte, sei dahin gestellt. Bereits die Idee führte zu einer öffentlichen Debatte. Im Ergebnis wurde der Verbleib der Bühnen am Offenbachplatz im Zentrum der Stadt festgelegt.

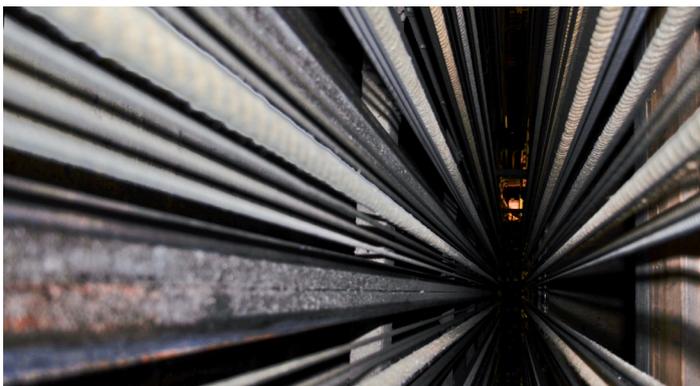
In Folge dieser Entscheidung lobte die Stadt einen Architektenwettbewerb aus, der lediglich den Erhalt des Opernhauses als Teil des Ensembles der Theaterbauten von Wilhelm Riphahn vorsah. Schauspiel, Studiobühne, Kinderoper sowie die Werkstätten mit ihren notwendigen Erweiterungen sollten dagegen in einem Neubau zusammengefasst werden, der an Stelle der bestehenden denkmalgeschützten Bauten entstehen sollte. Als Sieger des Wettbewerbes gingen das Kölner Architekturbüro *JSWD – Jasper Steffens Watrin Drehsen* und das Pariser *Atelier d'architecture Chaix & Morel + Associés* hervor. Als Kostenschätzungen zeigten, dass sich (wie bei laufenden Bauprojekten ähnlicher Dimension) die Baukosten nur schwer kontrollieren lassen würden, wurde ein Planungsstopp verhängt, um erneut alle gegebenen Optionen gegeneinander abzuwägen.

Auf Seiten der Bürgerschaft regte sich vehementer Unmut. Als Gegenpol zur Politik formierte sich die Bürgerinitiative *Mut zu Kultur*, die für den Erhalt der bestehenden Gebäude eintrat. In Zusammenarbeit mit der damaligen Schauspielintendantin Karin Beier entwickelten die engagierten Bürger eine Planungsvariante, die den Bestand mit kleinen Ergänzungen geschickt an die Erfordernisse moderner Theaterproduktion anpasste. Die Irrungen und Wirrungen der daraufhin einsetzenden politischen und publizistischen Schachzüge in einer intensiven öffentlichen Debatte mit vielen Beteiligten generierten nun einen Prozess, der an absurdes Theater erinnern konnte. Als die Initiative die erforderliche Zahl von Unterschriften für einen Bürgerentscheid über den Erhalt des Schauspielhauses zusammen hatte, kippte der Rat der Stadt Köln nach zahlreichen Kostenkalkulationen schließlich seine eigenen Beschlüsse und stimmte mehrheitlich für den Erhalt des Baudenkmals; eine Bürgerabstimmung fand deshalb nicht statt. Die Entscheidung des



Der Zuschauersaal der Oper mit seinen Gondeln bietet auf allen Plätzen große Nähe zum Bühnengeschehen. Die Wandflächen sind dunkel gefasst, alle tragenden Bauteile mit Edelholz verkleidet. Der ursprüngliche blaue Farbton der Sitze wird bei der Restaurierung wiederhergestellt und verhilft dem Saal zu intensiverer Farbigkeit.

Bis heute wurden die Kulissen der Kölner Oper manuell bewegt. Die Handkonterzüge mit ihren unzähligen Gegengewichten werden im Rahmen der Modernisierung des Bühnenturms durch computergesteuerte motorbetriebene Seilwinden ersetzt.



Rates kann angesichts einer entwickelten Wettbewerbskultur grenzwertig erscheinen: Das erfolgreiche Wettbewerbsprojekt wurde aufgegeben und das Büro *HPP Architekten* in Gemeinschaft mit dem Theaterconsultant *theapro* und dem Restaurierungsbüro *Götz Lindlar Breu* mit der Umsetzung der von *Mut zu Kultur* vorgeschlagenen Variante beauftragt.

Der Mut dieser Entscheidung liegt darin, auf etwas spektakulär Neues zu verzichten. Die Identität und das Profil der Bühnen Kölns, die eng mit den historischen Gebäuden von Oper und Schauspielhaus verbunden sind, werden bewahrt. Mit der denkmalgerechten Sanierung des Areals bleibt eines der Hauptwerke Wilhelm Riphahns und eines der bedeutendsten Ensembles der Kölner Nachkriegszeit – einer Zeit des Übergangs – erhalten.

Die große Qualität von Riphahns Ensemble ist darin begründet, dass sich, insbesondere in der Architektur der Oper (1952-57), die Gedanken der klassischen Moderne mit der Gediegenheit der späten 50er Jahre verbinden. Die Komposition der klar ablesbaren, additiv zusammengefügt Baukörper, die sich aufgrund ihrer Materialität in der Wirkung unterscheiden, folgt den Ideen der Moderne. Die beiden Werkstattgebäude, die den Bühnenturm flankieren, stellen eine sowohl radikale als auch prägnante

Lösung für den Bautyp Oper dar. Komplettiert durch die Verwaltungs- und Garderobentrakte, die mit bescheidenem Ziegelblendwerk verkleidet sind, verleihen die hohen Terrassenfassaden dem Gebäude den Charakter einer innerstädtischen Fabrik, wodurch der demokratische Anspruch des Theaters herausgestellt wird. Die industrielle Anmutung des Gebäudes erfuhr nach Riphahns ursprünglichem Plan dadurch eine zusätzliche Betonung, dass die Oberflächen der Türme in Sichtbeton belassen wurden. Um dem Gebäude die Assoziationen an die Hochbunker des 2. Weltkrieges zu nehmen, erhielten sie jedoch bereits wenige Jahre nach der Fertigstellung als Ergebnis einer öffentlichen Diskussion ihre heute sichtbare weiße Fassung.

Ein anderes Bild bietet die Eingangsseite der Oper am Offenbachplatz, deren Flächen von edlen Materialien bestimmt werden. Dominierend sind hier die Muschelkalkplatten, die den Foyerbereich des Opernhauses umhüllen. Diese Platten waren in der Zeit der NS-Diktatur nach Köln gelangt und für den Bau des nicht verwirklichten riesigen Gau-Forums vorgesehen. Die Verwendung dieser Steine verdeutlicht den Stellenwert, den sowohl das Gebäude, vor allem aber die Institution der Oper und des Theaters in der Zeit der jungen Demokratie Deutschlands innehatten. Zusammen mit den anderen verwendeten Materialien, wie den schwarz-silberfarbigen Aluminiumprofilen der geometrischen Fensterteilungen, den in den Fenstern sichtbaren Lüstern aus Murano-Glas, dem arabesk-geometrischen Spiel mit Glasbausteinen zur indirekten Beleuchtung des Pausenfoyers und der Aluminiumverkleidung des Zuschauersaals, illustriert die kostbare Steinoberfläche der Eingangsseite im Vergleich zu den rohen Oberflächen der Rückseite einen Gegensatz, der für die Entstehungszeit des Gebäudes typisch ist: einen Kontrast zwischen der Rationalität moderner Produktionsweisen und den bürgerlichen – durchaus spießigen – Repräsentationsbedürfnissen der späten 1950er Jahre.

In der Struktur des Areals hat Wilhelm Riphahn die einzelnen Funktionsbereiche der Theaterbauten klar voneinander abgegrenzt. Die Meisterschaft seines Entwurfs zeigt sich in der Gestaltung der Schnittstellen und Übergänge zwischen diesen Einheiten. Riphahn ist es gelun-



Restauratorische Untersuchungen haben eine Farbfassung hervorgebracht, deren Erdtöne im Zusammenspiel mit dem dunklen Schieferboden den Höhlencharakter des Garderobebereichs betonen. Unklar ist, ob diese Fassung der Idee Wilhelm Riphahns entspricht, oder ob es sich um einen Farbversuch aus der Zeit vor der Eröffnung der Oper handelt.

gen, die Wege des Zuschauers hin zum Illusionsraum der Bühne sorgfältig ausarbeiten. Auf der öffentlichen Seite des Vorhangs werden die Zuschauer über eine festliche Abfolge von Schwellensituationen in den Saal geführt, während auf der anderen Seite die Kulissen und Requisiten sowie die Sänger und Schauspieler als Hauptakteure reibungslos ihre Position auf der Bühne einnehmen können. Heute haben sich gerade für diesen Bereich die Anforderungen einer modernen Theaterproduktion enorm erhöht, so dass hier auch der größte Verbesserungsbedarf bestand.

Zurzeit sind die Sanierungsarbeiten in vollem Gange. Ein riesiges Loch in der Hinterbühne des Opernhauses erlaubt den Durchblick in den leergeräumten Zuschauersaal. Diese Wunde ist Teil der riesigen Schönheitsoperation, die das alte Gebäude in neuem Glanz erscheinen lassen soll. Der entwurfsbestimmende Kontrast zwischen den beiden Fronten des Gebäudes, zwischen repräsentativer Eingangsseite und "industrieller" Rück-

Auch in der oberen Foyerebene wurde nach Befunden eine helle farbige Fassung der Wände rekonstruiert, die in deutlicher Abstufung zu den erdigen Tönen der unteren Ebene steht. Die Wände waren in hellem Ocker, die Decken in Graustufungen gefasst.



seite wird erhalten bleiben, auch wenn die Glasfassade eines geplanten neuen Baukörpers im Betriebshof der Oper die frühere schroffe Anmutung der Produktionsstätte schwächen wird.

Als die nachfolgenden Aufnahmen entstanden, zeigte sich das leergeräumte Gebäude auf der Schwelle zu seiner neuen Nutzungsphase. Die Zuschauerbereiche werden von nachträglichen Verschönerungsmaßnahmen befreit; Restauratoren sind mit der akribischen Rekonstruktion der ursprünglichen Farbfassungen beschäftigt. Die technischen Einrichtungen der alten Bühne dagegen werden für immer verschwinden. In den 50er Jahren war die Bühnentechnik der Kölner Oper auf dem damals modernsten Stand. Eine geplante und im Rohbau realisierte Unterbühne, angelegt als Doppelstockhubpodium, wurde allerdings niemals in Betrieb genommen. Heute zeigen sämtliche technische Installationen deutlich ihr Alter. Zu erneuern sind auch die Drehscheibe und das Seilwerk des massiven Bühnenturmes, das bis zum Ende der Betriebszeit personalintensiv manuell betrieben wurde. Wie die Lichtsteuerung wird dieses Kernelement der Bühne durch computergesteuerte Technik ersetzt. Das alte zentrale Schaltpult des Inspizienten, das an die Regelungstechnik eines früheren Zeitalters erinnert, wird ebenso verloren gehen.

Anmerkungen

Bis auf das erste Bild (© Raimond Spekking / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0) sind alle Fotos das Werk des Autors und unterliegen den Bestimmungen der Dipp-Lizenz.

Der Artikel ist als Exkursionsbericht zu verstehen und basiert im Wesentlichen auf den Ausführungen von Herrn Reinhard Beuth, Mitarbeiter bei den Bühnen Köln, für dessen kompetente Führung durch die Oper sich die **archimaera**-Redaktion herzlich bedankt!

Weitere Informationen zur Geschichte des Gebäudes, zur Entwicklung des Projektes und zum aktuellen Geschehen auf der Baustelle finden sich unter:
sanierung.buehnenkoeln.de/
www.mutzukultur.de
www.hpp.com/de/projekte/bautypologien/kulturbauten/sanierung-buehnen-koeln.html
www.jswd-architekten.de/de/projekte/kultur/buehnderstadtkoeln/

Zeremoniell und Illusion

Im repräsentativen Bereich des Theaters pflegt das Publikum die Zeremonien der Hochkultur. Sein Weg in den Theatersaal ist durch eine Folge von Schwellen sorgsam gestaltet. Von der Autotür über den Vorplatz führt die erste Etappe die Theaterbesucher zu den Garderoben, wo nach dem Durchschreiten der Eingangstüren im Mantelfoyer der alltägliche Ballast abgegeben wird. Danach folgen die eingeübten Rituale zur Einstimmung und Konzentration auf das bevorstehende Erlebnis: Bekannte zu grüßen, Aufführungen zu diskutieren, das Programm zu studieren oder eine letzte Erfrischung zu sich zu nehmen. Derart vorbereitet betritt der Zuschauer den Saal und findet seinen Platz, um in die Traumwelt des Theaters einzutauchen. Die Pause in den Komforträumen des Foyers erlaubt ein kurzes Durchatmen. Ist das Schauspiel beendet, führt der Weg in die angeschlossene Gastronomie, in der das Erlebte kommentiert und besprochen wird.



Der Garderobenbereich dokumentiert den Wandel der Mode. Die originale Polsterung der Theke wurde nachträglich mit Spiegeln verkleidet und die dunkle Rückwand wie der Rest des Gebäudes in hellen Farben gefasst.



Außenliegende Treppenhäuser führen in das Pausenfoyer im Obergeschoss der Oper. Brücken und weitere Treppen erschließen die Gondeln des Zuschauersaals.



Lange Zeit durch den Einbau des Zeltes der Kinderoper Köln verstellt, präsentiert sich das obere Foyer seit einiger Zeit wieder in voller Pracht. Die große

Wandelhalle und die oberen Ebenen dienen dem "Sehen und Gesehenwerden", einem unerlässlichen Bestandteil jeder gesellschaftlichen Veranstaltung. Seitlich

schließen die Treppenhäuser und von hohen Mauern umschlossene Hängende Gärten an, die wie die Balkone über den Eingängen Frischluft bieten.

Die Bühne als Grenze zwischen Illusion und Produktion

Der Mittelpunkt des Theaters ist die Bühne. Der Rahmen des Guckkastens und der Blick der Zuschauer in den fiktiven Raum des Schauspiels markiert die Grenze zwischen Realität und Illusion. Ziel vieler Inszenierungen ist es, diese Grenze aufzulösen, um dem Publikum einen intensiven Kontakt mit dem gebotenen Spektakel zu eröffnen. Zu ihrem Rückraum grenzt die Kulisse der Szene den Ort des Spiels von den Funktionsflächen der Produktion ab. Wird diese ephemere Raumgrenze entfernt, offenbart sich schlagartig der Kontrast zwischen den Bereichen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs, der als temporäre Raumhülle die Akteure als Verführer und die verführungswilligen Zuschauer voneinander trennt.



Der Eiserne Vorhang trennt als brandschutztechnische Notwendigkeit den Zuschauerbereich hermetisch vom Bühnenturm, der zum Herablassen und Herausziehen der Kulissen dient. Die Kölner Oper

verfügt zusätzlich über eine tiefe Unterbühne, in der für den schnellen Szenenwechsel ein zweites Bühnenbild Platz finden sollte, deren technische Installationen jedoch niemals eingebaut

wurden. Zur Unterbringung von Kulissen besitzt die Oper große Seitenbühnen und eine Hinterbühne, die der Fläche der Hauptbühne entspricht. Dies erlaubte Bühnenbilder mit großer Tiefenwirkung.



Der Schnürboden der Oper erinnert an Bilder von Bohrinseln, Zechen oder Raffinerien. Der Neubau des

Bühnenturms wird mit seiner modernen Bühnentechnik ein ganz anderes Erscheinungsbild aufweisen.



Der Platz des Inspizienten:
Ein Pult mit einfachen Schaltern, Nummernleuchten mit Glühbirnen, Markierungen

auf dem Boden, handgemalte Schilder. Hier wird die Sanierung große Veränderungen bewirken.

Produktion

Eine völlig andere Welt offenbart sich auf der anderen Seite der Kulisse. Hinter der Theaterpforte erschließen nüchterne Flure die verschiedenen Einheiten der Verwaltung und Theaterproduktion. Neben unterschiedlichsten Werkstätten – Kostümschneiderei, Requisite oder Bühnenbild – finden sich hier verschiedene Lager, wie die Waffenkammer oder der Kostümfundus des Theaters. In der Nähe der Bühne haben schließlich alle Räume ihren Platz, die im direkten Zusammenhang mit den Aufführungen stehen. In den Garderoben legen die Schauspieler ihre Kostüme und die Maske ihrer Rolle an. Über Flure gelangen sie zu einer Schleuse aus Brandschutztüren, die die Schwelle zum Bühnengehäuse markiert. Im Brandfall können diese im Zusammenspiel mit dem Eisernen Vorhang den Bühnenraum hermetisch abschotten.

Hinter der Kulisse herrscht eine nüchterne Realität. Die technischen Installationen verdeutlichen den Aufwand, der zur Erzeugung der Illusion notwendig ist. Hier konzentrieren sich die Akteure und versetzen sich in die Stimmung ihrer Rolle, die sie mit Durchschreiten der papierdünnen Grenze des Bühnenbilds einnehmen. Jenseits der Scheinwelt der Inszenierung präsentiert sich der Bühnenraum mit Hinter-, Seiten-, Unter- und Oberbühne gleichsam als eine Industrieanlage. Seilzüge tragen lange Traversen, die zur Aufhängung der Prospekte und Scheinwerfer dienen, Markierungen weisen auf Positionen von Kulissen, Requisiten oder Schauspielern vergangener Produktionen hin; das Pult des Inspizienten war einst Schaltstelle für die Organisation und Logistik jeder Aufführung.



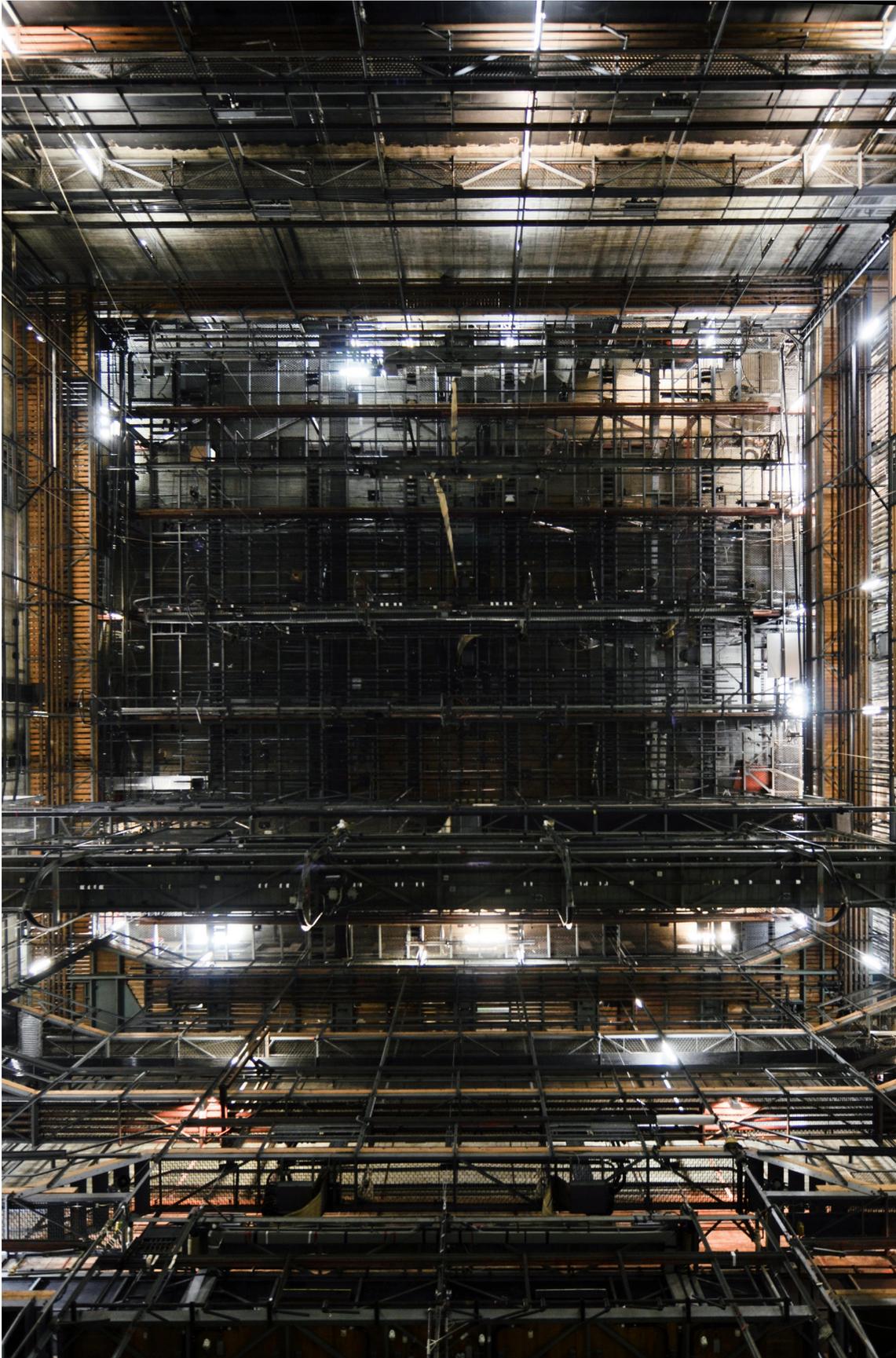
Die innerstädtische Fabrik: Der Bühnenturm der Oper wird von zwei massiven Terrassenbauten flankiert, in denen sich Teile der Werkstätten der Bühnen der Stadt Köln befinden.

Der ursprüngliche Sichtbeton wurde bald nach Eröffnung des Hauses weiß gestrichen, da die Bevölkerung das Material mit den Bunkern der Kriegszeit in Verbindung brachte.



Die Fassaden der Werkstattbauten zeigen schwerwiegende Bauschäden. Von der Idee, die schrägen Pfeiler mit einer Glasfläche zu verschließen, wurde schon zu Beginn des

Projektes Abstand genommen. Ob die Wandflächen wieder weiß gestrichen oder wie ursprünglich den nackten Beton zeigen werden, ist noch nicht entschieden.



Der Blick in den leeren Bühnenturm zeigt die schwindelerregende Höhe des Gebäudes. Die nackten Betonwände und die stählernen gitterbeplankten Laufwege offenbaren die industrielle Rationalität der Theaterproduktion.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

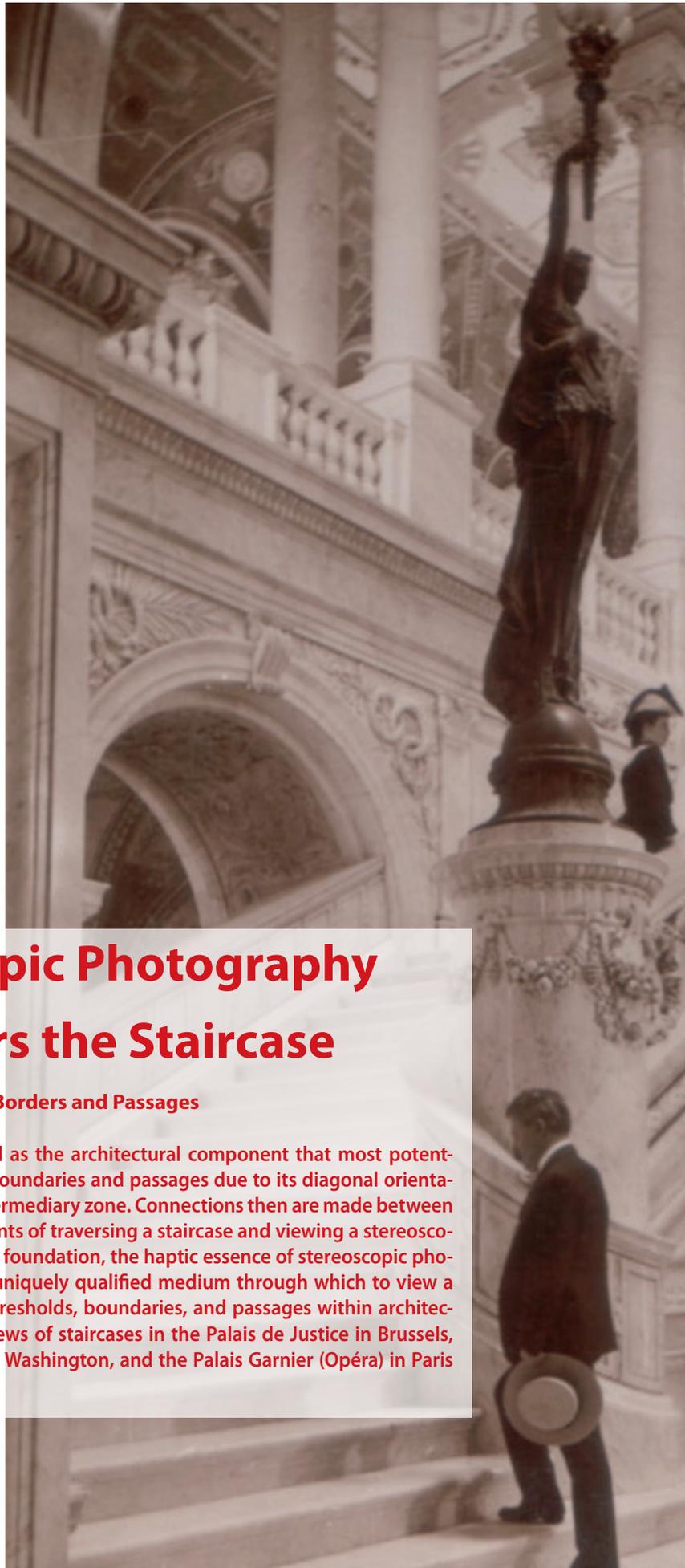
Douglas Klahr
(Arlington)

Stereoscopic Photography Encounters the Staircase

Traversing Thresholds, Borders and Passages

The staircase is presented as the architectural component that most potently embodies thresholds, boundaries and passages due to its diagonal orientation and essence as an intermediary zone. Connections then are made between the kinesthetic requirements of traversing a staircase and viewing a stereoscopic photograph. From this foundation, the haptic essence of stereoscopic photography is proposed as uniquely qualified medium through which to view a staircase and therefore thresholds, boundaries, and passages within architecture. Analyses of stereoviews of staircases in the Palais de Justice in Brussels, the Library of Congress in Washington, and the Palais Garnier (Opéra) in Paris close the essay.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-35992
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 89-97



Interfaces between the Staircase and the Stereoview

The topic of thresholds, boundaries and passages not only suggests an emphasis upon the three-dimensional quintessence of architecture, but also the fourth dimension of time as measured when one traverses thresholds, boundaries and passages. When architectural components are considered, doors and windows first come to mind, but the time element is limited by their planar character: going through a door or window is usually a short moment in time. If one considers space, the time taken to traverse a space is longer, but the notions of threshold and boundary become weaker. Walls, ceilings and floors boldly announce thresholds and boundaries, but going through them is not a routine activity for human beings who lack supernatural powers, thereby mitigating the elements of passage and time. A question then arises: what architectural component most potently embodies thresholds, boundaries and passages as well as their underlying characteristic of time? A logical answer would be the staircase, and that is the focus of this essay, which concentrates upon internal staircases.

Staircases within buildings confound architectural thresholds and boundaries starting with their most obvious characteristic: their diagonal orientation as they progress from one level to the next. This challenges notions of walls, ceilings and floors as well as the scope of human movement: when other than on a staircase does one's body move in a diagonal direction through space? If one develops this thought other transgressions arise: concepts of beginning/end, here/there, and in/out are extraordinarily fluid within staircases. In essence, staircases are perhaps the best example of intermediary zones within buildings, quantified not only by the aspects noted above, but also by their *raison d'être*: to provide passage between levels of a structure. The notion of passage therefore remains very potent within a staircase, and passage once again returns us to the dimension of time.

This introduces the lens through which staircases are examined in this essay: the time-dependent medium of stereoscopic photography. With

the invention of stereoscopic photographs in the second half of the Nineteenth Century, a major threshold was crossed regarding two-dimensional representations of three-dimensionality. Jean Clair observed that stereoscopic photography embodied a "dialectical reversal." In contrast to perspective, which "consisted in reducing the three-dimensional to the two dimensions of a stretched canvas", as does non-stereoscopic photography, Clair noted that stereoscopic photography "allowed one to obtain a purely tri-dimensional configuration."¹ The dynamics – and time element – of stereoscopy reside in the constantly shifting perceptions of depth that are part of the ocular-neuronal exercise necessary on the part of the viewer, most often using the so-called Holmes stereoscope.

When the intermediary zone of a staircase is examined through this medium, borders, thresholds, passages and time interface with one another in a particularly rich matrix.²

In a 1982 essay, Rosalind Krauss wrote about the stereoscopic experience:

*"Organized as a kind of tunnel vision, the experience of deep recession is insistent and inescapable. The experience is all the more heightened by the fact that the viewer's own ambient space is masked out by the optical instrument he must hold to his eyes [...] The actual readjustment of the eyes from plane to plane within the stereoscopic field is the representation of one part of the body of what another part of the body, the feet, would do in passing through real space."*³

The kinesthetic eye-foot connection that Krauss makes is important for understanding how stereoscopy embodies a threshold between actual and virtual experience. As human beings, our routine means of movement through space is by our legs and feet. A stereoview is a series of receding planes that creates a virtual sense of depth that often is more intense than an actual experience due to this multiplanar aspect. Certain subjects – notably human beings – often appear excessively planar, due to clothing that camouflages the contours of torsos and limbs.⁴ In many instances, the



Holmes Stereoscope. Photograph by author, collection of author. Manufactured by Underwood & Underwood c. 1901, this is a pristine, museum-grade example of a Holmes-style stereoscope.

viewer becomes acutely aware of this planarity, and one's eyes shift and re-focus in a manner that is different than when one is shifting one's focus in an actual space. In a sense, a viewer's eyes mimic footsteps, not in the literal sense of moving forward but in a series of discrete, separate movements.

This eye-foot connection intensifies when a particular form of human movement occurs: climbing up or down a staircase. In his study about stairways, Hans Weidinger begins by referencing Friedrich Mielke's *Handbuch der Treppenkunde*. Mielke wrote that the "ambience of climbing stairs is important. One climbs, of course, with the legs, but is guided by the eyes." Weidinger then continues with his own thought: "Movement in the staircase is thus not merely a motor action. As in a film, our optical awareness jumps from long-range to a close-up and back again."⁵ Traversing a staircase involves eye-foot

coordination to a greater extent than merely walking due to mastering the riser-tread combination, thereby blurring the boundaries between vision and bipedal motion. Weidinger makes an analogy between traversing a staircase to film, but a cinema spectator has no choice but to accept the film director's decisions about image sequence. By contrast, a person viewing a stereoscopic image – of any subject – has freedom of choice to shift one's focus at will. The sequence of planes – and what one decides to focus upon – always is unique with each viewing of a stereoscopic photo. One moves back and forth between receding planes, exponentially increasing the complexity of the eye-foot connection.

All these factors converge and create a singularly intense experience of depth in one particular type of stereoview: images of staircases. Even though he did not write about stereoscopy, an observation by John Templer in his study about staircases supplies some crucial context:

"The diagonal line or plane is comparatively unusual in the major massing of building components except as a roof cap, and architects have always sought to understand and to tame the vigorous, unruly heresy that the diagonal demonstrates within comfortable orthogonal schema. The nature of the diagonal is a forceful movement that may threaten the tranquility of the usual order and orientation [...] The stair is diagonal by nature, strengthening the connotations of movement implicit in the sequence of risers and treads."⁶

As Templer notes, it is not merely the diagonal orientation but also the sequence of risers and treads that summons forth connotations of movement. On a broader scale of the metaphysical, the staircase blurs the boundaries between its many identities. Templer observes that the staircase is chameleon-like, that it "disguises itself to match the interests of the viewer: it is art object, structural idea, manifestation of pomp and manners, behavioral setting, controller of our gait, political icon, legal prescription, poetic fancy, or the locus of an epidemic of cruel and injurious falls."⁷ Unmentioned is the most obvious identity of a staircase: its *raison d'être* is to serve not merely as a passage as a corridor might do, but as a passage that traverses the boundaries of architecture, namely, levels. It is the primeval and prime example of an intermediary zone, especially when the staircase is internal.

Stereoscopic versus non-Stereoscopic Photography

Using a stereoscope means that the viewer is bodily involved to an extent that exceeds viewing a painting, non-stereoscopic photograph, or film. This requires a viewer to forfeit any sense of detachment from the viewing process and the image itself. Moreover, as Laura Burd Schiavo explains, this challenges long-standing conventions in Western pictorial depiction. Schiavo writes:

"By suggesting that vision could be manipulated into causing observers to see what was not really there, and by challenging the equivalence of the exterior world and the retinal image, the stereoscope suggested a model that ceased to suppress a viewer's subjectivity [...] By

introducing the body and its productive capacities into the story, the stereoscope contested the idea that vision could be represented geometrically – the basis for Renaissance perspective."⁸

Because nineteenth-century stereoscopic photography often has been dismissed by twenty- and twenty-first-century scholars as little more than an amusing toy for the masses, they miss the point that Schiavo makes. Although Martin Jay did not write about stereoscopy, his observations about visual conventions provide further context for the ground-breaking albeit underappreciated significance of the medium. He reminds us that "*beginning with the Renaissance and the scientific revolution, modernity has been normally considered resolutely ocularcentric.*" He then continues, noting "*that eye was singular, rather than the two eyes of normal binocular vision. It was conceived in the manner of a lone eye looking through a peephole at the scene in front of it. Such an eye was, moreover, understood to be static, unblinking, and fixating, rather than dynamic [...].*"⁹

Rather than being a gimmick, the stereoscope heralded a seismic shift in pictorial depiction: it created a natural bridge between normal binocular vision and a binocular medium. In essence, for those who were able to grasp its significance, stereoscopy suggested that the monocular tradition of pictorial depiction in Western art – the norm since the Renaissance – was anything but natural or normal.

This discussion calls into question the difference between stereoscopic and non-stereoscopic photographs, and it is here where the dimension of time reenters. John Szarkowski observed: "*There is in fact no such thing as an instantaneous photograph. All photographs are time exposures, of shorter or longer duration, and each describes a discrete parcel of time.*"¹⁰ Szarkowski's point seems particularly relevant to stereoscopic photography: in addition to time exposures needed to create the images, further discrete parcels of time are needed for the viewer to merge the dual images into one. There is an intriguing elasticity to these interconnected aspects of time, for in a sense, the stereoscopic experience is a form of time

travel: the viewer travels back and forth through multiple planes of depth.

This further confounds notions of what photography means. Christian Metz observed that *"movement and plurality both imply time, as opposed to the timelessness of photography, which is comparable to the timelessness of the unconscious and of memory."*¹¹ Yet movement and plurality are the defining hallmarks of viewing a stereoscopic photograph. The process demands a level of consciousness not required when viewing non-stereoscopic images, and time defines the process.

One further issue needs to be addressed: what is the lexis of stereoscopic photography? Christian Metz identified the difference in lexis between non-stereoscopic photography and cinema as follows: *"The lexis is the socialized unit of reading, of reception: in sculpture, the statue; in music, the 'piece'. Obviously the photographic lexis, a silent rectangle of paper, is much smaller than the cinematic lexis."*¹² The lexis of stereoscopic photography, therefore, would seem to reside in an intermediary zone – interestingly analogous to that of a staircase – between that of non-stereoscopic photography and that of cinema. It is larger than the *"silent rectangle of paper"* yet does not embody the mechanized movement of cinema. Victor Burgin noted that in non-stereoscopic photography, the eye *"cannot move within the depicted space (which offers itself precisely to such movement), it can only move across it to the points where it encounters the frame."*¹³ By contrast, the eye moves between different planes of depth in stereoscopy: the intense perception of depth is what defines stereoscopy's lexis, and this introduces the notion of what constitutes the haptic.

The Haptic Quintessence of Stereoscopic Photography

In her book, *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno writes: *"As the Greek etymology tells us, haptic means 'able to come into contact with'".* As a function of the skin, the haptic – the sense of touch – constitutes the reciprocal contacts between us and the environment, both housing and extending the communicative interface. She then

delves into a deeper analysis of what the haptic comprises:

*"Thus, while the basis of touch is a reaching out – for an object, a place, or a person (including oneself) – it also implies the reverse: that is, being touched in return [...] as a receptive function of skin, touch is not solely a prerogative of the hand. It covers the entire body, including the eye itself, and the feet, which establish our contact with the ground. Conceived as such a pervasive enterprise, the haptic sense actually can be understood as a geographic sense in a global way: it 'measures,' 'interfaces,' and 'borders' our relation to the world."*¹⁴

Once again, a connection is made between eyes and feet, yet we need to push further, to ask ourselves what is created when one views space through a stereoscope. Giuliana Bruno refers to *"psycho-corporeal"* space, and that is precisely what is created when one sees a stereoview that successfully creates a haptic experience. Perhaps the most famous quote in the history of stereoscopy – written by Oliver Wendell Holmes in 1859 – captures the haptic essence of the medium. Holmes wrote: *"The first effect of looking at a good photograph through the stereoscope is a surprise such as no painting ever produced. The mind feels its way into the very depths of the picture. The scraggy branches of a tree in the foreground run out at us as if they would scratch our eyes out."*¹⁵ Holmes was describing the reciprocal reaching out by both viewer and subject to which Bruno referred 148 years later in her book.

As Angus Forbes has noted in his research on visual media, the notion of the *"haptic eye"* is a way of speaking metaphorically:

*"Not to be confused with haptic perception, the way we literally experience touch, haptic visuality refers to viewing which, usually because of the lack of distinction in the image, draws upon other forms of sense experience. Haptic visuality is thus a 'tactile' way of seeing and knowing which more directly involves the viewer's body. The eyes metaphorically function as organs of touch."*¹⁶

In his study of the writings of French philosopher Maurice Merleau-Ponty,

John Bannon notes that the "model of corporeal synthesis that he [Merleau-Ponty] offers now is that of the converging of the eyes in the vision of a particular object." More explicitly, he speaks of the movement from double to focused vision in the fixing of an object by sight: "[...] Merleau-Ponty says the double vision that precedes focusing is sensed as disequilibrium and that this disequilibrium is, in turn, anticipation of the act that will restore equilibrium."¹⁷ Neither Merleau-Ponty nor Bannon wrote about stereoscopy, but what they depict describes the stereoscopic experience.

synthesizes the experience, which results in a psycho-corporeal space that can be extraordinarily haptic. This notion of corporeal synthesis was expressed by Mary Jane Appel in 1995 in a thesis about stereoscopy. Appel wrote: "By mentally and visually reconstructing a world, the viewer believably stepped through the looking glass, and crossing over into an altered reality, a reality synthesized rather than depicted."¹⁹ The stereoscopic image is not a depiction, like a perspectival image: it is an experience that is synthesized by the viewer who creates a psycho-corporeal space.

Daniela Bertol connected this experience with the writings of Merleau-Ponty. What she states also reinforces the point about subjectivity that Laura Burd Schiavo made, which was quoted earlier in this essay. Bertol writes:

*"The stereoscopic effect, which causes the perception of depth, is given by our binocular vision. Of the three physical dimensions of space – width, height and depth – depth is the most 'subjective', because it is related more to the way our visual perception works than to the physical reality of the objects of our perception. The French philosopher Maurice Merleau-Ponty defines depth as 'the most existential of all dimensions' [...]."*¹⁸

The stereoscopic experience is a heightened, conscious, subjective process that passes through the threshold between visual disequilibrium and equilibrium, a process in routine daily vision that goes unnoticed. The viewer

The Convergence of Medium and Architectural Component: Stereoviews of Staircases

From the 1860s until the First World War, the best stereoscopic photographers worked for major international stereoscopic firms such as Keystone and Underwood & Underwood. Since they usually were assigned to photograph major public buildings in European and American cities, views of internal staircases almost exclusively focus upon monumental examples of this building component. A good starting point to examine how borders, thresholds and passages are traversed occurs in a partial view of a staircase in the Palais de Justice in Brussels by Joseph Poelaert.

When viewed without a stereoscope it is not exceptional, and we assume that the photographer was standing on the second level. Indeed, the image viewed in this manner is rather straightforward,

Stereoview, The Grand Staircase, Palais de Justice, Brussels. Keystone View Company, c. 1883. Collection of author.





Stereoview, Grand Staircase, Library of Congress, Washington, D.C. Underwood & Underwood Publishers, c. 1897. Collection of author.

an almost bilaterally symmetric composition that appears rather bland.²⁰

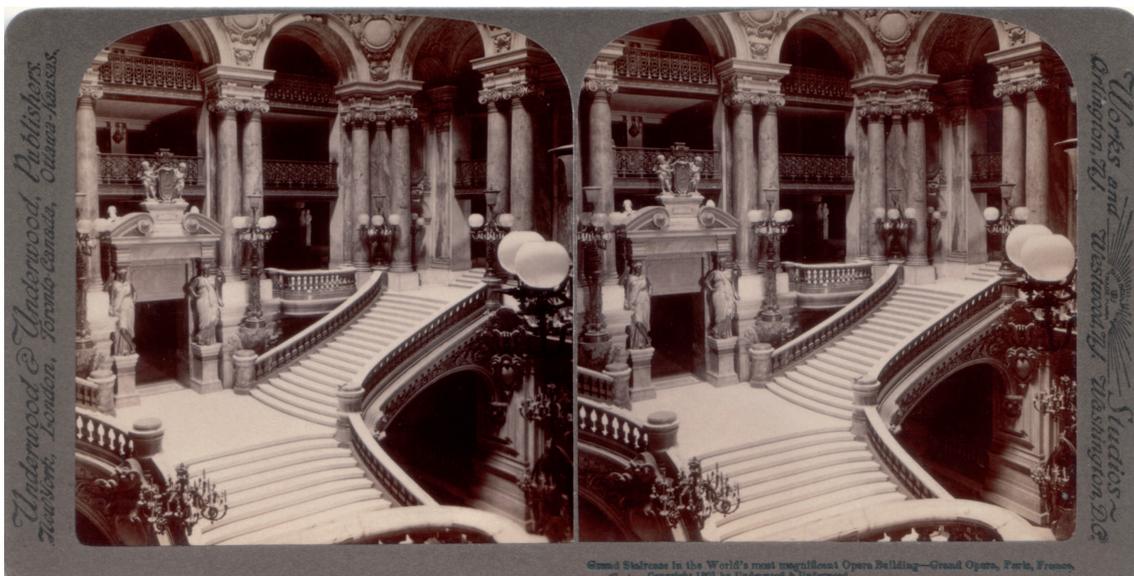
Yet when viewed through a stereoscope, a profound sense of disequilibrium enters the picture, for the haptic quality of the perception of depth makes the final few steps in the bottom of the image not merely rush toward us, but also appear to continue under our feet. The eye-foot connection, which is so essential to staircases, is undermined, disturbing not only our sense of stability, but also that of the photographer whose stance we have assumed. A disconcerting element intensifies the experience: the statues that we presume anchor the staircase are cut off in mid-torso. These stone torsos are the closest components to the viewer, and they constitute a ghostly apparition that is paradoxical on two levels. First, they are luminous beings of white stone – a material of great heaviness – that appear to float weightlessly toward us. Second, due to the difficulty noted in the beginning of this essay regarding stereoscopic images of live, clothed human beings, these statues appear more three-dimensional and life-like than most stereoscopic images of their live counterparts. The boundary between what is alive and inanimate is blurred.

As we journey toward the top, the staircase ends in a stone walkway that disconcertingly appears to be floating, due to the brightly illuminated entrance vestibule behind. Viewed stereoscopically, this is unsettling, for it provides no closure to the staircase. The staircase may have ended, but it has not reached a

conclusive termination, for the eye-foot connection that pulled us up the staircase wants to continue past the ledge of the walkway to plunge downward into the entrance vestibule. The sensation is different than viewing a staircase that terminates in a walkway or landing along a solid wall. There is no solid wall to anchor us, to definitively end our eye-foot connection, for here the ground-level passages that connect the staircase hall to the entrance vestibule undermine any sense of stability. The photographer expertly knew how to frame the image so that what might appear unexceptional in a routine photograph explodes into haptic disequilibrium when viewed stereoscopically.

A similarly intense experience occurs in an image depicting one of the twin staircases that frame the Great Hall at the Library of Congress in Washington, D.C. by John L. Smithmeyer and Paul J. Pelz.

In contrast to the stereoview taken within the Palais de Justice, this view presents a rare occurrence in stereoscopy: the two human beings appear as three-dimensional and life-like as the statue positioned atop the newel at the base of the stair. Photographed from an oblique angle, the photographer understood that cutting off the bottom of the stair and the left foot of the man would increase the sensation of depth, akin to what the photographer accomplished in the Palais de Justice. Everything contributes to the haptic experience: the massive wall of stone that supports the elaborately-carved balustrade, the tur-



Stereoview, Grand Staircase, Palais Garnier (Opéra), Paris, Underwood & Underwood Publishers, c. 1875. Collection of author.

ning point punctuated by the cylindrical stone newel, the open arch in mid-stair that provides a visual prelude to the arcades at the top, and the staircase's termination in a blaze of bright, white marble. This final turn to the left, visible when viewed stereoscopically, brings the viewer securely to the upper level. It is far enough away from us not to induce any sense of disequilibrium, and in contrast to the unstable "floating" walkway in the Palais de Justice, the arch below and the arcade above provide this upper level with a sense of visual buoyancy.

Yet our eyes are constantly moving, shifting between the complex array of receding planes, almost overwhelmed with competing levels of depth. We travel up and down the staircase, and the two human figures serve as discrete signposts of time along our journey. The monumental size of the hall and the staircase are brought to human scale not only through these two figures, but also through a crucial element that this photographer included: the section of a corner of stone at the extreme left. The use of such a grounding element in the extreme foreground was a common maneuver among stereoscopic photographers, for it provided a frame of reference for the viewer. When no such grounding element was included – as in the Palais de Justice stereoview – the result could be increased disequilibrium. In this view, the grounding element is used expertly, for it balances a far more complex stair configuration than that in the Palais de Justice.

Use of a grounding element is seen in the final image in this essay, the great

staircase in the Palais Garnier (Opéra) in Paris by Charles Garnier.

The sliver of curved balustrade seen in the extreme bottom of the image, as well as the lighting fixture to the right, somewhat frame but do not anchor the view. Instead, these elements contribute to an extreme sensation of floating. The staircase appears to hover not only above the dark recesses below but also the somewhat dark galleries above. We try to make sense of the different levels, but the partial view of the staircase only compounds our sense of dislocation. The monumental entrance on the left disconcertingly appears to lead to a low-ceiling intermediary level, a dissonance that remains mysterious. Likewise, although we understand the level where the staircase terminates and the two levels above, what transpires below in the darkness remains a mystery. We and the staircase are in a state of suspended animation, existing in a netherworld that is not easily defined. We cannot see any definitive boundaries, and as a result the haptic experience is unsettling but rewarding in its ability to reach out and pull us into the scene.

Garnier's staircase, unequaled in the Nineteenth Century regarding its complexity, is impossible to photograph in its entirety, yet it serves as an appropriate image to conclude this essay. It is an anti-denouement, resolving little, inviting the viewer to ponder the intermediary zones of staircases and stereoviews. Its extraordinary fluidity is an embodiment of how thresholds, boundaries and passages are traversed

when these two zones intersect. Hence the brevity of this final paragraph: instead of reiterating the web of concepts that I stated earlier, I encourage the reader to study and ruminate upon the images, if possible with a stereoscope.

Notes

1 Jean Clair: "Opticeries." In: *October* 5 (1978). P. 107.

2 The terms stereograph, stereocard, and stereoview are used interchangeably by scholars to describe the dual images that a viewer inserts into a stereoscope. I have elected to use the term "stereoview" throughout this essay, for it is the most general and all-encompassing term, permitting one to speak of the different materials used to produce stereoscopic images. The most common material was a cardboard mount. Less common were glass stereoviews that came in different sizes for which different stereoscopes were required, and still less common was a specifically French specialty of producing stereoviews using layers of tissue paper. The stereoviews shown in this essay are cardboard mounts produced for a Holmes type of stereoscope. If the reader wishes to experience the haptic sense of depth, if the images are printed to a size of 9 cm x 18 cm, they can be used with any Holmes stereoscope, which one usually can find for sale in a flea market or on Ebay.

3 Rosalind Krauss: "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View." In: *Art Journal* 42/4 (1982). P. 314.

4 Nude human figures, by contrast, often appear convincingly three dimensional, as do naturalistic (as opposed to abstract) statues of people, whether clothed or nude. The consistency of material in a statue, especially stone, successfully conveys the sense of a human body in all its dimensions. Thus one of the great irony of stereoscopy is that the

only elements in vibrant, lively scenes of urban life that appear flat and planar are the people who constructed these cities. Everything else – including buildings, vehicles, animals and even lampposts – often appears more life-like.

5 Hans Weidinger: *Stairways*. Atglen, Pennsylvania 2010. P. 6.

6 John Templer: *The Staircase. History and Theories*. Cambridge, USA 1992. P. 28.

7 *Ibid.* P. x.

8 Laura Burd Schiavo: "From Phantom Image to Perfect Vision: Physiological Optics, Commercial Photography, and the Popularization of the Stereoscope." In: Lisa Gitelman / Geoffrey B. Pingree (Hg.): *New Media. 1740-1915*. Cambridge (Mass.) 2004. P. 117.

9 Martin Jay: "Scopic Regimes of Modernity." In: Hal Foster (Hg.). *Vision and Visuality*. New York. P. 3, 7.

10 John Szarkowski: "Introduction to The Photographer's Eye." In: Liz Wells (Hg.). *The Photography Reader*. London 2002. P. 101.

11 Christian Metz: "Photography and Fetish." In: Wells 2002 (cf. note 10). P. 140.

12 *Ibid.* P. 138.

13 Victor Burgin: "Looking at Photographs." In: Wells 2002 (cf. note 10). P. 136.

14 *Ibid.* P. 254.

15 Oliver Wendell Holmes: "The Stereoscope and the Stereography." In: *The Atlantic Monthly* 3/20. P. 148.

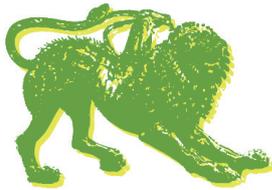
16 Angus Forbes: "Haptic Visuality (Laura U. Marks's Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media)." Internet publication (8.11.2006): <http://transliteracies.english.ucsb.edu/post/research-project/research-clearinghouse-individual/research-reports/haptic-visibility-2>

17 John F. Bannon: *The Philosophy of Merleau-Ponty*. New York 1967. P. 92.

18 Daniela Bertol: "Architecture of Images. An Investigation of Architectural Representations and the Visual Perception of Three-Dimensional Space." In: *Leonardo* 29/ 2 (1996). P. 88.

19 Mary Jane Appel: *Re-Imagining the World. The Historical Implications of the Stereograph*. Albuquerque, New Mexico 1995. P. 48-49.

20 Only if we focus upon the area immediately behind the initial row of columns do we become aware of asymmetry: there is no counterpart on the left to a giant Corinthian column seen on the right. As it turns out, this column, so brightly illuminated, is in an entrance vestibule, and the daylight that illuminates it comes from the entrance. A twin to the staircase in view is situated on the other side of this vestibule, and the Ionic capitals that we see in the distant center will be repeated on the unseen capitals of the two major columns that crown the staircase in view.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Marietta Schwarz
(Köln)

Blindversuch

Ein Bericht über die Raumerfahrung des Nicht-Sehens

Blindversuch ist eine dreiwöchige performative Arbeit im Rahmen meiner plastisch-künstlerischen Arbeit, die ich im Februar 2007 durchgeführt habe.

Über einen Zeitraum von drei Wochen habe ich meine Augen verschlossen und das physische Sehen eingestellt. Damit verzichtete ich freiwillig auf mein wichtigstes künstlerisches Werkzeug. Ich gab vor, blind zu sein und trug die Zeichen des Blindseins: Brille, Armbinde und einen weißen Stock. Unter der Bedingung des Nicht-Sehens und in der Begleitung von Assistenten führte ich mein Leben und Arbeiten weiter. Während dieser Zeit ersetzte ich meine visuelle Wahrnehmung durch technische Mittel. Ohne zu sehen produzierte ich mit Fotoapparat und Videokamera visuelles Material. Diese Aufnahmen entstanden infolge motorisch-akustisch-haptischer Eindrücke und situativer Reflexionen. Ergänzt werden meine Aufnahmen durch visuelles Fremdmaterial. Verschiedene Personen wurden beauftragt, mich filmisch und fotografisch zu begleiten.

Auch ich selbst erstellte eine Audiodokumentation meiner Erfahrungen und Reflexionen als Nicht-Sehende: Wahrnehmung, Untersuchung und Notierung der veränderten rezeptiven Bedingungen. Es fand eine bewusste Aneignung des Raums als Nicht-Sehende statt. Dazu habe ich meine Fähigkeiten sowohl im Atelier als auch im Außenraum trainiert. Darüber hinaus wurde der Blindversuch durch das Max-Planck-Institut für Hirnforschung in Frankfurt am Main wissenschaftlich begleitet.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36027
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 99-118



Der Gedanke zum Blindversuch kam mir 2004, als ich erneut Mein Name sei Gantenbein von Max Frisch las.¹ Es ist eines meiner Lieblingsbücher. Der zentrale Satz, auf den alle Identitäten des Romans aufbauen, lautet: "Ich stelle mir vor." Beim Nachdenken über dieses Buch wurde mir deutlich, wie viel Sehen mit individueller Vorstellung, Wissen und Fantasie zu tun hat. Frisch zeigt es literarisch: der vom Ich-Erzähler nur vorgestellte Gantenbein gibt an, nach einem Autounfall erblindet zu sein. Dabei sieht er alles, wird aber von den Sehenden für blind gehalten, weil sie denken, er sei blind. Dazu veranlasst werden sie durch Gantenbeins Mitteilungen und seine Verkleidung. Auch die verräterischen Unvorsichtigkeiten in seinem Spiel lassen niemanden Verdacht schöpfen, selbst Gantenbeins Lebensgefährtin nicht.

Spontan entstand der Gedanke, Gantenbeins Pseudorealität zu adaptieren, es dabei aber wahr zu machen: für einen begrenzten Zeitraum tatsächlich nicht mehr sehen. Die gleiche Verkleidung: einen Mantel, eine Brille, die Armbinde und den Blindenstock.

Mir fiel eine Arbeit von Timm Ulrichs ein: "Ich kann keine Kunst mehr sehen", steht auf einem Plakat, das vor seiner Brust hängt. Auch er trägt die Verkleidung Gantenbeins.² Ich fragte mich: Was macht eine Künstlerin im Atelier, wenn sie nichts mehr sieht? Diese Idee hatte zunächst etwas Befreiendes: ein neues Raumgefühl, ungetrübt durch die ständige Ablenkung durch die alltägliche Bilderflut! Mich der Kunst und dem Raum neu nähern, auf der Basis anderen Erkennens und Wissens. Den Raum fühlen! In eine andere Wahrnehmung eintauchen - das wollte ich unbedingt erleben!

In meiner künstlerischen Arbeit ist die Beschäftigung mit dem Raum ein wiederkehrendes Thema. Ich beschäftigte mich mit Fragen der visuellen Wahrnehmung im Gehirn und erfuhr: Ein Blindgeborener, der nach einer Operation sein Augenlicht wiedergewinnt, kann nicht automatisch sehen, weil er die neu gewonnenen Bilder zunächst nicht seinen Be-

wusstseinseinhalten zuordnen kann. Das Bildbewusstsein ist Teil des Sehens, daher müssen sich seine neuen Wahrnehmungen mit seinen Bewusstseinseinhalten erst neu verbinden.

Ich arbeitete an Rauminstallationen, die durch Folien Raumvolumina beschrieben und mittels einer Kamera eine Betrachterperspektive festlegten, die auf einem Monitor übertragen wurden. Die Folien funktionierten dabei wie Verstärker für die Bewegung der Menschen im Raum. Mit diesen Arbeiten ist es mir gelungen, den Raum und die Fortbewegung des Körpers darin fühlbar und erlebbar zu machen. So bin ich auch durch meine Arbeit auf meine Idee des Blindversuchs und den gefühlten Raum gekommen. Ich dachte, wenn ich schon so eine verrückte Sache mache, dann ist es sinnvoll, sie der Wissenschaft anzubieten. Ich habe mich sehr gefreut, als sich Professor Wolf Singer im Max-Planck-Institut für Hirnforschung in Frankfurt am Main der Sache angenommen hat. Auch die Frage, wer mich in der Zeit des Nicht-Sehens als Assistent unterstützen würde, hat mich sehr beschäftigt. Immerhin würde diese Person in fast allen Lebenslagen zugegen sein. Eine intime Angelegenheit, die viel Einfühlbarkeit erfordert. So war ich war erleichtert, dass mein guter Freund Till Hoinakis und meine Schwester sich die Zeit nehmen konnten. Sie haben diese anspruchsvolle Aufgabe mit großer Achtsamkeit und viel Gespür für die Situation wahrgenommen.

Raumerlebnisse

Mein Hauptinteresse bei der Durchführung des Blindversuchs war es, eine andere Raumerfahrung zu machen. Ich wollte erleben, wie sich meine Wahrnehmung ändert, wenn ich das Sehen einstelle. Ich wollte wissen, wie es ist, wenn ich meinen Fernsinn³ bewusster erlebe. Ich wollte den Raum fühlen. "Raum" verstehe ich dabei als allgemeinen räumlichen Kontext im Innen und Außenraum, Architekturraum, Landschaftsraum, alle Zusammenhänge, in denen meine dreidimensionale Orientierung herausgefordert wird. Gespräche mit



"Das Schwarz vor meinen Augen". Aquarell.
Marietta Schwarz, 2007.

blinden Menschen, die mir von ihren Raumwahrnehmungen erzählten, aber auch Beispiele aus der Literatur oder der Zoologie, vermittelten mir, dass sich über akustisch-haptische Wahrnehmungen andere Räume eröffnen können. Davon wollte ich einen Eindruck bekommen. Außerdem interessierte mich die Frage, was ich als Künstlerin im Atelier machen würde, wenn ich nicht mehr sehe.

Ich war beeindruckt, wie unmittelbar sich mein Gehirn umstellte. Da ich mich in der Begleitung meines Assistenten Till Hoinkis in sicherer Obhut wusste, konnte ich mich spielerisch meinen neuen Wahrnehmungsweisen annähern. Ich wusste, mir kann nichts passieren, daher konnte ich mich gut auf die Situation einlassen und mich erproben. Am ersten Tag des Blindversuchs besuchten Till und ich den so genannten Rundgang, die Jahresausstellung an der Kunstakademie Düsseldorf, wo ich studiert habe. Nach meinem akustischen Tagebuch:

Ich hake mich bei Till ein und wir gehen zum Auto. Im Wagen sitzend fühle ich die Begrenzung des Wagens, nur vage spüre ich die Offenheit der Frontscheibe. Es kommt kalt daher. Till erzählt und stellt mir Fragen wäh-

rend der Fahrt, die ich beantworte, indem ich ihn vor mir sehe. Ich starre hinter meine Pflaster ins Graue und sehe Till vor meinem geistigen Auge: in seinem Mantel und seinem Pullover, wie er hin und wieder zu mir herüberschaut während des Gesprächs. Das kann ich hören. An der Richtung seiner Stimme höre ich genau, wie er ausgerichtet ist. Gleichzeitig starre ich in eine graue Substanz. Die Simultanität von Nicht-Sehen und Vorstellungsbildern auf dieser Autofahrt ist etwas verwirrend für mich. Ich mache ein paar Fotos, um später zu wissen, wie der Tag war. "Trüb", sagt Till, "regnerisch und grau."

An der Kunstakademie bekommen wir einen Parkplatz direkt vor dem Eingang. Wir schließen uns den hereinströmenden Menschen an, die Atmosphäre ist aufgeladen und vibriert. Ich merke den Strom von Menschen und den Luftzug durch die sich immer wieder öffnende Eingangstür, wenn neue Menschen hineinströmen. Auch hier sehe ich alles vor meinem inneren Auge und beschreibe Till, welche Ausstellungen ich mir gerne anschauen möchte und wo diese sind. Meine Ortskenntnis ist dabei von Vorteil.

Die Erinnerungsbilder von vergangenen Jahresausstellungen, die in mir

hochkommen, zeigen mir: Hier kenne ich mich gut aus. Ich weiß, wo ich bin.

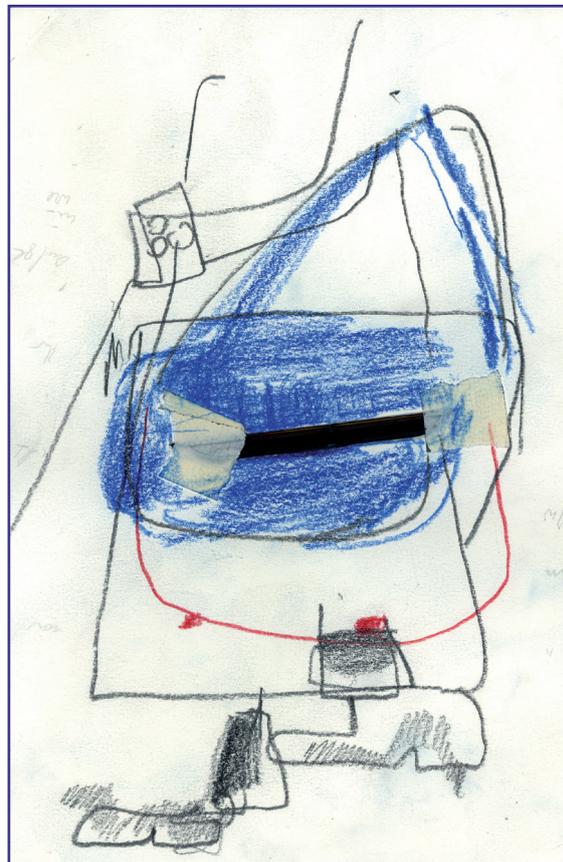
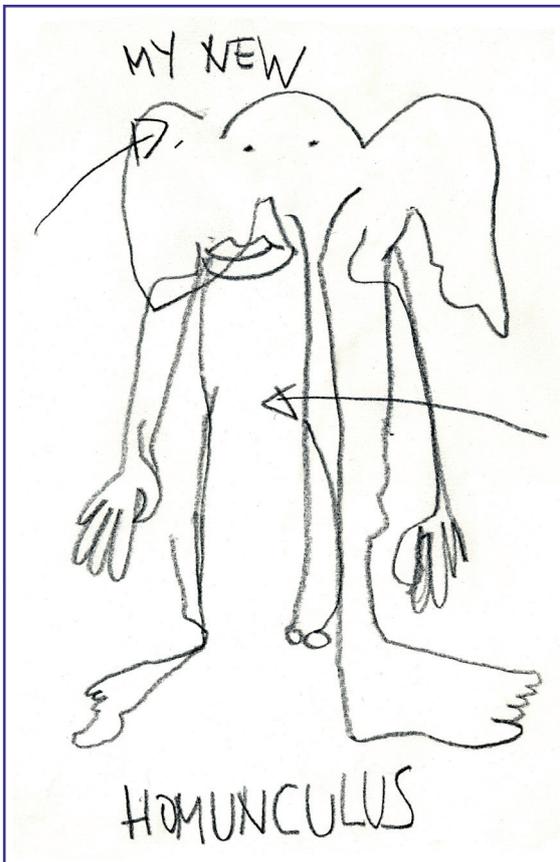
Es ist der erste Tag. Ich will mich nicht unnötig überfordern und bleibe bei Till untergehakt, dabei konzentriere ich mich auf meine Wahrnehmung. Ich bin überrascht, was sie mir alles preisgibt. Die Kunstakademie mit ihren hohen Räumen und langen Fluren ist ein ideales Übungsfeld. Es fällt mir leicht, die Orientierung zu behalten: Die deutliche Luftströmung, die Bewegung der Stimmen und Menschen geben klar die Richtung vor. Kommt ein Luftzug von der Seite, ist es eine Tür, die sich zu einem der Klassenräume öffnet. Auch das Ende eines Ganges, eine Ecke oder Treppe erkenne ich durch Richtungsänderungen der Luftströmung und des Klangs. Menschen unterbrechen den Luftstrom und sind vage wärmer. Ich bin erleichtert, an Tills Arm sicher geleitet, dass ich so schnell etwas spüre von meiner neuen Wahrnehmung. Es scheint gar nicht so schwer, das Nicht-Sehen. Wo sind all diese Eindrücke, wenn meine Augen offen sind? wundere ich mich. Ich bin eingebettet im Raum, denke ich, das gefällt mir. Das ist es, was ich will, den Raum fühlen, und stelle fest, je län-

ger ich hier an der Akademie herumlaufe, desto deutlicher wird diese Einbettung. Die Akademie ist ein guter Klangkörper, alle Geräusche hallen von den Wänden und vom Steinfußboden zurück, es ist zwar manchmal etwas verwirrend, aber ich weiß immer ungefähr, wo und wie ich ausgerichtet bin. Da hilft mir meine Erinnerung, auch wenn die Erinnerungsbilder, die dauernd hochkommen teilweise verwirrend sind. Doch insgesamt ist der Raumeindruck so faszinierend und stark, dass ich ganz begeistert bei der Sache bin.

Das Nicht-Sehen und die Bilder

Mir ist klar, dass das Verschließen der Augen nicht mit der sofortigen Abwesenheit von Bildern gleichzusetzen ist, aber dass mich eine solche Bilderflut erfassen würde, überrascht mich doch. Die Grenze zwischen Sehen und Nicht-Sehen verläuft für mich sehr unscharf. In den ersten Tagen des Nicht-Sehens stelle ich mir die meisten Szenen vor, die ich gerade erlebe und male sie mir aus, in dem ich meine Erinnerung zitiere. Das mache ich aber nicht bewusst, sondern diese Bilder stellten sich von selbst ein.

Blind zu zeichnen bewirkt spezifische Phänomene. Jedes Absetzen und Wiederaufsetzen der Hand erzeugt gewissermaßen eine neue Bildebene, die zu den früheren Elementen verschoben ist, da das Auge als Koordinator von Hand und Bild ausfällt. "Homunculus", "Selbstportrait". Buntstift auf Papier. Marietta Schwarz (blind), 2007.



Das Schwarz vor meinen Augen

... ist räumlich und strukturiert. Es breitet sich vor mir aus wie ein Universum aus kleinen wolkigen Pinselflecken. Ich kann es nur sehen, wenn ich mich in einem meiner vollkommen abgedunkelten Räume aufhalte oder wenn ich meine absolut lichtdichte Schwimmbrille aufsetze. Ansonsten trage ich Pflaster vor den Augen, zusätzlich eine sehr dunkle Sonnenbrille, was ein Grau vor meine Augen bringt, lichtabhängig und sehfeldgleich.

Sobald ich in die vollkommene Dunkelheit gehe, kommt das räumliche Schwarz zurück. Gerade in den ersten Wochen spielen sich dort erstaunliche Phänomene ab:

Ich sehe völlig neue dreidimensionale Bilder, die ich als ‚gehirn-interne Bilder‘ oder ‚Eigenbilder des Gehirns‘ be-

zeichnen würde. In der Literatur werden sie auch als Fotome bezeichnet, das MPI spricht von Halluzinationen und will sie erforschen. Ich notiere genau, wann sie auftreten, wie lange sie anhalten und wie sie aussehen, damit ich sie später visuell darstellen kann. Ich nenne sie *Leopardenfell*, *Tapetenmuster* oder *Vorspann Raumschiff Enterprise*. Am stärksten treten sie in der ersten Woche des Blindversuchs auf, wenn ich in meinen abgedunkelten Raum ins Atelier gehe, im Übergang von der Bewegung zur Ruhe. Manchmal kommen sie auch abends, im Laufe der Zeit werden diese Bilder immer weniger. Und sie werden grau. Sie treten schließlich nur noch vereinzelt auf, und ich hoffe sehr, dass bis zu fMRI-Untersuchung im MPI noch genug vorhanden sind. (Gott sei dank, ja.)

Wir gehen zielstrebig einmal durch alle Räume auf allen Etagen, dabei führe ich meine kleine Handkamera und Till dirigiert mich beim Filmen: "Ja, jetzt etwas höher, ja genau! Jetzt einen kleinen Schwenk nach links..." und so weiter. Auch ich kann keine Kunst mehr sehen, aber filmen und bin gespannt, was ich nachher alles auf meinem Videomaterial finde. Till beschreibt mir in jedem Raum die ausgestellten Arbeiten. Ich stelle mir die Kunstwerke nach seinen Beschreibungen automatisch vor. Unwillkürlich. Einige wenige Arbeiten ordne ich ehemaligen Kommilitonen zu. Die Kunstwerke selbst kann ich kaum spüren, nur drei erregen von sich aus meine Aufmerksamkeit: eine akustische Arbeit mit einem Klang, wie bei den Lottozahlen, das Fallen vieler Ping-Pong-Bälle. Es ist eine Installation zum Hineinlegen, und ich bin nicht-sehend begeistert von diesem Klang- und Raumerlebnis. Ein weiteres Werk duftet sehr intensiv nach moderiger Erde und Heu. Es erfüllt für mich den ganzen Raum. Und in einem weiteren Raum duftet es orientalisches nach Gewürzen und Duftstäbchen. Das ist zu viel für mich! Lieber weg hier. In einem kleinen Raum auf halber Treppe kommen wir mit einem Künstler ins Gespräch und er gestattet

es mir, seine kleinen Miniaturen aus polierten Steinen und sein schweres taiwanesisches Papier zu berühren. Das ist eine schöne, sehr angenehme haptische Erfahrung. Die Steine sind unterschiedlich schwer und sind unterschiedlich temperiert, von warm bis kalt. Das Papier ist warm, griffig und schwer, es hat eine raue Oberfläche. Ich sehe den Raum vor mir, er ist nicht tief und dabei voll gestellt, mit Tischen im Vordergrund, auf denen die Arbeiten des Künstlers angeordnet sind. Im Hintergrund gestapelte Dinge, nach rechts hin geht es in Stückchen hinein. Die Enge und Fülle und das Gestapelte entnehme ich diffus meinen Wahrnehmungseindrücken, die Tische mit den Arbeiten ergänze ich nach Tills Erläuterungen frei nach Vorstellung. Ich kenne den Raum, hier war einmal eine kafkaeske Installation mit mehreren sich ineinander öffnenden Türen. Das fällt mit wieder ein und gesellt sich zu meinen anderen Eindrücken.

Ansonsten fallen meiner Wahrnehmung am meisten die kulinarischen Stationen auf, der Duft nach Waffeln leitet mich der Nase nach.

Als wir die vordere Seitentreppe nehmen, bin ich schockiert: Ich komme

Ich erinnere mich an diese Begegnung. Ich habe die Vorübergehenden gespürt, ohne sie sehen zu können: "Das Dazwischen und diese Männer kann ich spüren".
Foto: Stefan Lenz, 2007.



völlig aus dem Tritt und gerate aus dem Gleichgewicht. Beinahe wäre ich gefallen, trotz Tills Begleitung. Ich kann es kaum fassen: Die Treppe ist total marode, die Stufen haben unterschiedliche Höhen und sind teilweise ganz durchgetreten. Es kommt mir vor als wären tiefe Mulden in den Stufen. Mir ist bekannt, dass diese Treppen alt sind, aber wie schlimm es um sie steht, das spüre ich erst jetzt. Es erstaunt mich, was das sehende Auge beim Gehen auf diesen Stufen ausgleicht.

Sobald ich still stehe, kommen die Vorstellungen zurück, gehen wir weiter, treten sie in den Hintergrund oder verschwinden ganz. Eine ehemalige Mitstudentin spricht mich auf meine Augenpflaster an. Sie fragt, "Hattest Du einen Unfall oder machst Du eine Performance?" Keiner sonst spricht mich an und ich vermute, dass alle hier die Performance erkennen, erst recht, als wir noch einmal mit Kameramann Reimund Meincke durch einige Räume streifen, und er uns dabei filmt.

Auf der Rückfahrt bin ich erschöpft und begeistert zugleich. Ich bin stolz, dass ich das heute so gut geschafft habe und froh, dass ich so viel gespürt habe. Zuhause werde ich imperativ müde, - ich kann nicht mehr, ich muss ins Bett.

Am nächsten Morgen wache ich auf und denke über den Besuch an der Kunstakademie nach. Ich bin verblüfft, dass ich eine visuelle Erinnerung an meinen ersten Tag des Nicht-

Sehens habe. Ich kann es nicht fassen: Mein Gehirn fabuliert sich seinen eigenen Film zusammen, der sich speist aus tatsächlichen früheren visuellen Erinnerungen, meinen Vorstellungen zu Tills Beschreibungen und den multisensorischen Wahrnehmungen des Tages, zu denen diese Erinnerungsbilder generiert werden. Ich kann unseren Gang durch die Akademie "filmisch" nacherleben und sehe Kunstwerke, die ich nie vor Augen hatte.

Mit anderen Ereignissen in dieser ersten Woche ergeht es mir ähnlich. Am vierten Abend des Blindversuchs kommen Freunde zum Essen zu uns nach Hause. Ich selbst habe bei dieser Gelegenheit nicht gefilmt. Ich werde zu meinen Erfahrungen als Nicht-Sehende befragt und berichte, dass es mir gut geht und wie ich die Dinge jetzt erlebe. Obwohl ich in mein Grau starre, male ich mir im Verlauf des Abends das Aussehen meiner Freunde immer konkreter bis in die Details aus. Ein Paar berichtet von seiner Reise nach Indien und ich stelle ihnen viele Fragen zu ihren Erlebnissen. Dankbar ergreift mein Gehirn die Initiative, ein Urlaubsfilmchen von den beiden zu produzieren, frei nach ihren Erzählungen. Als ob es sich mit dem Nicht-Sehen nicht abfinden wolle. Und auch hier habe ich am nächsten Morgen beim Nachdenken eine visuelle Erinnerung an einen nicht-gesehenen Abend, eine visuelle Vorstellungs-Animation sozusagen. Sind das jetzt Erinnerungen oder Vorstellungen, die vor meinem geistigen Auge ablaufen? Natürlich

mache ich mir auch Vorstellungen von solchen Reise-Erzählungen, wenn ich sehe, aber ich nehme sie dann bei weitem nicht so deutlich wahr.

Diese visuellen Erinnerungen und Vorstellungen erlebe ich sehr zwiespältig. Einerseits helfen sie mir in etlichen Situationen bei der Bewältigung und Organisation meines Alltags zuhause. Zum Beispiel finde ich mich problemlos in meiner Wohnung zurecht. Dort verlasse ich mich viel mehr auf meine Erinnerung, da wegen unseres Teppichbodens alle Geräusche gedämpft sind. Oder beim Kochen: Meine klaren Vorstellungen von Zwiebeln, Rosenkohl, Tomaten usw. und der Anordnung unserer Zutaten und Küchenutensilien machen es mir leicht mit dem Zubereiten der Speisen. Ich kann sie auch ohne Probleme essen, ein Glas gerade oder meine Kamera im Lot halten.

Extrem hinderlich sind meine Erinnerungen und Vorstellungen bei der Orientierung im Raum. Es ist mir nicht möglich, einer Vorstellung nachzugehen und mich gleichzeitig auf Raumwahrnehmung und Orientierung zu konzentrieren. Es gibt nur entweder oder: die Erinnerung an einen Orte erlebe ich wie ein visuelles Vorurteil, aus dem ich voreilige Schlüsse ziehe. Die Bilder passen nicht zu meinen aktuellen Wahrnehmungen und sind ungeeignet, mir die richtigen Handlungsimpulse zu vermitteln. Ich versuche die Bilder auszutricksen, in dem ich bewusst Orte aufsuche, die ich noch nicht kenne,

so dass mir keine Erinnerungsbilder zur Verfügung stehen. Aber auch hier bietet mir meine Erinnerung in den ersten Wochen Bilder an, die zu den akustisch-motorisch-haptischen Wahrnehmungen passen und ich speichere einen Erinnerungsfilm ab.

Das ist wie schwanger werden

Die wichtigste Grenze, an der sich meine neue Raumwahrnehmung abspielt, ist meine Haut in direktem Zusammenhang mit meinen Ohren. Vom ersten Tag an ist klar, dass mein Gesicht und meine Ohren trotz der kalten Witterung frei bleiben müssen. So laufe ich immer ohne Mütze. Auf meiner Stirn und an den Schläfen, spielen sich Hautempfindungen ab, die für mich wichtige Wahrnehmungen vermitteln. Meine Ohren sind meine wichtigste Orientierungshilfe. Die ersten bewussten Erlebnisse mit meinem Fernsinn sammle ich bei Spaziergängen.

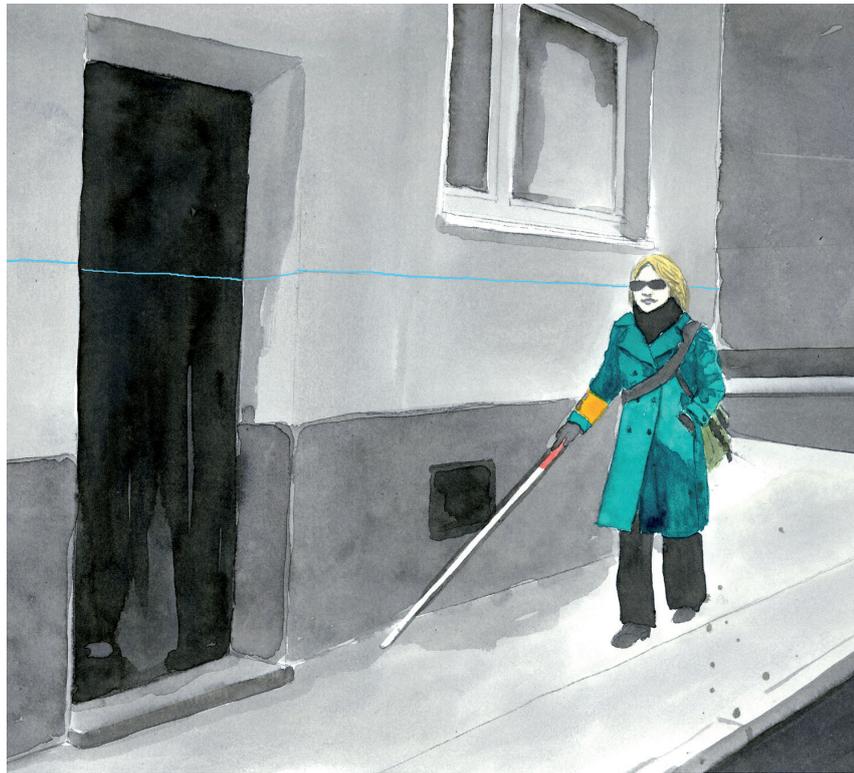
Blindversuch vierter Tag: Frische Eindrücke von einem Spaziergang draußen bei Schnee in Kalk⁴ Es war sehr kalt, aber schönes Wetter. Ich sehe immer noch ein bisschen Helldunkel.⁵ Es war warm in der Sonne und kalt im Schatten.

Zu meiner Orientierung: Wir sind im Hof beim Atelier losgegangen. Von dort bin ich relativ selbstständig auf dem Gelände nach vorne zum Tor gelaufen und dann auch weiter in Richtung Friedhof zur kleinen Kapelle der Klarissen. Till meinte, ich wäre schon mutiger unterwegs.



"Unterwegs."
Foto: Till Hoinkis, 2007.

"Motorisch akustisches Raumgefühl + blaue Linie."
Aquarell. Marietta Schwarz,
2007.

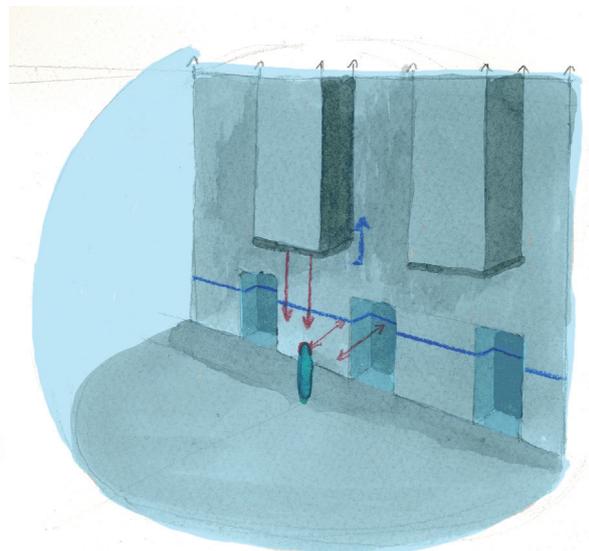
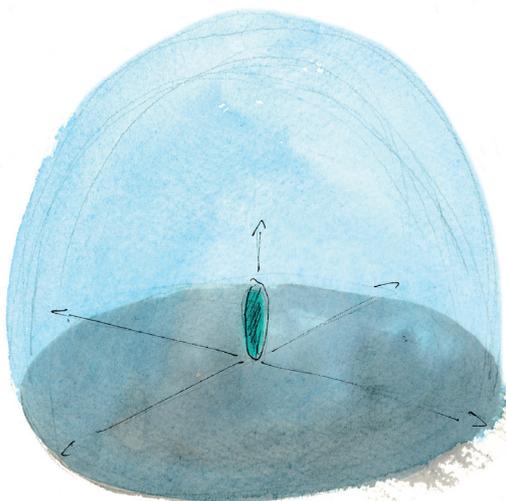


Heute habe ich so ein merkwürdiges Gefühl: Ich laufe und laufe ins Blinde und trotzdem orientiere ich mich irgendwie. Ich dachte eigentlich, ich richte mich nach meiner Erinnerung, weil ich den Ort kenne, aber so ist es nicht. Es ist eher vage und unbestimmt: ein Gefühl, hier muss ich mich jetzt nach links wenden und jetzt geradeaus halten, ja, und jetzt wieder links. Orientierung scheint plötzlich etwas, das geschieht, das nicht meiner bewussten Steuerung unterliegt. Vielleicht ist das so wie schwanger sein: Man merkt, das geht irgendwie, aber man macht das ja nicht selber. Es ist so fremd, sich dem anzuvertrauen. Ich

glaube ich könnte noch viel besser und schneller laufen, wenn ich mich diesem unbekanntem Etwas anvertrauen würde. [...]

Was hat sich denn verändert? Ich merke, dass ich eine bessere akustische Aufmerksamkeit habe, was dazu führt, dass ich mich konkreter im Raum einbette. Ich bin nicht mehr so ausschnittthaft nach vorne ausgerichtet, wie bei der visuellen Wahrnehmung, je nachdem wo ich hinschaue, sondern es ist eher so, dass ich als Gesamteindruck einen Kugeleindruck habe. Aber das hängt natürlich auch mit der räumlichen Situati-

Links: Soundglocke, Schema.
Aquarell. Marietta Schwarz,
2007.
Rechts: Schemazeichnung
"motorisch-akustische
Raumwahrnehmung".
Aquarell. Marietta Schwarz,
2007.



Das Licht im Malerband

Durch das Nicht-Sehen hat sich die Lichtempfindlichkeit meiner Augen stark hoch reguliert. Dadurch habe ich einige lustige Entdeckungen machen können. Ich habe in unserer Wohnung das Schlafzimmer und in meinem Atelier ein Arbeitszimmer komplett verdunkelt, so dass ich an beiden Orten einen Raum habe, in dem ich mich ohne Pflaster und ohne Brille aufhalten kann. Das tut meinen Augen gut.

Beim Zeichnen im Atelier fixiere ich das Papier mit Klebeband auf meiner Tischplatte. Beherzt reiße ich große Stücke ab und stutze: Ich sehe Licht! ‚Wie? Das kann doch nicht sein.‘ Ich reiße wieder: ‚Doch, ja! Da ist Licht!‘ An der Stelle, wo ich abreiße, entsteht

ein Lichtblitz, kurz, aber deutlich sichtbar. Licht erscheint an unerwarteten Stellen, wo man es gar nicht vermutet! Dass muss ich Till zeigen, denke ich. Als er mich später abholt, gehen wir in mein abgedunkeltes Zimmer und warten eine Weile, damit sich auch Tills Augen an die Dunkelheit gewöhnen können. Und dann reiße ich und reiße, aber Till kann es nicht sehen, obwohl ich den Lichtblitz jedes Mal aufs Neue wahrnehme. Wir warten noch länger, aber es ist nichts zu machen, Till bleiben die geheimen Lichtimpulse verborgen.

Auch zuhause im Schlafzimmer blitzt es: Beim Abstreifen wolliger und synthetischer Kleidung sprühen nur so die Funken!

on zusammen, in der ich mich gerade befinde. Ich stelle es mir vor wie eine Soundglocke. [...]

Es hat auch viel mit meiner Aufmerksamkeit zu tun: Sobald ich mit jemandem spreche oder meine Gedanken schweifen lasse, gerate ich in Verwirrung und weiß nicht mehr genau, wie ich orientiert bin. Drei Tage viel Schlaf haben meine Aufmerksamkeit deutlich erhöht. Beim Spaziergang habe ich meistens gemerkt, ob ich vor einer Wand entlang laufe oder ob sich da eine Einfahrt öffnet. Das konnte ich an den Strömungsverhältnissen oder Temperatur- und Schalländerungen merken. Ich finde die Orientierung im Außenraum wesentlich leichter, mit allen Geräuschen, die es dort gibt, als zuhause in der Wohnung, wo alles gedämpft ist durch den Teppichboden.

Zu Beginn meiner Zeit des Nicht-Sehens mache ich sprunghaft Fortschritte in meiner akustischen und olfaktorischen Wahrnehmung. Auch mein Geschmackssinn verfeinert sich stark, was manchmal zu Meinungsverschiedenheiten mit meinem Mann beim Würzen von Speisen führt. Die Entwicklung stagniert in der zweiten Woche, bis sie sich in der dritten Woche, die leider durch eine Grippe verkürzt wird, nochmals sprunghaft nach vorne entwickelt.

Als charakteristisch für die nicht-sehende Raumwahrnehmung erlebe ich die konkrete Einbettung zwischen Ferne und körperlicher Nähe. Die Gleichzeitigkeit von akustischen Ferneindrücken und subtilen, sehr leiblichen Wahrnehmungen auf meiner Hautoberfläche faszinieren mich vollkommen und führen zu einer sehr körperlichen Raumerfahrung, die ich während des Blindversuchs kultiviert habe. Meine Ohren hören 360° in alle Richtungen. Seitdem ich nicht mehr sehe, befinde ich mich im Zentrum einer großen Soundglocke, die sich meinen Bewegungen anpasst und deren akustische Atmosphäre sich mit dem Verlauf der örtlichen Gegebenheiten wandelt.⁶ Diese akustische Atmosphäre hat mir ein Gefühl der räumlichen Weite vermittelt. Häuser, Bäume oder Autos nehme ich als "Einbuchtungen" darin wahr. Türen, Einfahrten und Straßenmündungen waren wiederum Öffnungen in diesen "Einbuchtungen." Diese Einengungen und Ausweitungen im Außenraum empfinde ich sehr leiblich, denn ein Teil meiner Wahrnehmungen spielt sich unmittelbar auf meiner Körperoberfläche ab. Mein Gesicht ist dabei die wichtigste Kontaktzone. Ich frage mich, wie ich den Blindversuch im Sommer erleben würde! Bei warmen Temperaturen und mit leichter Be-

kleidung würde ich womöglich wesentlich schneller umfangreichere Veränderungen meiner Wahrnehmung spüren. Diese Simultanität von Weite und körperlicher Nähe hat mich sehr berührt. Das will ich unbedingt beibehalten, wenn ich sehe. Ich bin mit meiner Umgebung auf eine direkte Art in viel engerem Kontakt. Vielleicht kann ich es mit einem Vergleich formulieren: Wenn ich schwimme, dann spüre ich überall um mich herum das Wasser, die Bewegungen des Wassers und auch Hindernisse, zum Beispiel durch den Strömungswiderstand. Dadurch nehme ich andere Volumina im Wasser wahr und ob und in welche Richtung sie sich bewegen. In der Zeit des Nicht-Sehens ist der Raum für mich ein bisschen wie das Wasser geworden: Die "Leere" im Raum, das Dazwischen hat für mich durch die starke Sensibilisierung von Gehör, Haut und Tastsinn eine subtile, materielle Konsistenz bekommen. Es ist ein Unterschied, ob ich an einer gemauerten Wand, einem Baum, einem Menschen, einem Auto oder einer Glasfassade vorbeigehe. Ich weiß, alles reflektiert oder absorbiert Schall in unterschiedlichem Maße und hat eine unterschiedliche Dichte. *Trotzdem* kann ich nicht genau sagen, woran ich festmache, dass es das eine oder das andere ist. Es ist so subtil, dass ich es mir selber nicht erklären kann. Ich weiß nur, dass es einen Unterschied ausmacht, ob ich mich im offenen oder geschlossenen Gelände bewege, ob ich draußen oder drinnen bin, wie das Wetter ist, z.B. ob es regnet und ob es windig ist, ob ich ausgeschlafen und konzentriert bin oder nicht, ob ich krank oder gesund bin und in welcher Gemütsverfassung ich mich befinde.

Ich erinnere mich an einen Samstagnachmittag, an dem ich mit meinem Mann am Rhein spazieren gehe.

Wir gehen auf dem Fußweg unter der Allee bei den Poller Rhein-Wiesen. Dort will ich mich im Erkennen von Bäumen üben. Es ist sehr windig heute und es liegt ein unerträglicher Gestank nach brennendem Gummi in der Luft, der uns vom Schrott-

platz entgegen weht. Die Poller Wiesen stehen unter Wasser. Die Gänse und die Möwen sind ganz nah zu hören, sobald der Wind vom Wasser herweht. Ich laufe und immer wenn ich einen Baum wahrnehme, will ich stehen bleiben. Ich kann kaum etwas spüren. Der Gestank und der Wind lenken mich sehr ab. Meine Trefferquote ist enttäuschend. Dabei sind die Bäume doch "große Kaliber." Wie kann das sein? Ich bin doch sonst in der Lage differenziert zu spüren! Ich will nicht aufgeben. Meinem Mann wird es auf die Dauer langweilig, er hat eine andere Idee: Ich soll ihn aufspüren. Er "versteckt" sich irgendwo vor mir auf dem Weg in Laufrichtung und ich soll zu ihm finden und direkt vor ihm stehen bleiben. Ja, ein Spiel, eine gute Idee! Er verschwindet leise außer Hörweite. Nach einer Weile gehe ich los. Ich schreite den Weg ab von rechts nach links und zurück immer nach vorne weiter. Ah, da ist er! Das war ja leicht! Ein neuer Versuch: Auch diesmal finde ich ihn ohne Probleme und ziemlich schnell. Ich kann gar nicht genau sagen, woran ich ihn bemerke. Er ist wie eine vage wärmere Präsenz, vielleicht eine Unterbrechung im Wind? Ermutigt von den beiden Treffern spielen wir weiter. -Ich spüre ihn jedes Mal sicher und zielstrebig auf, egal wie und wo er sich versteckt. "Sag mal, Du schummelst doch!", ruft er erbost. "Das kann doch gar nicht sein! Hast Du Deine Pflaster auch richtig festgeklebt?" "Ja", sage ich, "alles dicht. Ich kann Dich nicht sehen." Er kontrolliert es, glaubt mir und wir spielen noch eine Runde. Bingo! Das ist toll!

Ich bin begeistert von meinen neuen Fähigkeiten und frage mich, ob und wie ich sie erhalten kann, wenn ich wieder sehe. Meine Raumerlebnisse sind so intensiv, dass ich mir wünsche beides zu leben: den konkreten räumlichen Kontakt in der Weite des Raumes mit sehenden Augen. Was für ein Leben! Die beständige extreme Konzentration, in der ich mich befinde, führt zu einer sehr gegenwärtigen Lebensweise. Ich bin unheimlich fokussiert auf das, was ich gerade tue. Andere meditieren für solche Erfahrungen, als Nicht-Sehende kann ich gar nicht anders. Anders wäre es gefährlich.



"Die Grotte - Aquarell nach meinem Höreindruck."
Aquarell. Marietta Schwarz,
2007.

Die Grotte

Eines meiner schönsten Raumerlebnisse führt mich in eine völlig andere Realität. Am fünften Tag des Blindversuchs holt mich Till vom Atelier ab und fährt mit mir zum Spazierengehen an einen mir nicht bekannten Ort. Ich habe beschlossen, dass er mir nie sagt, wohin es geht, damit ich unvoreingenommen durch meine Erinnerungen bleibe.

Vom Parkplatz aus geht es über einen matschigen Weg an den Rhein. Ich höre sofort, dass wir am Fluss sind, er fließt links von mir. Es ist reger Schiffsverkehr und aus dem Licht, das ich durch meine Pflaster und Sonnenbrille noch wahrnehmen kann, schließe ich auf eine sonnige Abendstimmung. Ich bleibe einen Augenblick stehen und lausche. Wie laut der Schiffsverkehr ist! Heute muss unheimlicher Trubel auf dem Rhein sein. Ich mache ein paar Aufnahmen mit der Kamera. Wo sind wir? Die Soundglocke über mir ist weitläufig und alle Geräusche sind glasklar zu hören. Welchen Lärm die Vögel machen! Unglaublich laut sind sie: Die Kölner Alexander-Sittiche liefern sich ein Duell mit Möwen und Elstern. Ich bin völlig fasziniert

von der Intensität dessen, was ich höre. Ich bin extrem fokussiert und genieße aufmerksam die klare räumliche Präsenz um mich herum. Nach einer Weile - ich kann mich kaum losreißen - gehen wir weiter. Ich orientiere mich am Fluss und laufe parallel, neben mir ist eine niedrige Mauer.

Auf einmal ändert sich die Tonkulisse. Was ist das? Ich kann es nicht einordnen.

Ich höre den Rhein plötzlich vor mir. Die Soundglocke wird eingedrückt, ich laufe in etwas hinein. Es wird dunkel vor meinen Pflastern. Was ist das? Ein Tunnel? Nein, links von mir bleibt es offen. Da zieht es her, aber auch parallel zum Fluss strömt die Luft. Wo bin ich hier? Ich erlebe eine wundervolle Grotte, in der sich die Musik des Flusses sammelt. Der Rhein ist auf einmal von allen Seiten zu hören und ich denke, ich müsste mitten drin stehen. Vor meinem inneren Auge sehe ich die Grotte mit dunklen, zerklüfteten, bogenförmigen, steinigen Wänden, geglättet von der Feuchtigkeit, die in den Jahrhunderten hinab geflossen ist, Pfützen auf dem Boden. Der Rhein fließt direkt davor in gleicher Höhe. Bei Hochwasser ist die



Rheinpark, Tanzbrunnenterrasse. Fotos Till Hoinkis und Marietta Schwarz (blind), 2007.

Grotte wahrscheinlich geflutet. Ich bin überwältigt und umhüllt von dieser wundervollen Tonkulisse und möchte gar nicht weiter. "Wo hast Du mich hingeführt Till? Hier war ich noch nie. Wo gibt es eine Höhle direkt am Rheinufer?" Solange sind wir doch gar nicht hergefahren... Till amüsiert sich und schießt viele Fotos. Auch ich mache einige Aufnahmen, um die Grotte festzuhalten.

Wir laufen schließlich weiter, ich höre Passanten, die es eilig haben, und so plötzlich wie ich in der Grotte war, so plötzlich bin ich wieder draußen. Der Raum öffnet sich weit nach oben und vorn, der Rhein ist wieder links von mir und die Vögel sind noch lauter. Nach einer Weile Pfützenlalom auf asphaltierten Wegen, dämmert es mir: "Könnten wir im Rheinpark sein?" Till bejaht und jetzt bin ich erst recht verwirrt. Auch wenn ich etliche Jahre nicht hier gewesen bin: Wo ist bloß diese Grotte? Davon wusste ich gar nichts. Die Tanzbrunnenterrasse, sagt Till. Echt? Ich kann es kaum fassen und es gelingt mir nicht, mein wundervolles Raumerlebnis mit der klaren 50er-Jahre-Architektur der Terrasse in Einklang zu bringen.

Der Kölner Dom

Bei einem anderen schönen Erlebnis bleibt meine Wahrnehmung im Einklang mit den örtlichen Begebenheiten.

Am zehnten Tag des Blindversuchs regnet es den ganzen Tag. Ich gehe mit Till zu Fuß in die Stadt, um einige Besorgungen zu erledigen. In der linken Hand trage ich meinen Regenschirm, in der rechten Hand den Stock. Ich bin schon viel sicherer und zielstrebig unterwegs. Allerdings muss ich mich heute noch mehr konzentrieren als sonst, da es unter dem Schirm schwieriger ist, den Fernsinn zu spüren. Nachdem wir im Museum Ludwig einen Kaffee genommen haben, um uns aufzuwärmen, will ich zum Dom. Diesen beeindruckenden Ort möchte ich unbedingt einmal erleben, ohne dabei von der kraftvollen Architektur visuell abgelenkt zu sein.

Es regnet noch immer. Ich laufe mit dem Schirm über die Domplatte, den Dom rechts von mir. Es ist sehr windig, die Feuchtigkeit ist überall. Till hat mich auf die richtige Spur gebracht: "Jetzt immer gerade aus." Ich versuche, meine Richtung zu halten.

Nach einer Weile, die mir sehr lang vor kommt, erfasst mich eine Böe: Hier geht es bestimmt zum Hauptportal nach rechts, denke ich. "Was für ein Wind, der Schirm bringt überhaupt nichts." Till ist wieder bei mir und spurt mich neu ein. Ich kämpfe mit dem Schirm; endlich habe ich den Knirps zusammen geschoben. Sobald wir durch den Windfang gegangen sind, überfällt

der "Vitalform des Raumes," die den Blinden eigen sei.⁷ Ich denke, ja, das ist passend, das Raumerlebnis vitalisiert sich. Doch wo ist diese Vitalität beim Sehen? Mir stehen alle meine Wahrnehmungsorgane immer zur Verfügung: Ich habe auch sehenden Auges Hautwahrnehmungen und höre gut, wenn auch nicht so präzise. Ich empfinde meine Wahrnehmung

Gesichter in der Vorstellung

Wie ist es, wenn ich jemanden neu kennen lerne? Zunächst stelle ich mir nichts vor. Ich spreche in ein graues Nichts und bin ganz auf die Stimme meiner Gesprächspartner konzentriert. Ich höre feinste Nuancen und Stimmungen. Mit der zunehmenden Dauer der Begegnung formen sich allmählich Vorstellungsbilder heraus, ich male mir die Menschen dann typenhaft aus. Es scheint mir wie beim Lesen eines Romans zu sein: Mit dem Fortgang der Geschichte werden die Bilder in der ei-

genen Fantasie immer mehr mit Leben gefüllt. Im Nachhinein habe ich einige Überraschungen erlebt, die sich aus der unglaublichen Diskrepanz zwischen meinen Vorstellungen von Menschen und ihrem tatsächlichen Erscheinungsbild ergeben haben. Ich frage mich, an was mache ich es fest, dass ich sie mir so und nicht anders vorgestellt habe? Aus welchen Informationen reimt sich mein Gehirn dieses Bild zusammen? Und warum passt es manchmal erstaunlich gut und manchmal überhaupt nicht?

mich der Raum mit einer unvermuteten Wucht. Wow! Ein riesiges, massiges und sehr hohes Volumen stülpt sich über mich und die Feuchtigkeit des Raumes legt sich wie ein Mantel um mich herum. Hinter meinen Pflaster ist es dunkler geworden und ich muss mich extrem konzentrieren. Till ist nah bei mir, ich hake mich unter, um dem dichten Gewühl am Eingang zu entkommen. Viele flüchten sich vor dem Regen hierher, wie es scheint. Mir kommt es vor, als kämen mir die massigen Pfeiler der Kathedrale, die wir passieren, förmlich entgegen. Ich kann fühlen, wie sie nach oben streben, ohne dass ich erklären kann, weshalb. Fühle ich das wirklich oder bilde ich mir das ein, weil ich es weiß? Der Eindruck wiederholt sich bei den anderen Pfeilern, an denen wir stehen bleiben. Wir lassen uns fortreiben im Strom der Stimmen und Menschen. Es ist wie in einem Fluss mit Hindernissen. Der Dom hat einen fantastischen Klang und ist ausgefüllt mit den Stimmen und Schritten der Menschen. Es ist verwirrend und klar zugleich.

Die Schönheit dieser Wahrnehmung fasziniert mich vollkommen. Bei Helga Domes las ich den Begriff von

beim Sehen gerichtet auf das, was ich vor Augen habe. Sobald ich meine Augen nutze, kann ich in Sekundenbruchteilen aus der Distanz handlungsrelevante Entscheidungen treffen und konsekutiv handeln. Mein Gehör ist gerichtet auf das, was ich sehe, weil dort meine Aufmerksamkeit ist. Mein Blick bahnt meine anderen Sinne, ordnet sie sich unter: Sie bleiben unter der Bewusstseinsschwelle. Es ist für mich nicht notwendig, eine Wand zu fühlen, weil ich sie sehe und ihr damit ausweichen kann. Deswegen muss ich sie auch nicht hören. Durch einen Blick weiß ich Bescheid über Oberflächenbeschaffenheit, Material, Kontext, Entfernung und Orientierung. Mein Gehirn funktioniert pragmatisch: Durch Sehen komme ich am schnellsten zum Ziel. Inputs von meinen anderen Sinnesorganen treten nur über meine Bewusstseinsschwelle, wenn sie handlungsrelevant werden oder wenn ich meine Aufmerksamkeit intentional darauf richte.

Das Bild ist eine mächtige Kraft und ich bin ein visueller Mensch, durch und durch, nicht nur als Künstlerin. Ich denke daran, wie ich mich



in Vorträgen immer so platziere, dass ich den Referenten sehen kann, weil ich dann aufmerksamer zuhöre. Oder die Texte meiner Bücher bunt markiere, wenn ich mir etwas merken möchte. Oder zeichne, wenn ich etwas besonders liebe.

So bin ich nicht richtig hier und nicht richtig dort: Ich führe eine Existenz im Dazwischen. Ich nehme nicht mehr teil an der visuellen Welt, aber die visuelle Welt ist noch unheimlich präsent in mir. Ich erlebe einen beständigen Kreislauf zwischen Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung: In einer bestimmten Situation werden durch meine motorisch-akustischen Eindrücke aus dem Fundus meiner Erinnerungen passende Erinnerungsbilder abgerufen, die damit in Zusammenhang stehen. Nun ist es so, dass ich keine aktuellen visuellen Wahrnehmungen habe und die Erinnerungsbilder aufgrund dessen vermutlich für mich überhaupt erst sichtbar werden und bestehen bleiben. Vielleicht ist es so, dass normalerweise beim Sehen diese aufsteigenden Erinnerungsbilder gar nicht visuell erlebt werden können, da sie unmittelbaren mit dem aktuellen visuellen Input abgeglichen werden. Der enge Kreislauf zwischen Wahrnehmungen und Erinnerungen, und Bildern lassen mich an Bergson und seine Arbeit *Materie und Gedächtnis* denken. Vieles, was ich erlebe, kann ich in dem, was er geschrie-

ben hat wieder finden. Sein Konzept hilft mir, zu verstehen, was gerade passiert: *"Jede aufmerksame Wahrnehmung aber setzt in Wahrheit eine Reflexion voraus, d.h. die Projektion eines aktiv geschaffenen Bildes nach außen."*⁸ Dazu aus meinem Tagebuch:

Die visuelle Erinnerung, die sich aus einem anderen Erlebnis speist und relativ abstrakt ist, verknüpft sich mit meiner aktuellen Wahrnehmung des Ortes und diese setzt sich zusammen aus akustischen Wahrnehmungen, Wettereindruck, Raumgefühl, den Beschreibungen der anderen und meinem Erleben der Situation, in der ich gerade bin. [...]

Bergson könnte Recht haben: Ich verknüpfe meine aktuellen Wahrnehmungen mit dem Fundus meiner Erinnerungen, dabei schreibt sich dann die aktuelle Wahrnehmung gleichzeitig in eine Erinnerung über, d.h. das Feld meiner Erinnerung bereichert sich und dehnt sich aus. Ich erlebe wirklich einen permanenten Prozess zwischen Aktualität und Virtualität. Bei mir aber, die nichts nicht mehr sieht, aber über einen Haufen visueller Erinnerungen verfügt, verbinden sich die aktuellen Wahrnehmungen, die primär akustischer, olfaktorischer und haptischer Art sind, mit meinen Erinnerungen, die primär visuell geprägt sind. Die Erinnerungsbilder, die hochgestiegen sind bleiben bestehen und



Listen to My Studio. Video-stills. Marietta Schwarz, 2007.

schieben sich dann in meine aktuelle Situation... Das finde ich spannend.

Mit dem Verlauf der zweiten Woche stellt sich eine Veränderung ein: Die Bilder verschwinden allmählich. In meinem Kopf wird es langsam grau und es beginnt, dass ich in ein visuelles Nichts laufe. Ich erlebe ein allmähliches Abdriften in den bilderlosen Raum. Graue Schemen anstelle von klaren Vorstellungen, bis auch die Schemen verschwinden. Je weiter sich die Bilder von mir entfernen, desto deutlicher spüre ich den Raum und desto klarer wird meine nicht-

visuelle Orientierung. Am Ende ist es so, dass ich beim Laufen und anderen konzentrierten Aktivitäten keinerlei Bildvorstellungen mehr habe; erst wenn ich still sitze und entspanne schieben sie sich im Nachhinein unter meine Erlebnisse. Ich würde gerne wissen, wie es ist, bilderlose Vorstellungen zu entwickeln.

Ich frage mich, wie meine technische visuelle Erinnerung überhaupt mit dem korrespondiert, was ich erlebt habe. Ich bin zunehmend gespannt, wie sich die tatsächlichen Erinnerungen an die Situation mit meinen aufgezeichneten Bildern in Einklang bringen lassen. Ob das überhaupt miteinander zu tun hat, oder ob das zwei völlig verschiedene Sachen sind.

Was macht eine Künstlerin im Atelier, wenn sie nichts mehr sieht?

Um das herauszufinden, fahre ich in den ersten anderthalb Wochen jeden Morgen ins Atelier. Dort habe ich eine Kamera installiert, die Einzelbilder über die gesamte Dauer des Blindversuchs aufnimmt. Sie soll eine visuelle Antwort liefern, aus einer definierten Beobachterperspektive heraus. Im Vorfeld habe ich einige Ideen entwickelt, an deren Umsetzung ich vor allem in der ersten Woche arbeite. Till und Mathias, ein Kameramann, helfen mir anfangs bei der Umsetzung: Sie richten die Kameras ein und Till bringt mich in die Ausgangsposition, bevor er wieder fährt. Ich drehe ein Video mit meiner Handkamera, *Feeling My Studio*: Ich filme, wie ich mich durch mein Atelier taste, die Kamera auf das gerichtet, was ich vor Händen habe. Ich merke, dass es schwierig ist, mich gleichzeitig auf das Führen der Kamera und das Tasten in meinem Atelier zu konzentrieren. Ich merke auch, dass mich das Hören mehr interessiert als das Tasten. Bald fange ich an, meine akustische Wahrnehmung zu erproben und langsam in den Räumen herumzulaufen, dabei mache ich laute Geräusche mit den Absätzen meiner Schuhe und mit meinem Stock. Ich wende die Tricks an, die mir Herr Graff [ein Blinder, der mich vor Beginn des Versuches unterwiesen hatte] während der Einarbeitung

Augen und Bewegung

Anfangs denke ich, ich müsste die Augen geschlossen halten, um eine bessere Sehdeprivation zu erreichen. Schließlich ist es unter meinen Pflastern trotz Sonnenbrille nicht gänzlich dunkel. Daher schließe ich zunächst die Augen, wenn ich merke dass sie geöffnet sind. Aber das ist mir unangenehm. Mein Gesicht ist dann noch steifer. Eine Nebenerscheinung meines Blindversuchs ist, dass meine Gesichtsmimik reduzierter ist. Ich merke es selber, bekomme es aber auch von meinem Umfeld zurückgemeldet. Ich komme mir vor wie ein Parkinson-Patient im Anfangsstadium. Sobald ich aufmerksam bin, beim Bewegen im Raum, beim konzentrierten Arbeiten, habe ich die Augen weit aufgerissen und starre hinter meine Pflaster ins Graue. Ich kann mich dann viel besser konzentrieren. Schließe ich die Augen, ist die

Konzentration sofort gestört und ich komme aus dem Gleichgewicht. Sofort, egal, was ich tue: Ich fange an zu schwanken, - obwohl sich mein Gleichgewicht beim Nicht-Sehen auf akustisch-haptische Wahrnehmungen eingestellt hat. Es scheint eine direkte Rückkopplung zwischen Gleichgewichtsorgan, Motorik und Augen zu geben. Sobald ich mich bewege, öffne ich sie unwillkürlich. Ich kämpfe nicht länger dagegen an. Mein natürlicher Wachzustand verlangt mich offenen Auges.

Nicht nur Konzentration, auch emotionale Befindlichkeiten wirken sich direkt auf meine Augen aus. Ich denke an meine blinden Bekannten und weiß, wie sich ihre Augen bewegen, wenn sie mir lebhaft von einem aufregenden Erlebnis erzählen.

mit dem Stock beigebracht hat, und sie funktionieren wunderbar. Ich höre mir selber beim Laufen zu und erlerne die akustische Orientierung mit selbst geschaffenen Geräuschen. Ich höre wie sich der Ton entwickelt, wenn ich mitten im Raum bin, wenn ich zu einer Wand laufe, wenn ich vor einer Tür bin oder vor einem Fenster. Schwierigkeiten habe ich mit Gegenständen unterhalb der Gürtellinie, wie meinem Tisch. Ich laufe oft dagegen, weil ich erst im allerletzten Moment höre, wie der Schall unter dem Tisch verschwindet. Dieses akustische Training und meine guten Fortschritte motivieren mich sehr. Den Stock kann ich im Atelier bald weglassen und meine Bewegungen werden schneller. Ich verändere das Thema meines Videos und drehe: *Listen to My Studio* mit einer fest aufgestellten Kamera und meiner Handkamera, die immer im Automatikmodus läuft. Meine Videos entstehen infolge motorisch-akustisch-haptischer Eindrücke und situativer Reflexionen. Ich höre den differenzierten Klang auf meinen Atelierfenstern, als ich mit den Fingern darauf klopfe. *Window Composition* entsteht. Ich entwickle ein intensives Verhältnis zur Drehung im Raum. Ich trommele stundenlang auf meiner Holzkiste im

Atelier. Beim Trommeln verbinden sich motorische, haptische und akustische Wahrnehmungen und verdichten sich. Trommeln ist für mich ein plastischer Vorgang.

Über meine motorisch-akustischen Aktivitäten vernachlässige ich bald andere Dinge, die ich zunächst ausprobieren, wie zum Beispiel blind zu zeichnen, oder mit Holzstücken in meiner Sandkiste dreidimensionale Arrangements bilden. Meine wahre Lust beim Zeichnen ist jedoch die Freude am Sehen und visuellen Gestalten. Ohne die visuelle Rückkopplung verliere ich das Interesse daran. Überhaupt verliere ich im Verlauf des Blindversuchs immer mehr den Bezug zu den Bildern, dafür stabilisiert sich mein nicht-visuelles Raumgefühl. Die schönsten Erlebnisse habe ich draußen, weswegen ich am Nachmittag und am Wochenende lange Spaziergänge in Begleitung unternehme. Diese Spaziergänge dehnen sich immer weiter aus und wir besuchen sehr unterschiedliche Orte, meine Begleiter überraschen mich immer wieder aufs Neue mit anregenden Orten.

Das Atelier als Ort des Geschehens tritt in den Hintergrund. Neben meinen motorisch-akustischen Ver-



Feeling My Studio. Blinddate.
Videostills. Marietta Schwarz,
2007.

suchen treffe ich dort Freunde und
diktiere in meinem abgedunkelten
Zimmer meine Aufzeichnungen.

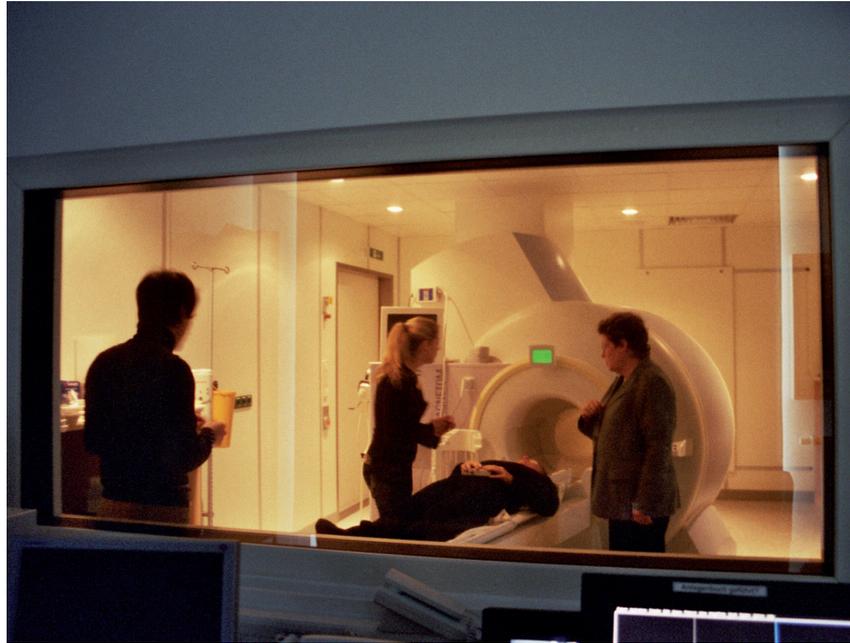
Am vorletzten Tag findet noch ein
Happening statt: das *Blinddate*. Ich

koche blind für einige Freunde ein
farblich abgestimmtes Menü, das
keiner der Gäste sehen kann, son-
dern das nur auf den Videos und Fo-
tos zu sehen sein wird, die während
dessen aufgenommen werden.

Am Ende kann ich die Frage "Was mache ich im Atelier, wenn ich nicht mehr sehe?" eindeutig beantworten mit: Laufen, Lärm und diktieren!

sie tut und gestaltet mit ihrer warmen herzlichen Art die Fahrten nach Frankfurt für mich sehr angenehm. Ich setze meine Sonnenbrille wieder auf und

Im MPI Magnetom. März 2007. Foto Eva Schwarz.



Entblindung

Die Entblindung fand am 26. Februar 2007 in Frankfurt statt, im Rahmen der MRI-Untersuchungen, die das Max-Planck-Institut für Hirnforschung zur wissenschaftlichen Auswertung meines Blindversuchs durchführte.⁹

Ich betrete eine kleine Umkleidekammer, es ist der dunkelste Raum, den sie hier haben. Hier werde ich also gleich meine Augenpflaster abnehmen und mich ganz langsam ans Sehen gewöhnen. Meine Schwester ist mit hereingekommen, falls ich ohnmächtig werde. Es fällt nur durch den Türspalt Licht von draußen herein. Wie hell es ist! Ich kann Eva bis in alle Einzelheiten sehen, jedes Hautfältchen, jedes Haar. Eine kuriose Situation, denn sie sieht im Augenblick noch gar nichts. Ich weiß um die Vorsicht, die ich jetzt haben muss. Ein schneller, direkter Kontakt mit zuviel Licht kann meine Sehzellen, die jetzt noch ganz ausgefahren sind, irreparabel schädigen. Obwohl es draußen alle eilig haben, lasse ich mir die Zeit, die ich brauche. Es geht schließlich um meine Augen. An der zeitlichen Fehlplanung, die hier herrscht, bin ich völlig unbeteiligt.

Nach einer Weile höre ich die Versuchsleiterin kommen. Bei ihr fühle ich mich in guten Händen. Sie weiß genau, was

kneife meine Augen zusammen, bevor ich entschlossen auf den Gang trete, Eva an meiner Seite. Ich schwanke ziemlich stark. So muss es sein, wenn man drei Wochen auf See war und dann wieder festen Boden unter den Füßen hat. Hui, ich muss mich abstützen. Ich sehe wieder und das erste, was mir auffällt: Mein Raumgefühl ist sofort weg. Das gibt's doch nicht! Von jetzt auf gleich, nicht mal eine Übergangsphase. Ich bin wieder an Land. Ich bin traurig darüber, denn von meinem Wunsch, beides zu haben, den präsenten Raumeindruck und das Sehen, davon muss ich mich wohl verabschieden.

Das Sehen dominiert über das Raumgefühl und die Akustik. So erlebe ich das. Ich bin mit sehr kurzer Übergangszeit wieder voll und ganz in die Visualität eingestiegen. Die Augentests am MPI bestätigen: Meine Augen haben keinen Schaden genommen. Eine kleine Konvergenzschwäche gleicht sich mit dem Sehen wieder aus. Das ist gut zu wissen, denn ich hänge sehr an meinen Augen, auch wenn ich jetzt gerade noch der Vitalität des Raumes nachtrauere. Sie bleiben mein bevorzugter Sinn und mein wichtigstes künstlerisches Werkzeug, auch wenn ich ihnen in Zukunft das Primat von Zeit zu Zeit entziehen werde. Wer sieht, ist nicht grundsätzlich daran ge-

hindert, den Raum zu spüren, weil jeder alle Wahrnehmungsinstrumente hat, die man dafür braucht! Nur sind die Instrumente nicht geschärft und vielleicht ist das genau der Preis: Will ich das eine haben, muss ich dafür das andere aufgeben?

Retrograde Transformation der Erinnerung

Mir ist heute Abend bewusst geworden, dass ich verwirrt bin. Ich bin in einer paradoxen Situation gelandet: Auf der einen Seite habe ich das Gefühl, von Bildmaterial erschlagen zu werden, auf der anderen Seite kommt es mir so vor, als hätte ich leere Hände. Ich merke, dass ich mit dem Material, dass ich aufgenommen habe, nicht wirklich meine persönlichen Erinnerungen verbinde. Dass es auf der einen Seite zwar meine Neugier erweckt, gerade auch das, was ich selbst aufgenommen habe, aber auf der anderen Seite eine große Entfremdung dazu da ist. Es ist wie eine Geschichte, die ich so nicht erlebt habe, die mir aber mit vielen Bildern erzählt wird.

Es scheint mir, dass die technischen Bilder meine anderen Erinnerungen auslöschen, sie überschreiben. Ich sehe jetzt diese Filme und sie verbinden sich mit meinen Erinnerungen, die ich an diese Situationen habe, aber sie nehmen sie mir auch weg. Und das ärgert mich, weil mein Erlebnis mir selbst dadurch entfremdet wird.

Es ist nicht so, dass ich mit den Dingen, die ich dort sehe, nichts anfangen könnte, aber wenn ich genau hinspüre, dann sind die Bilder jetzt in der Übermacht gegenüber den Dingen, die in

diesen drei Wochen für mich wichtig waren: dem Hören und Spüren, Riechen und Schmecken.

Mir ist bewusst, dass die präsentesten, stärksten und schönsten Erinnerungen aus der Zeit des Blindversuchs tatsächlich jene sind, von denen es kein Bildmaterial gibt: der Dom, der Besuch von Sankt Aposteln, das Betasten der Madonna [die ich während eines meiner Ausflüge berührte] und der Ausflug in die Flora.¹⁰ Ich erinnere mich noch genau, wie sich die verschiedenen Bodenbeschaffenheiten dort angefühlt haben, wie ich durch die Feuchtigkeit des Regens intensiv alle Gerüche wahrnehme, und wie ich die Dunkelheit richtig spüren konnte auf der Haut, weil sie abends schwerer ist, die Luft. Wenn ich daran denke, dann ist es grau. Ich erinnere mich, dass ich den Schirm halte, und an diesen starken Geruch von Tanne,... das hat so würzig und gut gerochen,... wunderbar.

Ich traue meiner Erinnerung nicht mehr. Wo liegt die Grenze zwischen Erinnerung und Fantasie? Ich denke an Max Frisch und seinen Ich-Erzähler, der Identitäten anprobiert wie Kleider und sich immer neu erfindet. Ist nicht die eigene Erinnerung nur eine mögliche Geschichte von vielen? Eine Version, die ich mir zurecht lege und für mein Leben halte? Wenn sich mein Gehirn mit Vorliebe Erinnerungen fabuliert und nun auch meine technischen Bilder als erlebt integriert, kann ich, muss ich dann nicht eine völlig andere Geschichte erzählen? Ich stelle mir vor: "Eine Frau hat eine Erfahrung gemacht und jetzt sucht sie die Geschichte dazu. Man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt."¹¹

Anmerkungen

1 Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main 1964.

2 www.wentrupgallery.com/artist/timm_ulrichs/works

3 Eine präzise Definition des Fernsinnes, die ich durch mein eigenes Erleben absolut bestätigen kann findet sich in der Dissertation von Helga I. Domes.

Mein Weg in die Blindheit und zurück. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 1957. S.89: "Fernsinn ist für mich das Integral aus akustischen Reizen, Hauttreichempfindungen, Wärme- und Kälteunterschieden, Geruchseindrücken und Luftvibrationen."

4 Stadtteil von Köln, in dem damals mein Atelier lag.

5 Unter meinen Augenpflastern

hatte ich die Augen meistens offen. So konnte ich zwar nichts sehen, aber noch starke Helligkeitsunterschiede wahrnehmen.

6 Vor allem im Außenraum habe ich das so wahrgenommen.

7 Domes 1957 (vgl. Anm. 3). S. 34-35.

8 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung*

über die Beziehung von Körper und Geist. Hamburg 1991 (11908). S. 94.

9 Veröffentlicht unter: Ruxandra Sireteanu, Viola Oertel, Harald Mohr, David Linden, Wolf

Singer: "Graphical illustration and functional neuroimaging of visual hallucinations during prolonged blindfolding: A comparison to visual imagery." In: *Perception* volume 37 (2008). S. 1805 – 1821.

10 Der Botanische Garten von Köln.

11 Originalzitat bei Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein.* Frankfurt a.M. 1964. S. 14.

Blindversuch

Credits

Regie und künstlerische Durchführung: Marietta Schwarz

Assistenz: Till Hoinkis, Eva Schwarz

Fotografie: Marietta Schwarz (blind)

Till Hoinkis, Stefan Lenz, Guido Schneider, Eva Schwarz

Video: Marietta Schwarz (blind)

Till Hoinkis, Alex Mora, Reimund Meincke, Mathias Schick, Guido Schneider, Eva Schwarz

Blindenstock und Einarbeitung in Stocktechnik: Lothar Graff

Wissenschaftliche Beratung: Prof. Wolf Singer, Prof. Petra Stoerig

Wissenschaftliche Begleitung: Max-Planck-Institut für Hirnforschung in Frankfurt:

Prof.Singer, Prof. Ruxandra Sireteanu &Team

Mit freundlicher Unterstützung von:

Trusetal,

k&m medienproduktion

Max-Planck-Institut für Hirnforschung

Gefördert durch: Kunststiftung NRW.

Ihnen allen danke ich herzlich, denn ohne sie wäre das Projekt in diesem Umfang nicht möglich geworden. Außerdem danke ich: Marlies Bühn, Andrea Eberl, Martina Nesterok; Frau Paschke von Trusetal, Enders Reintrog, Margret & Jörg Schneider.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

**Berit Seidel,
Martino Stierli
(Zürich)**

Die Mauer

Im Westjordanland haben Grenzen zwischen Gebieten palästinensischer und israelischer Verwaltung eine sehr reale Dimension. Ein System von Sperranlagen trennt die Territorien. Aufnahmen einer Exkursion Zürcher Studierender dokumentieren Eindrücke dieser Trennungslinie in ihrem städtischen und landschaftlichen Kontext.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-37143
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 119-132



Mit dem Bau der israelischen Sperranlagen im Westjordanland wurde im Jahr 2003 begonnen. Heute beträgt die Gesamtlänge der Installationen rund 760 km. Palästinenser können die Sperre nur im Besitz einer Genehmigung der israelischen Sicherheitsbehörden passieren. Große Einfalltore in regelmäßigen Abständen erlauben jederzeit das Eindringen von gepanzerten Fahrzeugen der israelischen Streitkräfte auf palästinensisches Gebiet. Neben der Sperranlage wird die Grenze zusätzlich durch unsichtbare Wachposten in Kontrolltürmen gesichert. Die Absperrung von einer Höhe von bis zu zwölf Metern dient nach offizieller israelischer Sprachregelung der Sicherung des Landes vor palästinensischen Selbstmordattentaten. Für die palästinensische Bevölkerung bedeutet sie faktisch eine Ummauerung, die mit einer massiven Einschränkung der Bewegungsfreiheit, mit schikanoösen Grenzübertritten auf dem Weg zur täglichen Arbeit, mit systematischer Verknappung von Ressourcen wie Wasser, aber auch mit fehlendem Zugang zu Häfen und Flugverkehr sowie zu grundlegenden zivilen Einrichtungen wie Spitälern einhergeht.

Im Oktober 2011 unternahm die Professur Philip Ursprung für Kunst- und Architekturgeschichte der ETH Zürich mit Studierenden des Departements Architektur eine einwöchige Exkursion nach Israel und in die besetzten Gebiete des Westjordanlands. Die Studienreise ging auf eine Anregung des Fotografen Armin Linke zurück, der bereits zuvor Expeditionen in die besetzten Gebiete unternommen hatte. Durch seine Vermittlung kam der Kontakt mit Sandi Hilal und Alessandro Petti aus Bethlehem zustande, die vor Ort als Architekten und Aktivisten im Dienst des zivilen Widerstands und der Aufklärung tätig sind. Sie führten unsere Gruppe an und hinter die Mauer, die das israelische vom palästinensischen Siedlungsgebiet zusehends in zwei hermetisch voneinander abgeriegelte Bezirke unterteilt. Verschiedene Mitglieder der Reisegruppe haben die Absperrmauern mit eigenen Fotografien dokumentiert. Eine Auswahl davon ist auf den folgenden Seiten zu sehen. Die Bilder zeigen die Situation des Bauwerks in seinem landschaftlichen und städtischen Kontext sowie die militärisch bewachten Schleusen, die vom israelischen ins palästinensische Gebiet führen. Sie machen deutlich, wie der Lebensraum der palästinensischen Bevölkerung im Alltag durch die Mauer definiert und eingeschränkt wird. Sie führen aber auch vor Augen, wie sich im Umfeld der Sperranlage eine eigene Ökonomie entfaltet und wie ansässige und externe Künstlerinnen und Aktivisten die Mauer als Plattform und Werbeplakat für künstlerische und politische Interventionen nutzen.



Mathias Brühlmann
Architekt, Assistent Professur
Philip Ursprung, ETH Zürich



Prof. Dr. Philip Ursprung
Institut für Geschichte und
Theorie der Architektur,
ETH Zürich



Wataru Murakami
Fotografiestudent,
HfG Karlsruhe



Prof. Dr. Martino Stierli
Kunsthistorisches Institut,
Universität Zürich



Mathias Brühlmann
Architekt, Assistent Professur
Philip Ursprung, ETH Zürich



Mathias Brühlmann
Architekt, Assistent Professur
Philip Ursprung, ETH Zürich



Mathias Brühlmann
Architekt, Assistent Professur
Philip Ursprung, ETH Zürich



Corinne Schöni
Architekturstudentin,
ETH Zürich



Prof. Dr. Philip Ursprung
Institut für Geschichte und
Theorie der Architektur,
ETH Zürich



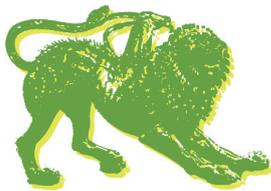
Corinne Schöni
Architekturstudentin,
ETH Zürich



Sarah Barras
Architekturstudentin,
ETH Zürich



Andrea Kunz
Architekturstudentin,
ETH Zürich



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Konstanze Noack
(Berlin)

Strolling through Heterotopia¹

Heterotopien als Grenzphänomene

Orte an den Rändern der Gesellschaft nennt Michel Foucault *Heterotopien*. In seiner Abhandlung *Von anderen Räumen* gibt er konkrete räumliche Beispiele für die von ihm entwickelten Heterotopie-Kategorien, ohne diese jedoch näher auszuführen. Hiervon ausgehend versucht der vorliegende Aufsatz, die Heterotopien zunächst in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung einzuordnen, um sie dann in einem zweiten Schritt in der heutigen Zeit neu zu kontextualisieren und im konkreten Raum der Stadt zu verorten. Ausgangspunkt für die Überlegungen ist dabei der grenzüberschreitende und grenzziehende Charakter der Heterotopien.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36658
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 133-150



"Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen."²

aber nicht näher aus, da er sich auf die grundsätzliche Bedeutung des Heterotopie-Konzepts konzentriert. Ausgehend von den bei Foucault genannten Beispielen versucht der vorliegende Aufsatz, jene zunächst in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung einzuordnen, um sie dann in einem zweiten Schritt in der heutigen Zeit neu zu kontextualisieren und im konkreten Raum der Stadt zu verorten. Ausgangspunkt für die Überlegungen ist dabei der grenzüberschreitende und grenzziehende Charakter der Heterotopien.³

Michel Foucault

Diese Orte an den Rändern der Gesellschaft nennt Foucault *Heterotopien*. Ihre bestimmenden Kriterien hat er im Dezember 1966 in zwei Radiovorträgen beim Sender *France-Culture* zum Thema Utopie und Literatur erstmals skizziert. 1967 hielt er auf Einladung des Architekten Ionel Schein, der für seine radikalen Ideen bekannt war, beim *Cercle d'études architecturales* einen Vortrag zur selben Thematik. Seine Veröffentlichung autorisierte er erst im Jahr 1984 unter dem Titel *Von anderen Räumen*.

Das diesen Essay begleitende Architekturmodell mit dem Titel *Stalker, the Professor and the Writer landing at Heterotopia* thematisiert das Verhältnis zwischen Heterotopie und Gesellschaft vor dem Hintergrund des Phänomens der Grenze mit anderen Mitteln. Grenzen können konkret materiell sein, symbolisch im Sinne Bourdieus oder nur für den Eingeweihten lesbar. Sie können ethisch oder moralisch sein oder sich im virtuellen Raum verflüchtigen. Das Modell hingegen zeigt die Heterotopien in einer Zeit-Raum-Kompression und führt sie auf ihre atmosphärischen Merkmale zurück. Wandert man durch das Gerüst, das die Heterotopien losgelöst von ihrem städtisch-materiellen Kontext kompakt neben- und übereinander stapelt, befinden sich die Gren-

Foucault gibt in seiner Abhandlung zwar konkrete, d.h. räumliche Beispiele für die von ihm entwickelten Heterotopie-Kategorien, führt diese

Abb. 1. *Stalker, the Professor and the Writer landing at Heterotopia*.
Alle Fotos: © Modell Studio
USE Konstanz Noack.



zen in uns selbst. Wir spüren, wie die Heterotopien über das Jetzt und Hier hinausgreifen: Sie verweben uns mit anderen Sphären, Wünschen, Begierden, Illusionen. Sie wiegen uns in Geborgenheit oder rufen gezielt kontrollierte Irritationen hervor und lassen uns einen distanzierten und sicheren Blick auf das 'Andere' werfen. Die Grenzüberschreitung erfüllt uns mit spannungsvoller Erwartung, der distanzierte Blick über die gezogene Grenze lässt uns erschauern. Die inneren Grenzen, die sowohl die Existenz des Menschen als auch ihre gesellschaftliche Setzung markieren, und das dahinter Befindliche oder Verborgene bedingen sich wechselseitig: gäbe es das Jenseitige nicht, wäre die Grenze obsolet.

Der Titel des Modells verweist auf die Thematik des Films *Stalker* von Andrej Tarkowskij (UdSSR 1980).⁴ Dort macht sich eine Expedition auf den beschwerlichen Weg durch die verbotene Zone, ein verlassenes Industrieareal, das vom Dickicht der Natur zurückerobert wurde. Ziel ist das Zimmer, in dem alle Wünsche in Erfüllung gehen. Die Expeditionsteilnehmer bahnen sich ihren Weg durch die Zone, das "Meer der Kontingenz", das "Ungekerbte" (Deleuze/Guattari) auf der Suche nach festem Land unter den Füßen, dem "Land der Wahrheit" (Kant). Schlägt man an dieser Stelle den Bogen zu Foucault, so stellt sich die Frage nach der Existenz einer 'ultimativen Heterotopie'. Ihr soll nach dem gedanklichen Durchmessen der Heterotopien abschließend im Epilog des Essays nachgegangen werden.

Heterotopien: Grenzen des Denkens, der Gesellschaft und des konkreten Raumes

Kontext: Diskurse, Dispositive und ihre räumliche Disposition.

Die Schnittstelle von Foucaults Arbeit mit der Architektur liegt in seiner Darlegung der jeweiligen zeitbezogenen analogen Struktur des wissenschaftlichen Denkraums, der gesellschaftlichen Organisation und ihrer konkreten räumlichen Konfiguration in Architektur und Stadt.⁵ Um herauszuarbeiten, durch welche Faktoren und Wechselwirkungen

sich gesellschaftliche Wirklichkeit ausbildet, analysiert Foucault einerseits die wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen *Diskurse*⁶, die das bestimmen, was als jeweilige Wahrheit anerkannt wird, und andererseits die *Dispositive*⁷, die nicht nur Normen, Regeln und Diskurse beinhalten, sondern darüber hinaus auch eine damit einhergehende räumlich-strukturelle Konfiguration.

Die Ordnung, die diskursiv hervorgebracht wird, ist immer schon topologisch und räumlich: sie schließt ein und schließt aus, sie konfiguriert zueinander und stellt spezifische Beziehungen und Grenzen her. Das, was dadurch als jeweilige Wahrheit definiert wird, wird dialektisch durch das, was ausgeschlossen wird, bestimmt. Darüber hinaus hält das gesellschaftlich Ausgeschlossene dem gesellschaftlich Anerkannten den Spiegel vor als das eigentlich Wahre aber Ambivalente und Verdrängte, wie Foucault in Wahnsinn und Gesellschaft expliziert: "*Von jenem Tage an [als die Institutionalisierung der Psychiatrie den Wahnsinn aus der Kriminalität herauslöste und ihn verwissenschaftlichte, K.N.] hat der Mensch Zugang zu sich selbst als wahren Wesen. Aber jenes wahre Wesen ist ihm nur in der Form der Alienation gegeben*".⁸

Gesellschaftliche Ordnungen, Konventionen, Traditionen und Werte, ethische Normen und juristische Regeln haben stets die Aufgabe, das, was die scheinbare Gewissheit des Menschen immer wieder in Zweifel zieht, zu kontrollieren und in seine (gesellschaftlich kodierten) Schranken zu weisen – und zwar nicht nur normativ, sondern auch in ihrer konkreten räumlichen Konfiguration und Grenzziehung.

Heterotopien: Grenzüberschreitungen und Grenzziehungen.

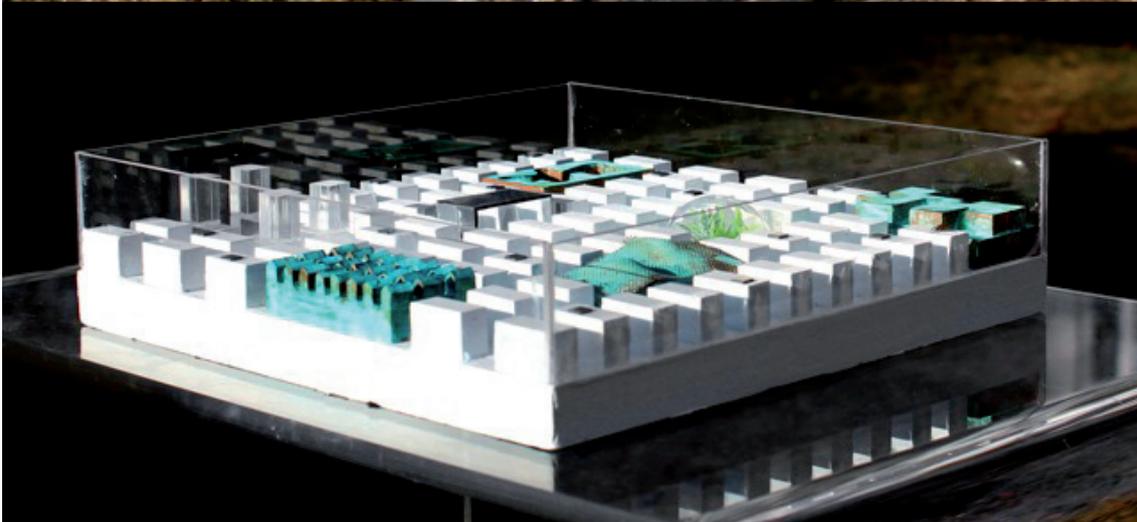
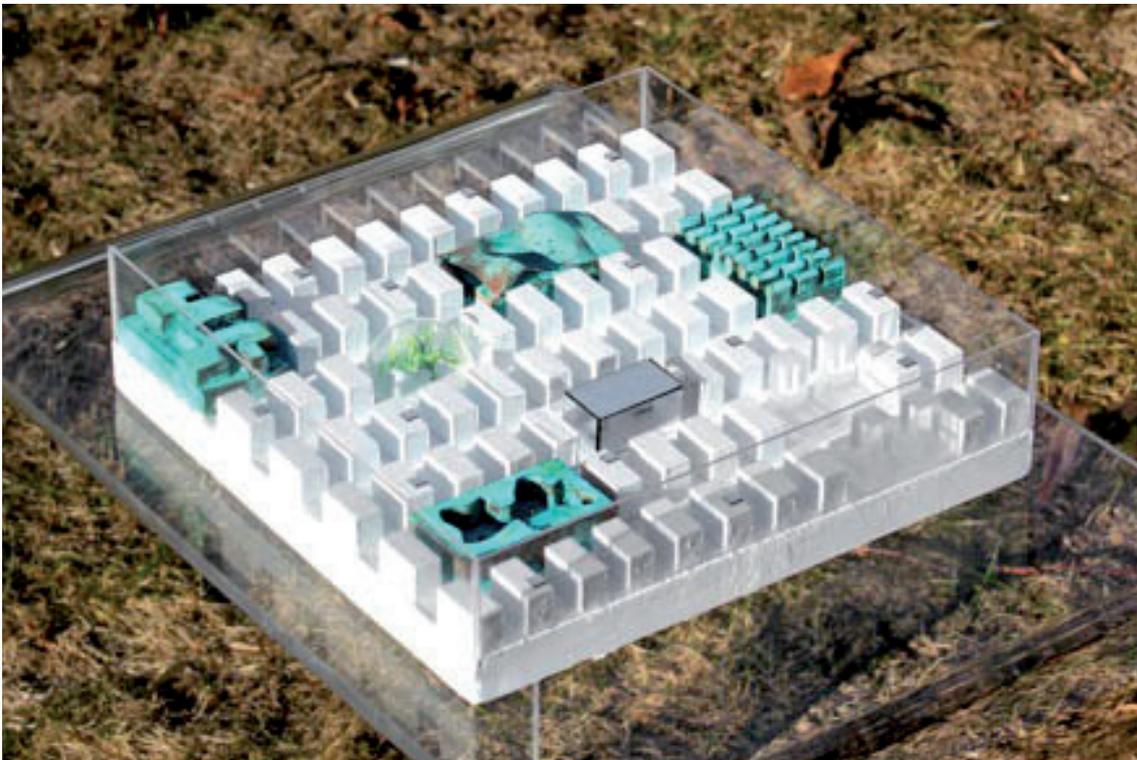
In seinem Essay *Von anderen Räumen* stellt Foucault fest, dass es Orte gibt, "denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich ge-

macht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren".⁹ Damit sind zwei Arten von Räumen gemeint: Utopien und Heterotopien.

Abb. 2, 3. Das Modell zeigt die grenzüberschreitenden und grenzziehenden Heterotopien in der Stadt. Die isolierte Abweichung, die Selbstisolation der Gated Community, die perforierte Grenze der Ferienressorts, die transparente Systematisierung des Wissens, die Repräsentation des Makrokosmos, die latente Existenz des Rotlichtviertels, die diffundierende des Festes und die virtuelle des Web.

Die utopischen Räume stehen in genauem Gegensatz zu den realen Verhältnissen und haben dennoch einen direkten Bezug zur Realität, indem sie die Schieflagen der Zeit thematisieren. Sie produzieren damit zugleich ein vollkommenes Bild (einer utopischen Gesellschaft) und ein Gegenbild (zur bestehenden Gesellschaft). Sie sind jedoch nur oberflächlich kristallin, homogen und ohne Differenzen, da sie die widersprüchliche Komplexität des Menschen und seiner Vergesellschaftung ignorieren.

Demgegenüber existieren in unserer Wirklichkeit Orte, "reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden".¹⁰ Diese Orte, die Foucault *Heterotopien* nennt, sind sozial relevante, real existierende Orte. Als Gegenorte der bestehenden Gesellschaft sind sie zugleich notwendige Orte, da sie dem Raum geben, was dem Menschen zugehörig, aber von der Gesellschaft ausgeschlossen ist oder was die Gesellschaft verunsichert. Heterotopien funktionieren laut Foucault genauso wie die



Utopien als Spiegel der Gesellschaft: *"Ich bin, wo ich nicht bin, gleichsam ein Schatten, der mich erst sichtbar für mich selbst macht und der es mir erlaubt, mich dort zu betrachten, wo ich gar nicht bin: die Utopie des Spiegels".*¹¹

Der Spiegel als Inversionsmedium von der Wirklichkeit zur Heterotopie ermöglicht es mir, so Foucault, meiner Identität gewahr zu werden, mein Ich zu konstituieren. Er versetzt mich an einen Ort, an dem ich nicht real bin, steht aber mit der Realität in Verbindung, indem er diese widerspiegelt. Dieses Spiegelbild kann ich nur über den virtuellen Punkt außerhalb des Spiegels sehen, der aber gleichzeitig mein Standpunkt ist. Der Spiegel offenbart die Orte, welche außerhalb der Ordnung stehen, da sie innerhalb Unordnung stiften würden, oder welche die Ordnung überhöhen, um die Komplexität der Realität zu reduzieren. Laut Foucault sind dies suspektete Orte, da sie zutiefst verankert sind in den Gegebenheiten, die die menschliche Existenz ausmachen: Heterogenität und Diskontinuität der gelebten Zeit, Ewigkeit und Endlichkeit, Lebensabschnitte, Übergänge, Krisen, *Eros* und *Thanatos*¹² – Momente, in denen der Mensch auf sich selbst zurückgeworfen wird, Momente der Ich-Erfahrung oder Ich-Entgrenzung.

Ausgangspunkt ist der Körper, diese in den Worten Foucaults *"gnadenlose Topie"*¹³, wobei Foucault den Körper nicht von der Seele trennt. Im Gegenteil: Imagination, Ich-Erfahrung und Ich-Entgrenzung begreift er als zutiefst körperliche Erfahrungen. Doch ist in seiner Auffassung dieses körperliche Subjekt mitnichten ahistorisch. Es wird gesellschaftlich konstituiert, wobei die gesellschaftliche Bestimmung das Subjekt in eine *"Mikrophysik der Macht"*¹⁴ einbindet, die immer schon räumlich ist: *"Die Menschen treten ständig in einen Prozess ein, der sie als Objekte konstituiert und sie dabei gleichzeitig verschiebt, verformt, verwandelt – und der sie als Subjekte umgestaltet".*¹⁵ Das Subjekt kann gemäß Foucault aber auch Techniken der Autonomisierung entwickeln, mit denen es sich dieser Macht entzieht und Widerstand leistet.¹⁶

Heterotopien: Kennzeichen.

Michel Foucault verzichtet in seinem Aufsatz *Von anderen Räumen* auf eine langwierige Ausführung der Heterotopien und beschreibt vielmehr das Netz, das diese *anderen* Orte zusammenbindet: Heterotopien sind diejenigen Orte, die quer zum gesellschaftlichen Konsens einer Zeit stehen und dennoch Teil von ihr sind. Nach Foucault gibt es sechs Kennzeichen der Heterotopie, die er mit folgenden Beispielen belegt:

1. Jede Kultur bringt Heterotopien hervor. Diese manifestieren sich z.B. in privilegierten, heiligen und verbotenen Räumen.
2. Die Heterotopien verändern ihre Funktionsweise im Laufe der Geschichte. Beispiele hierfür sind die seit ehemals ritualisierten und in die Gemeinschaft integrierten Übergangsphasen des Lebens – die *"Krisen"* –, die zunehmend zur isolierten Abweichung institutionalisiert werden.
3. Heterotopien besitzen die Fähigkeit, entfernte Räume an einem Ort zu verknüpfen (z.B. das Kino, das Theater) oder einen Makrokosmos in einem Mikrokosmos zu spiegeln (z.B. der Garten).
4. Heterotopien können zugleich *Heterochronien* sein, also zeitliche Brüche, Zeitakkumulation (z.B. Museen, Bibliotheken, Archive) oder Zeitlichkeit thematisieren (z.B. Feste).
5. Heterotopien setzen ein System der Öffnung und Schließung voraus (z.B. Eingangskontrollen, Zugangsberechtigungen, Reinigungsrituale).
6. Heterotopien bewegen sich zwischen den beiden Polen der Illusion und der Ordnung, indem sie entweder einen illusionären Raum schaffen, der allerdings den realen Raum als noch größere Illusion entlarvt (z.B. Freudenhäuser), oder einen vollkommen geordneten (utopischen) Raum, der die Unvollkommenheit des realen Lebens 'kompensiert' (z.B. religiöse Kolonien).

Einordnung und Neukontextualisierung der Heterotopien unter dem Kriterium der Grenze

Im Folgenden soll ausgehend von Foucaults Beispielen untersucht werden, welche Formen des Umgangs mit der Unsicherheit des Lebens die heutige Gesellschaft findet – etwa mit unstabilen Übergangsstadien, der Überschreitung des 'Normalen', der temporären Flucht aus dem Alltag, der Ewigkeit und Endlichkeit. Es wird analysiert, wie sich die Heterotopien in der heutigen Zeit räumlich ausprägen, wie sie sich abgrenzen oder auch in den Raum der Stadt hinein diffundieren. Untersuchungskriterium ist die Grenze, sowohl in Bezug auf Grenzüberschreitungen der Person als auch auf die konkreten Grenzziehungen innerhalb der Stadt.

Grenzüberschreitungen: Die ephemere Diffusion, das latente Tabu und die virtuelle Illusion.

Heterotopie des Ausnahmezustands: Vom temporären Volksfest zur Dauer-Eventisierung der Stadt. Die Feste¹⁷ als kalendarisch fixierte Ausnahmezustände waren stets der gesamten Bevölkerung zugänglich. Karneval und Kirmes waren mitten in der Stadt verortet, die Jahrmärkte später meist vor der Stadt und nicht selten durch ein Tor zu betreten.¹⁸ Sie ermöglichten ein temporäres Ausbrechen aus dem Alltag, die Begegnung mit dem Exotischen, den Nervenkitzel, den Rausch

in der Anonymität und Gleichheit der Masse sowie die Möglichkeit erotischer Abenteuer.

Das Phänomen der Masse charakterisiert sich nach Elias Canetti¹⁹ durch bestimmte Automatismen: Konstitutiv ist die "Entladung", das Aufgeben der Individualität und der sonst herrschenden ausgeprägten Kontrolle des körperlichen Abstands zueinander. Dies führt laut Canetti zu einer ungeheuren "Erleichterung", einer Selbstentgrenzung in der Masse und einem kollektiven rauschhaften Glückszustand. In diesem Zustand der Freiheit und der über die individuellen Fähigkeiten hinauswachsenden Möglichkeiten strebt die Masse zur Entgrenzung, zu Enthemmung, Übermut und Exzessivität im Schutz der Anonymität, zum Eins-Sein mit der Masse. Im Gegensatz zu geschlossenen Massen verleiben sich die offenen immer mehr Nichtbeteiligte ein. Die Euphorie vervielfältigt sich und springt über die Grenzen der ursprünglichen Initiatoren hinweg.

Den Rausch in der Masse finden wir heute in der fortschreitenden *Eventisierung der Stadt*,²⁰ die die Stadt nicht nur für ihre Bewohner, sondern auch für Touristen attraktiv machen soll. Diese Events sind mitten in der Stadt verortet und diffundieren in den Stadtraum auf zweierlei Art und Weise: Auf der einen Seite finden sich Massen zu gemeinsamen Sportveranstaltungen, Konzerten, Stadtfesten, Filmfestivals,

Abb. 4. Die Heterotopie des Spiegels, auch stehend für die Entgrenzung in der Masse und Maske.



Public Viewings, Silvesterpartys oder Volksfesten zusammen. Auf der anderen Seite verschmelzen Zuschauer und Akteure bei den Umzügen des Karnevals, der Love-Parade oder des Christopher-Street-Days zu einer gemeinsamen Masse. Diese euphorischen Massen sind zwar an festgelegte Veranstaltungsorte oder Parcours gebunden, sie diffundieren aber in die Stadt hinein und verbreiten dort ihre positive Energie weiter.

Die Überschreitung der Grenze der Person wird nicht nur durch die Anonymität der Masse, das Eins-Sein in der Masse, sondern auch durch das Tragen einer Maske beim Karneval möglich. Die Maske nivelliert genauso wie die Masse alle Standesunterschiede und sozialen Verhaltenscodes. Sie trennt zwei Seiten und verbindet sie gleichzeitig. Sie ist ein "Sowohl-als-auch" genauso wie ein "Entweder-oder".²¹ Die Maske verdeckt das Gesicht und ist damit zugleich das Gesicht. Die Maske bezeichnet aber auch die Differenz zwischen dem, was gezeigt wird, und dem was verborgen wird zwischen Schein und Sein, Täuschung und Wahrheit, "sie ist das Unterscheidende selbst".²² Die Maske kann die Scham des Menschen verhüllen, was im Umkehrschluss heißt, dass der Mensch mit der Maske alle Hemmungen ablegen kann.

Lediglich das Shopping-Event, welches den Außenraum nach innen stülpt und ihn in ein konstantes verkaufsförderndes Klima versetzt, ist permanent verortet und formuliert eine semipermeable Grenze, die durch die Solvenz der Besucher bestimmt wird, denn in diesen gesicherten und kontrollierten halböffentlichen Räumen ist ein reiner Aufenthalt ohne Konsum nicht erwünscht.

Heterotopie des Tabus: Anonymes Ein- und Abtauchen in das Rotlichtviertel. Eine große Rolle spielt die Wahrung der Anonymität bei den Orten, die permanent existieren und ein temporäres Ein- und Abtauchen in das Tabu der ausgelebten und außer-ehelichen oder unkonventionellen Sexualität ermöglichen: Orte wie Stundenhotels, Bordelle, Clubs und Motels sind entweder im Nirgendwo der Knotenpunkte von Transiträumen und Grenzzonen angesiedelt oder in klar abgezielten Straßenzügen und Sperrbezirken innerhalb der Städte, auch hier häufig angedockt an Orte der Durchreise wie Häfen und Bahnhöfe. In der Ortlosigkeit des Motels oder der klaren Begrenzung der Rotlichtviertel kann sich der Besucher seiner Anonymität und der absoluten Diskretion sicher sein. Er muss nur durch ein Tor schlüpfen (wie z.B. in der Braunschweiger Bruchstraße) oder in einen Straßenzug einbiegen.

Abb. 5. Die Heterotopie des Ein- und Abtauchens (das Rotlichtviertel), nur über eine Wendeltreppe erreichbar und nicht über die Haupteinfahrt.



Bis zur Schaffung des neuen Prostitutionsgesetzes im Jahr 2002 lebten die Prostituierten in einem rechtsfreien Raum. Prostitution war zwar legal aber sittenwidrig und deshalb zivilrechtlich nicht erfasst. Die rechtliche Einbindung und Regelung bedeutet aber noch lange keine Akzeptanz in der Gesamtbevölkerung. Sie dient lediglich der vermeintlichen Kontrollierbarkeit von 'anormalen' und unerwünschten Phänomenen. Anwohner und Passanten meiden oftmals die Straßen der Rotlichtviertel, da diese Räume mit Unsicherheiten und Ängsten besetzt sind. Dies hat seinen Grund zum erheblichen Teil darin, dass Prostitution als Sex ohne Liebe und als Promiskuität konträr zur bürgerlichen monogamen ehelichen Liebesbeziehung steht, welche die bestehende Moral auf ihrer Seite hat.²³

Heterotopie der Illusion: Illusionäre Authentizität im kommerziellen Medienformat und illusionäre Parallelwelt im virtuellen Web. Die Moral bedient sich des Gewissens in Form der Beichte, welche dazu dient, die Verfehlung der Normalität zu gestehen. Die Norm definiert die Anormalität und die Notwendigkeit und Art der Kontrolle. Das Geständnis bildet auch in der Landschaft des profitorientierten Privatfernsehens einen wichtigen Bestandteil. Vor Millionen von Fernsehzuschauern werden Geständnisse abgelegt, die nicht nur Leiden, Verfehlung und Unvollkommenheit öffentlich machen, sondern stets auch mit Selbstdarstellung verbunden sind.²⁴ Diese mediale Beichte befrie-

digt zweierlei: eine exhibitionistische Zurschaustellung und eine voyeuristische Schaulust. Entgegen der ursprünglichen Möglichkeit des Kinos, sich mittels des fiktionalen Films in illusionäre Welten versetzen zu lassen, dominiert in Anbetracht der großen Nachfrage der Reality-TV-Formate²⁵ der Wunsch nach Authentizität. Hier werden nicht prominente, sondern 'normale' Menschen voyeuristisch bei der Lösung sozialer Krisensituationen begleitet. Hier wird keine Fiktion sondern das scheinbar echte Leben dokumentiert und das Intime öffentlich zur Diskussion gestellt. Es gibt kein Drehbuch, und weder die Fernsehmacher noch die Zuschauer wissen, wie die nächste Folge ausgeht, was den großen Erfolg dieser Formate mitbestimmt. Doch die vermeintliche Dokumentation des 'echten Lebens' ist nur eine Illusion: die Regisseure provozieren kritische Situationen und Gefühlsausbrüche und schneiden das gefilmte Material letztendlich dramaturgisch zusammen.

Genau andersherum verhält es sich in den virtuellen Welten des Web. Hier wird nicht gestanden, sondern die eigene Unzulänglichkeit verschleiert und eine virtuelle Identität konstruiert. Man kann sich mit anderen in *Chatrooms* treffen und (erotische) Abenteuer erleben – im Surrogat der virtuellen aber letztendlich einsamen Realität des Web.

Während im Reality-TV alle Masken fallen und die virtuelle Parallelwelt des Web aus Maskierten besteht,

Abb. 6. Die Heterotopie der Illusion und zugleich der Überwachung.



so zeigt laut Richard Weihe das Theater andererseits "die Illusion nur, um Desillusionierung zu inszenieren. Das Theater arbeitet seit jeher mit dem Gegenstand oder dem Sinnbild der Maske – um zu zeigen, wie das 'Leben', das Handeln des Menschen, die Maske wegrißt".²⁶

Grenzziehungen und Komplexitätsreduktion: Ordnung und Übersicht durch Systematisierung, Repräsentation, Programmierung, Kompensation und Institutionalisierung.

Das bisher Gesagte hat einen Bogen gespannt von der temporären Überschreitung des Alltags im flüchtigen Ausnahmezustand des Festes (das heute zunehmend zum Dauerevent avanciert) über das reale Abtauchen in das Tabu und das Virtuelle des Web, bis hin zur Offenbarung im Reality-TV. Hier wird die Grenzüberschreitung explizit provoziert, der Rausch im Anderen und Verborgenen des Alltags gesucht.

Die entgegengesetzte Strategie des Umgangs mit dem Suspekten, Anderen und Unkontrollierbaren, mit Ewigkeit und Endlichkeit besteht darin, absolute Ordnung und Übersichtlichkeit zu schaffen durch Institutionalisierung, Verwissenschaftlichung, Bürokratisierung, Systematisierung, Kontrolle und Überwachung. Ordnung kann dabei sowohl *synchron* erzeugt werden, also die Gegenwart erfassend und die Zukunft antizipierend, als auch *diachron*, d.h. die Ver-

gangenheit rückwirkend systematisierend.

Heterotopie der Systematisierung: Ordnung von Wissen, Bibliotheken, Archive und Museen. Während im Theater und Kino auf dem Rechteck der Bühne oder Leinwand verschiedene Zeiten und Räume illusionär zusammenfallen, werden sie in Sammlungen, Archiven, Museen und Bibliotheken real und in taxonomischer Ordnung nebeneinander gestellt. Viele dieser Sammlungen haben ihre Vorläufer in den Schaubuden der Jahrmärkte, die verwissenschaftlicht und humanisiert wurden. Die Zoologischen Gärten entwickelten sich aus dem Ruf nach einer artgerechteren Haltung der Tiere gegenüber den wandernden Menagerien. Sie dienen seitdem nicht mehr nur der Schaulust des Publikums, sondern sehen ihre Aufgabe im Artenschutz und in der wissenschaftlichen Forschung und Volksbildung. Die auf den Jahrmärkten gezeigten körperlichen Anomalien verschwanden aus ethischen Gründen vollständig von der Bühne und wanderten als formalin-konservierte Präparate in die Kellergeschosse der pathologischen Abteilungen der medizinhistorischen Museen.

Die Bibliotheken bilden nach wie vor die größte systematische Akkumulation von Zeit und Wissen, wobei gegenwärtig immer mehr bedeutende Institutionen ihr Wissen allgemein zugänglich im grenzenlosen virtuellen Raum des Web zur Verfügung stellen.

Abb. 7. Die Heterotopie der Zeitakkumulation in der Systematisierung als Basis des Gerüsts der Gesellschaft und der Insel.



Heterotopie der Repräsentation: Vom Garten zum Science-Center und den Weltausstellungen. Die Brücke vom (kosmischen) Ganzen zur symbolischen Darstellung im Kleinen vermochte stets der Garten zu schlagen. Die hängenden Gärten des Persischen Reichs, die arabischen oder indischen Gärten des Islam, die griechischen und römischen Peristylgärten, die römischen Villengärten, die umschlossenen Gärten des Mittelalters in den Städten und Klöstern, die Renaissancegärten, die französischen Barockgärten, die englischen Landschaftsgärten oder die japanischen Zengärten symbolisierten himmlische Schönheit, Frömmigkeit, irdische Lust und dienten als aus der Natur und dem Alltagsleben ausgegrenzte Orte dem Rückzug der Frauen, der erotischen Ausschweifung, der Repräsentation politischer Macht, der melancholischen Sehnsucht, dem Lustwandeln oder der Meditation.²⁷ Gärten und Parks spiegeln in ihrer Gestaltung und Nutzung vielleicht sogar mehr noch als die Architektur die jeweilige gesellschaftliche Verfasstheit und ihre eigene Positionierung im großen Ganzen, d.h. in der Beziehung zu Natur und Kosmos, wider.

heute in den Science-Centern, allerdings mit dem Fokus der erlebten und unterhaltenden Bildung. Sie ermöglichen haptische und sinnliche Expeditionen durch den menschlichen Körper, die Kontinente, die Meere oder das Weltall, ähnlich wie die Länderpavillons auf den Weltausstellungen die Essenz des Selbstverständnisses und den Stand der Forschung eines Landes auf ein paar Quadratmetern synästhetisch repräsentieren.

Heterotopie der Programmierung: Ferienressorts. Auf eine ganz andere Art und Weise wird ein exotischer Mikrokosmos in den von Foucault angesprochenen Feriendörfern oder heutigen Ferienressorts hergestellt. Hier wird das Fremde zum Klischee reduziert und damit in den eigenen Horizont integriert. Bei dieser Art des programmierten Urlaubs wird das Exotische mit dem Bekannten gemischt, so dass das Bekannte die ausreichende Sicherheit gibt, während das Exotische das Gefühl von Freiheit und Abenteuer vermittelt. Die vermeintliche Freiheit und der Kitzel des Abenteurers vermischen sich mit dem Gefühl des Ursprünglichen und Primitiven, denn, so Foucault, *"es geht nicht darum, auf diesem Wege die Zeit anzusammeln, sondern im Gegenteil, sie auszulöschen, um zur Nacktheit und Unschuld des Sündenfalls zurückzukehren"*.²⁸

Abb. 8. Die Heterotopie des Gartens als Makrokosmos im Mikrokosmos.

Die Transformation der übergreifenden Zusammenhänge in eine menschlich greifbare Dimension finden wir



Abb. 9. Die Heterotopie der Programmierung, der "Rückkehr zur Nacktheit und Unschuld des Sündenfalls" (Foucault).



Die Grenze fungiert hier als Filter und lässt durch ihre Perforationen nur das in den eigenen Horizont Integrierbare hinein.

Heterotopie der Kompensation: Von den religiösen und kommunistischen Utopien zu den Gated Communities. Zu den Ursprüngen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens zurück zu finden war auch das Ziel der Utopien seit Thomas Morus.²⁹ Michel Foucault beschreibt die Heterotopien als "tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden".³⁰

Diejenigen Heterotopien, die Foucault als "kompensatorisch" bezeichnet, versuchen das ideale Zusammenleben zu realisieren, indem sie die bestehenden Unsicherheiten durch eine alles ergreifende Ordnung zu kompensieren versuchen. Sie reduzieren das Leben auf klare Ordnungsstrukturen und klammern alles aus, was Unruhe stiften könnte. Gleichzeitig unterwerfen sie die Ordnung einer Ideologie, die Vo-

raussetzung für ihre Gemeinschaft ist und im Falle der religiösen Gemeinschaften bis in die Tiefen des Gewissens dringt. Die Grenzen des Privaten werden hier permanent überschritten und eine kritische Öffentlichkeit eliminiert. Beides geht transparent im Kollektiven auf, und die leichteste Verfehlung führt zum Ausschluss aus der Gemeinschaft. Foucault führt als Exempel hierfür die Jesuitenkolonie in Paraguay an, die von 1610-1767 bestand. Weitere Beispiele sind die an die Ideen des Frühsozialisten Charles Fourier anknüpfenden genossenschaftlich organisierten Kommunen.

Fernab von Religion oder Kommunismus bestimmt der Wunsch, die Unsicherheit, Bedrohlichkeit und Komplexität des Lebens aus dem eigenen Lebensbereich auszuschließen, die Entstehung von *Gated Communities*³¹ – seit den 1970er Jahren zunächst in Nord- und Südamerika und seit den 1990er Jahren verstärkt auch in Asien und Europa. Hier motiviert nicht nur die Angst vor Kriminalität, sondern auch der Wunsch nach Abgrenzung von anderen Gesellschaftsschichten und nach der Selbstbestimmung und



Abb. 10. Heterotopie der Kompensation. Die geordnete 'rosa Welt' der Gated Community.

-gestaltung des Lebensumfelds die Abschottung von einer vermeintlich chaotischen Umwelt. Die Einzäunung und die Zugangskontrollen vermindern wie die Einführung von Verhaltenscodes und Gestaltungsstatuten die Vielfalt widerläufiger Interessen und Meinungen und erleichtern somit Abstimmungsprozesse. Ordnung und Zugehörigkeit werden sichtbar gemacht durch Kleidungs- und Verhaltensregeln bezüglich der angebotenen Freizeitaktivitäten, durch die Reglementierung der Kubatur der Häuser und ihrer Farb- und Gartengestaltung, sowie der Nutzung der straßenseitigen Gartenbereiche. Auch hier existiert kein öffentlicher Raum, der bestimmt ist durch die Aushandlung verschiedener Meinungen oder durch die dynamische Weiterentwicklung mittels Kritik, da die Vielfalt der möglichen Positionen von vorneherein eliminiert ist.

Heterotopie der Abweichung: Psychiatrien, Krankenhäuser und Gefängnisse. Um mit den biologischen "Krisen", wie sie Foucault nennt, den Übergängen zwischen den Lebensphasen, dem Wendepunkt von der

Adoleszenz zum Erwachsenenalter, vom ledigen zum verheirateten Stadium, dem Wochenbett oder dem Sterben umgehen zu können, wurden diese in 'primitiven' Gesellschaften ritualisiert. Der beängstigende und verunsichernde Übergang von einer sich abschließenden Phase in eine neue wurde durch Initiations- und Übergangsriten kollektiv begleitet, denen bestimmte Orte des Hauses oder der Gemeinschaft zugewiesen waren. Diese Riten haben eine zweifache Bedeutung: erstens strukturieren sie den Übergang und geben somit Orientierung, und zweitens weisen sie aufgrund ihres symbolischen Gehalts auf das Besondere des neuen Lebensabschnitts hin.³²

Wie bereits Foucault feststellt, sind diese *Krisenheterotopien* immer mehr im Verschwinden begriffen. Sie sind heute in den Alltag integriert und finden keine besondere Erwähnung mehr. Die Begleitung der Schwangerschaft oder sogar die Fortpflanzung selbst, die Geburt und das Sterben finden überwiegend eingebettet in die Krankenhausroutine statt. Hier zeich-

net sich die Tendenz zur Institutionalisierung und Bürokratisierung der biologischen *Krise* ab, die in der heutigen Zeit den Abweichungsheterotopien Platz macht. Die Orte der physischen, psychischen, sozialen oder juristischen Abweichung wie Sanatorien, Krankenhäuser, Psychiatrien, Erziehungsheime und Gefängnisse haben mit Hilfe ihrer Verwissenschaftlichung und Bürokratisierung die Heilung, Normalisierung und Läuterung, d.h. die funktionale Wiedereinglieder-

und Ein- und Ausgangskontrollen versehen im Falle der Krankenhäuser, Psychiatrien und Gefängnisse. Diese Abweichungsinstitutionen liegen tatsächlich – der medizinischen Bedeutung des Begriffs *Heterotopie* entsprechend³³ – wie andersartige Einschlüsse im 'gesunden' Gewebe der Stadt. Sie sind eine *terra incognita*, im Falle der Krankenhäuser von erheblichem Flächenausmaß, die vom öffentlich zugänglichen Raum der Stadt abgeschottet ist.



Abb. 11. Heterotopie der medizinischen Präparate, des Stillstands und der Aussonderung aus der Gesellschaft, nur über eine Wendeltreppe und nicht über die Haupterschließung zu erreichen.

ung in die Gesellschaft zum Ziel. Geriatrien und Asylantenheime dagegen sind Heterotopien des Stillstands. Sie verwalten das vollständige Ausscheiden aus bzw. die Isolation von der Gesellschaft.

Die Zeit spielt bei diesen Heterotopien nach wie vor eine wichtige Rolle: Krisenheterotopien thematisieren eine Übergangsphase, und Abweichungsheterotopien sind durch ihre Verwissenschaftlichung ebenso zu Orten des Übergangs vom Anormalen zur gesellschaftlichen Wiedereingliederung geworden. In die Abweichungsheterotopien wird man eingewiesen. Die Heilung bzw. Läuterung findet außerhalb der Gesellschaft statt – entweder räumlich isoliert außerhalb der Stadt im Falle der Erziehungsheime, Asylantenheime und Sanatorien, oder mit physischen Mauern

Fazit: Chaos, Ordnung und Subversion

Die vorgenommene Kategorisierung in grenzüberschreitende und grenzziehende Heterotopien zeigt folgendes: Die grenzüberschreitenden Heterotopien haben eine ephemere, latente oder virtuelle, also allesamt eine nicht fassbare Dimension. Die Grenzüberschreitungen selbst sind immateriell, ihren Ursprung haben sie dennoch in der körperlichen Person: Die Überschreitung der Grenze des Alltags und seiner Verhaltenskodizes im Rausch der Masse des Events hat ihren räumlichen Ausgangspunkt an einem fest umgrenzten Ort oder Parcours. Dort sind die Events äußerst präsent, da die Masse einen Raum besetzt, der im Alltag bestimmte Abläufe aufnimmt, für welche er nun vorübergehend nicht zur Verfügung steht. Die Masse trägt

aber, wenn sie sich auflöst, ihre Euphorie diffundierend in den Raum der Stadt hinein.

Die Überschreitung der bürgerlichen Moral findet durch das reale Eintreten in das Rotlichtviertel statt, welches im Rückraum der Stadt eindeutig definiert ist. Mit der Überschreitung dieser Grenze wird die Person quasi unsichtbar, indem sie aus dem öffentlichen Raum verschwindet.

Die Überschreitung der Grenze des Privaten geschieht im Raum des TV-Formats und des Web. Sie wird in der Regel im privaten Raum konsumiert und erlebt, ist aber über das Medium selbst wiederum hochgradig öffentlich.

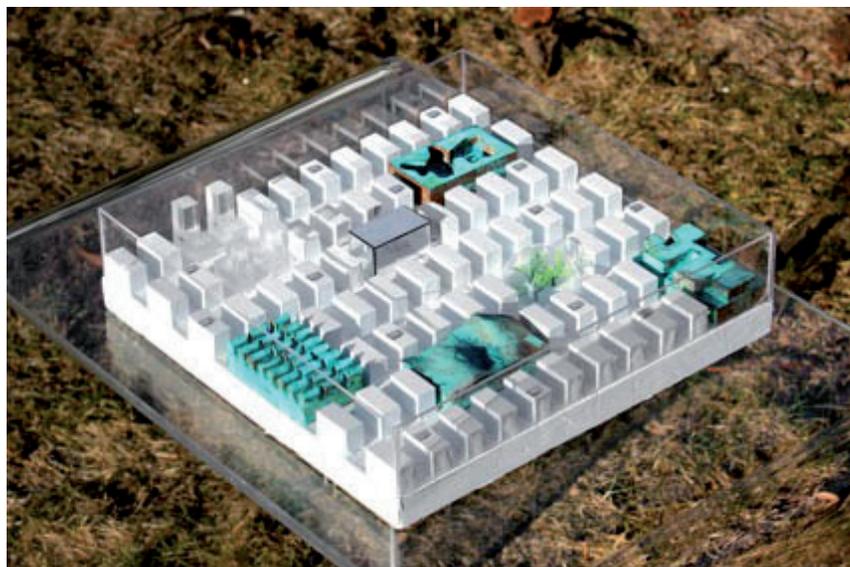
Die materiellen Grenzen wiederum haben dreierlei Art Funktion: Das Abweichende wird durch Ausschluss aus der Gesellschaft bzw. aus dem öffentlichen Raum isoliert. Andersherum wird die beängstigende Vielfalt durch freiwilligen Ausschluss, also durch die eigene Abschottung, ferngehalten. Die dritte Möglichkeit ist die Filterung des Fremden. Um es in den sicheren Horizont des Innen zu integrieren, wird eine kontrolliert perforierte Grenze geschaffen.

Eine andere Strategie der Kontrolle über das Komplexe, Unfassbare, Ungeordnete, Vielfältige ist seine Systematisierung durch Archive, Museen und Bibliotheken oder die Reduktion auf seine Repräsentation durch die Transformation des Makro- und Mi-

krokosmos auf eine menschlich begreifbare Mesoebene wie beim Garten, beim Science-Center oder bei den Weltausstellungen.

Eingangs haben wir mit Foucault festgestellt, dass der zeitbezogene Raum des Denkens, seine Übertragung auf die gesellschaftlichen Strukturen und seine architektonisch-stadträumliche Ausprägung analog sind, was sich in den Heterotopien widerspiegelt. Die Architekten sind, genauso wie alle anderen Gesellschaftsgruppen, im Denkraum ihrer Zeit verankert. Sie versuchen – die Herausforderungen und Möglichkeiten ihrer Zeit berücksichtigend – dem Alltag und dem Besonderen im Alltag sowie der gesellschaftlichen Organisation Raum und Form zu geben. Verfolgt man die verschiedenen Strömungen der Architektur seit der Moderne, so kann man feststellen, dass diese stets zwischen den beiden Polen der absoluten Ordnung und der Offenheit der Stadt hin und her pendeln.³⁴ Die Architektur versucht, eine Beziehung zwischen architektonischer Form, Mensch und Gesellschaft herzustellen. Dies kann über ihre Proportion, Funktion, Struktur, Typologie oder über semiotische Zeichen geschehen. Die Herangehensweise und das architektonische Repertoire sind zwar je verschieden, aber bezüglich des Stadtraums geht es stets um die formale Ausformulierung gesellschaftlicher Grenzen, Zonen und Übergänge – sowohl vom Außen zum Innen als auch vom Öffentlichen zum Privaten.

Abb. 12. Grenzüberschreitung als Widerstand und Subversion.



Diese gesellschaftlichen wie materiellen Grenzen können reproduziert aber auch überschritten und subversiv unterwandert werden.³⁵ So kann die Heterotopie durch Widerständigkeit auch vollkommen dispers werden. Widerstand ist nicht nur in der Konfrontation mit der Herrschaft existent, sondern allen mikrophysischen Machtbeziehungen als Möglichkeit inhärent: in den widerständigen Praktiken des Alltags, der Verweigerung, dem Entzug, der Autonomisierung der Subjekte, der Resistenz und Abweichung. Die Gesellschaft produziert nicht nur institutionalisierte und affirmative Orte der Kontrolle über das Abweichende und der Ordnung des Ungewissen. Sie produziert gleichzeitig disperse und allgegenwärtige Widerstände: *"Diese Widerstandspunkte*

zieht, ohne an sie gebunden zu sein, so streut sich die Aussaat der Widerstandspunkte quer durch die gesellschaftlichen Schichtungen und die individuellen Einheiten".³⁶

Epilog: Stalker, the Professor and the Writer landing at Heterotopia

Könnte man demnach die ultimative Heterotopie als absolute Grenzüberschreitung oder Grenzziehung verstehen? Wohl kaum, denn gerade die Nichtexistenz des Absoluten oder der *einen* Wahrheit bringt die Heterotopien erst hervor. Der Ausgangspunkt der grenzüberschreitenden Heterotopien ist das Vorhandensein einer Grenze, während der Ursprung der grenzziehenden Heterotopien die Existenz des Ambivalenten ist. In der Grenzziehung

Abb. 13. Stalker, the Professor and the Writer landing at Heterotopia.



sind überall im Machtnetz präsent [...]. Große radikale Brüche, massive Zweiteilungen? So was kommt vor. Aber weit häufiger hat man es mit mobilen und transitorischen Widerstandspunkten zu tun, die sich verschiebende Spaltungen in eine Gesellschaft einführen, Einheiten zerbrechen und Umgruppierungen hervorrufen, die Individuen selber durchkreuzen, zerschneiden und umgestalten, in ihrem Körper und in ihrer Seele abgeschlossene Bezirke abstecken. Wie das Netz der Machtbeziehungen ein dichtes Gewebe bildet, das die Apparate und Institutionen durch-

wird das Unsichere, Unbewusste, Andere, Fremde, werden Ewigkeit und Endlichkeit offenbar. Der Grenzüberschreitung ist die Suche nach dem, was sich hinter den Grenzen eröffnen könnte, inhärent. Eine permanente Grenzüberschreitung würde nur auf Kosten jeglicher Kontrolle und eine absolute Grenzziehung auf Kosten jeglicher Freiheit verwirklicht werden können.

Dies ist auch die Thematik des Filmes *Stalker* von Andrej Tarkowskij aus dem Jahr 1980,³⁷ in dem der *Stalker* (= Pfadfinder) und seine zwei Begleiter (exem-

plarisch ein Schriftsteller und ein Professor, die für die irrationale und die rationale Auseinandersetzung mit dem Leben stehen) auf eine Expedition in die *verbotene Zone* aufbrechen. Sie sind auf der Suche nach dem *Zimmer*, in dem alle Wünsche in Erfüllung gehen sollen, und das somit als ultimative Heterotopie im Sinne Foucaults gedeutet werden kann. Letztendlich umkreisen die Reisenden dieses Ziel aber nur. Die Neugier darauf, wie es wäre, alles Kontingente und alle Unsicherheiten aus dem Leben zu verbannen, sowie die Verlockung einer gewissen Zukunft sind groß, doch die Expeditionsteilnehmer werden sich auf dem beschwerlichen Weg zu dem verheißenen Ort darüber klar, dass die Erfüllung aller Wünsche das Leben *ad absurdum* führen würde. Sie scheuen letztendlich vor den Konsequenzen des Eintretens zurück, denn die Heterotopien betten die Wünsche in einen zeitbezogenen gesellschaftlichen Kontext und somit in die konkrete räumliche Wirklichkeit

des Lebens ein. Sie sind die Orte der Grenzüberschreitung und der Grenzziehung, die Orte, die die bestehenden Grenzen übertreten und diejenigen, die versuchen Grenzen herzustellen, Ordnung zu schaffen und Kontingenz zu reduzieren. Die Grenzüberschreitung impliziert eine Grenze und die Grenzziehung das Ambivalente.

In einem ähnlichen Sinn verwendet Foucault am Ende seines Vortrags *Von anderen Räumen* die Metapher des Schiffs als Plädoyer für die Existenz von Heterotopien: "[...] wenn man bedenkt, dass Schiffe letztlich ein Stück schwimmenden Raumes sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert [...], [...] das größte Reservoir für die Fantasie. Das Schiff ist die Heterotopie 'par excellence'. In den Zivilisationen, die keine Schiffe haben, versiegen die Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der Freibeuter die Polizei".³⁸

Anmerkungen

1 Die Titelwahl des vorliegenden Aufsatzes erfolgte in Anlehnung an Günther Feuersteins Buch: *Urban Fiction. Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the Present Day*. Stuttgart/London 2008, in welchem der Autor einen fiktiven Erzähler durch ideale und utopische Städte seit der Antike reisen lässt.

2 Michel Foucault: "Von anderen Räumen". In: Michel Foucault. *Dits et Ecrits / Schriften IV*. Hg. von Daniel Defert. Frankfurt a. M. 2005a, Nr. 360, S. 931-942, 935.

3 In seiner Kürze kann der vorliegende Essay das Thema der Heterotopien nicht in seiner Gänge durchleuchten oder erfassen. Auf eine Einordnung von Foucaults Heterotopie-Konzept in die multiperspektivische Verwebung von Wissen, Macht und Selbstverhältnissen, die sein Werk bestimmt, wird daher bewusst verzichtet. Auch die Neukontextualisierung der He-

terotopien in der heutigen Zeit kann dieses komplexe Thema nur punktuell beleuchten.

4 Die Verfilmung *Stalker* von Andrej Tarkovskij entstand nach Motiven der Erzählung *Picknick am Wegesrand* von Arkadi und Boris Strugazki (1972).

5 Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Panoptikums, vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1994 [frz. 1974], S. 251ff.

6 Diskurse bestimmen in der Begrifflichkeit Foucaults das, was als jeweilige Wahrheit anerkannt wird. Sie legen fest, was und wer aus dem Diskurs und somit der anerkannten Wahrheit ein- oder ausgeschlossen wird.

7 Ein *Dispositiv* ist laut Foucaults Definition eine "heterogene Gesamtheit, bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierten Entscheidungen, Gesetzen, administrativen

Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz Gesagtes ebenso wie Ungesagtes, das sind die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann". Siehe Michel Foucault: "Das Spiel des Michel Foucault". In: Michel Foucault. *Dits et Ecrits / Schriften III*. Hg. von Daniel Defert. Frankfurt a. M. 2003, Nr. 206, S. 391-429, 392.

8 Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1973, S. 550.

9 Foucault 2005a (vgl. Anm. 2), S. 934f.

10 Foucault 2005a (vgl. Anm. 2), S. 935.

11 Foucault 2005a (vgl. Anm. 2), S. 935.

12 Daniel Defert: "Raum zum Hören". In: Michel Foucault. *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a. M. 2005b, S. 67-92, 77.

- 13** "Mein Körper ist der Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, an dem ich verdammt bin. Ich glaube, alle Utopien sind letztendlich gegen ihn erschaffen worden, um ihn zum Verschwinden zu bringen. Worauf beruht denn das Ansehen, die Schönheit, die Faszination der Utopie? Die Utopie ist ein Ort jenseits aller Orte, aber ein Ort, an dem ich einen körperlosen Körper hätte, einen Körper, der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre". Doch nach einem kurzen Exkurs korrigiert er sich: "All diese Utopien, durch die ich meinen Körper hinter mir ließ, haben ihr Vorbild, ihren Ursprung und ihren allerersten Anwendungsbereich in nichts anderem als meinem Körper. Ich hatte eben Unrecht, als ich sagte, die Utopien richteten sich gegen den Körper und sollten ihn zum Verschwinden bringen. Sie sind aus dem Körper hervorgegangen [...] Eins ist jedenfalls sicher: Der menschliche Körper ist der Hauptakteur aller Utopien". Siehe Foucault 2005b (vgl. Anm. 12), S. 25.
- 14** Der Machtbegriff ist bei Foucault scharf zu trennen vom Herrschaftsbegriff. Die "Mikrophysik der Macht" ist ihm zufolge das strategische Feld der vielfältigen Beziehungen der Subjekte zueinander, die durch eine räumliche Konfiguration unterstützt werden.
- 15** Michel Foucault: "Gespräch mit Ducio Trombadori". In: Michel Foucault. *Dits et Ecrits / Schriften IV*. Hg. von Daniel Defert. Frankfurt a. M. 2005c, S. 51-118, 94.
- 16** Dies nennt Foucault "Technologien des Selbst". Die verschiedenen Formen, die diese Autonomisierung annehmen kann, thematisiert er durchgehend in unterschiedlichen Zusammenhängen in seinem Werk.
- 17** Siehe hierzu Sacha-Roger Szabo: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte*. Bielefeld 2006 und Brigitte Veiz: *Das Oktoberfest. Masse, Rausch und Ritual. Sozialpsychologische Betrachtungen eines Phänomens*. Gießen 2006.
- 18** Die Kirmes ging aus der mittelalterlichen Kirchmesse hervor und verband mit dem Auftreten von Gauklern bereits kirchliche und weltliche Elemente. Die Entstehung der Jahrmärkte ging mit der Verleihung der Marktrechte einher und produziert insofern einen besonderen Raum, als im Marktfrieden die Steuerbelastungen und Zunftgesetze kurzfristig ausgesetzt waren und jeder Besucher vor Verfolgung geschützt wurde. Zeitlich parallel entstanden die Schützenfeste, die im Rahmen der Ablösung der Städte von der adeligen Hoheit die Selbstverteidigung der Bürger in Schießwettbewerben zelebrierten. Im 19. Jahrhundert entstanden die Volksfeste, wie z.B. 1810 das Oktoberfest, dessen Gründungsanlass die Vermählungsfeierlichkeiten zwischen Kronprinz Ludwig und Prinzessin Therese waren. Ende des 19. Jahrhunderts entstanden dauerhafte Volksfeste, was eng mit dem Entstehen des Phänomens der Freizeit zusammenhing: so z.B. der Wiener Prater mit Bier- und Weinausschank, kulinarischer Versorgung und Karussellen. Die Entwicklung von Fahrgeschäften, z.B. den Riesenrädern als Wahrzeichen der Volksfeste, war eng an die technischen neuen Möglichkeiten der Industrialisierung gebunden. Um 1900 wurden die Jahrmärkte von Schaubuden dominiert. Was den Jahrmarkt als 'anderen Raum' ausmachte, ist die Nivellierung der Standesunterschiede, die räumliche Nähe zum Anderen, die Masse an sich und das Versprechen
- des Rausches in der Synästhesie von Geräuschen, Gerüchen und Lichtern.
- 19** In Veiz 2006 (vgl. Anm. 17), S. 40-78.
- 20** Siehe zu diesem Thema grundsätzlich Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M./ New York 2005.
- 21** Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München 2004, S. 47.
- 22** Weihe 2004 (vgl. Anm. 21), S. 355.
- 23** Martina Löw, Renate Ruhne: *Prostitution. Herstellungsweisen einer anderen Welt*. Frankfurt a. M. 2011, S. 200.
- 24** Hannelore Bublitz: *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld 2010, S. 57.
- 25** Siehe hierzu Anna Falcoianu: *Reality TV. Ästhetik und Rezeption eines Programmgenres*. Marburg 2010.
- 26** Weihe 2004 (vgl. Anm. 21), S. 360.
- 27** Vgl. Penelope Hobhouse: *Der Garten. Eine Kulturgeschichte*. London 2007.
- 28** Foucault 2005b (vgl. Anm. 12), S. 17.
- 29** Thomas Morus: *Utopia*, 1516.
- 30** Foucault 2005a (vgl. Anm. 2), S. 935.
- 31** Vgl. hierzu Daniela Pöder: *Gated Communities. Symptom für einen Verfall der amerikanischen Gesellschaft? Eine kulturwissenschaftliche Betrachtung*. Berlin 2006.
- 32** Zum Ritual siehe Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M.,

New York 2005 und Andréa Bellinger / David J. Krieger: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 2008.

33 Vgl. Sigurt Lax: "'Heterotopie' aus Sicht der Biologie und Humanmedizin". In: R. Ritter / B. Knaller-Vlay (Hg.). *Other Spaces. Die Affäre der Heterotopie*. Haus der Architektur Graz, Dokumente der Architektur 10.

Graz 1998, S. 114-123.

34 Siehe hierzu Sylvia Stöbe: *Chaos und Ordnung in der modernen Architektur*. Potsdam 1999 sowie Michael Makropoulos: *Modernität und Kontingenz*. München 1997.

35 Vgl. hierzu Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*. Berlin 1988 [frz. 1980].

36 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M. 1983, S. 96f.

37 Vgl. weiter oben Anm. 4.

38 Foucault 2005a (vgl. Anm. 2), S. 942.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Marc Schoonderbeek
(Delft)

The Border as Threshold

Space of Simultaneities

The contribution spatial analysis should nowadays attempt to make to an understanding of the effects of power on space is precisely located in incorporating this understanding of the border. Without such a model, one will only remain to speculate about the properties of the border. It will, in other words, remain discourse only, rather than discursive production operating towards understanding. It is therefore crucial that the workings of power, and its spatial implementations and implications, are studied in precise detail. In this respect, the objectives for the field of spatial analysis, as described by Foucault, have to consider mechanisms of power in order to identify what is specific about them at a given moment. Borders are moments of demarcation not only in order to allow separation and differentiation. They also allow a space of encounter to emerge as well.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36008
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 151-165



"The threshold, the boundary, the limit all "define": it is the nature of such definition that the object so circumscribed immediately becomes evanescent. The possibility of constructing the history of a formal language comes about only by destroying, step by step, the linearity of that history and its autonomy: there will remain only traces, fluctuating signs, unhealed rifts. [...] The boundary line [...] is there to mark the points of impact that determine the interaction of signifying practices with power practices endowed with their own specific techniques."

Manfredo Tafuri: *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, London, 1990. P. 8.

Until the End of the World

In a seemingly unprecedented critical act, architectural historian and critic Charles Jencks announced in 1976 the "death of modern architecture" by referring to the destruction of the Pruitt-Igoe housing block in St. Louis, designed by architect Minoru Yamasaki (1912-55).¹ Precisely dated on 15 June 1974 at 15:30, the "project of the modern movement" had, according to Jencks at least, come to its definitive end. The promise of social reform and a better future, to be realized through the ideologically driven architectural projects of the Modern Movement, had illustrated its own bankruptcy through the demolition of a social housing project that had failed to properly accommodate the social classes whose lives it intended to improve. A

"better man" had obviously not emerged from the many spatial experiments of the modern movement. On the contrary, since it became clear that the social impact of architectural projects depended on so many other factors, the general insight shared in the mid-1980s was that the influence of architecture on societal developments was either marginal or rather limited.

Jencks' proclamation of the end has some intriguing predecessors and can be regarded as just one of several interesting, and in fact rather idiosyncratic, historical examples of "endism".² Perhaps the most influential idea of "ending"³ in recent times has been Francis Fukuyama's proclamation of the end of history.⁴ With Hegel, Marx and Nietzsche as the three obvious references, Fukuyama treated the fall of the Iron Curtain as historical indicator of the end of communism and as the moment in which "the last man" would celebrate his historical triumph in the endless unfolding of liberal democracy. History ends, according to Fukuyama, not when the revolutionary forces of the proletariat have overcome the power structures of the bourgeoisie but precisely at the moment when the evolutionary process towards social organization reaches its seemingly most perfect state in liberal democracy. What comes out of this "finality" is a form of human government that, however imperfect, functions well and forms the historical end-point of an ideological development that has established, what appears to be, the "best of possible worlds".

One of the more classical referents to an "end" in/of architecture, name-

Pruitt Igoe: demolition on 15 June 1974 at 15:30.
Source: Renato Saboya.
<http://www.flickr.com/photos/renatosaboya/7472167004>



ly Jane Jacobs's *The Death and Live of Great American Cities*,⁵ is also mentioned by Jencks, but he only refers to this influential book as one of the symbols of the flogging "to death remorselessly for ten years" of the modern movement "by critics"⁶ and does not give this "ending" the same prominent position in his argument as Yamasaki's demolished project. Additionally, and even though the notion of beginning is intrinsically related to, yet not necessarily coinciding with an ending, Jencks's objective still was to historically relate the death of modern architecture with the start of the Post-Modern era. In contrast to the precision of modernism's end, however, he left this "beginning" rather open, as he used the plural to discuss "the Beginnings of PM". The paradigm shift towards post-modernism in architecture Jencks analyses could be located "as early as 1939", with Lubetkin's *Highpoint II*, while the "evolutionary tree" developed by Jencks has "Ronchamp" as the earliest entry.⁷ Alongside the provocative critical act of dating the end of modernism to a specific moment, Jencks here seems to accept the contradictory aspect of determining a point of origin, namely the difficulty of properly locating the start of a trajectory of historical development.⁸

History's "return from a vacation"

The claim that the physical destruction of an exemplary architectural structure can literally constitute the starting point for a paradigmatic change in the way architecture is practiced and theorized, let alone how so-

ciety is politically organized, seems rather absurd. Even in case one accepts the emergence of post-modernism as a paradigm shift, the event itself is most likely part of a larger amalgamation of several developments that have led to this shift. Intriguingly, Jencks attributes a rather tragic role to the architect in his story, which is in stark contrast to the heroism normally associated with modernism. A few decades later, though, Minoru Yamasaki's historical significance became even more tragic when the World Trade Center (1966-73), also a project he had designed, was the target of the 2001 Al Qaida terrorist attacks. If one would interpret this event in line with Jencks' interpretation of the Pruitt-Igoe demolition, this second prominent destruction of a Yamasaki building might have instigated a paradigm shift similar to the one observed between modernism and post-modernism. In other words, by placing importance on the recurrence of the destruction of an architecturally significant structure, the speculative question arises whether the Twin Towers' destruction can be regarded as an historical turning point in architectural discourse. Even if the 9/11 attacks have been described, within the context of Fukuyama's end, as an event through which history had "returned from vacation",⁹ replacing the Cold War with the "war on terror", the effects on architecture's discourse remain currently mostly unclear. A "new phase" in architecture seems, for now, not as explicitly present as the "rediscovery of history"¹⁰ was during the first years of post-modernism. Moreover, it would seem that the historical dis-

Pruitt Igoe: aerial view.
Source: Renato Saboya.
<http://www.flickr.com/photos/renatosaboya/7472172108>



World Trade Center New York.
Foto by Dave Kliman.
<http://www.flickr.com/photos/kliman/75950181>



tance, necessary for such an analysis to be made, is still too short.

Nevertheless, the emergence of global terrorism has undoubtedly changed the discursive debates in architecture. One of the more obvious influences of the changed societal realities on the architectural discourse has been the renewed interest in the relationship between, or influence of politics and ideology on architecture. On a more theoretical level, Giorgio Agamben's discourse on Homo Sacer and Jacques Rancière's reflections on politics and aesthetics have been most influential within this debate and have also led to an intensified re-reading of the work of Michel Foucault. Within the field of architectural research, investigations into spatial divisions, with an emphasis on borders, have become prominently present on the discursive agenda.

Since most contemporary conflicts are not only related to acts of terrorism but involve ethnic conflict or minority resistance as well, the focus within these spatial investigations has been redirected toward the scale of urban space, rather than the continental scale (of the Cold War) or the territorial scale (of the Balkan wars). This changed focus has been accompanied by an increased importance of different forms of small(er)-scale spatial analysis. Furthermore, the interest in borders is, since the subprime crisis of 2007, "extended" with a discussion on the global economic crises, where the emphasis of the border (of the state, of religion and of ideologies) is combined with the discussion of the excesses of the global market, in which obstructions, in whatever form, are potentially lifted as much as possible.

World Trade Center New York
on september 11, 2001.
Foto by Michael Foran.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WTC_smoking_on_9-11.jpeg





Airport security lines.
Fotos by pbyrne and Inha Leex Hale.
<http://www.flickr.com/photos/pbyrne/2421658331>
<http://www.flickr.com/photos/sixmilliondollar-dan/3382932556>

Even if, as stated, Michel Foucault has been the most influential reference in the discussions about the relationship between architecture and politics, his lectures at the Collège de France, which is the part of his œuvre that treat the spatial consequences of the "mechanisms of power" clearest, still remain rather overlooked. Especially his 1978 lectures are relevant, also for this discussion on contemporary border conditions, as he distinguished three aspects of power that have a direct affect on spatial properties, namely "sovereignty", "discipline" and "security". The socio-political implementation of power becomes, according to Foucault, operational differently with "sovereignty being exercised within the border of a territory, discipline being exercised on the bodies of individuals, and security being exercised over a whole population".¹¹ In architectural discourse, unfortunately, the debates on the influ-

ence of power structures on space have, at least until recently, remained rather limited and have focused mainly on the direct relationship between either absolute power and the spatial implementation of strategic, political decisions (with Hausmann's plans for Paris and Speer's plans for Berlin as historical and the "civilian occupation" investigation¹² of the West bank as contemporary examples), or democratic decision processes and issues of public space (with Jefferson's plans for Washington and Le Corbusier's plans for Chandigarh as historical and Eisenman's Holocaust Memorial in Berlin as contemporary examples).

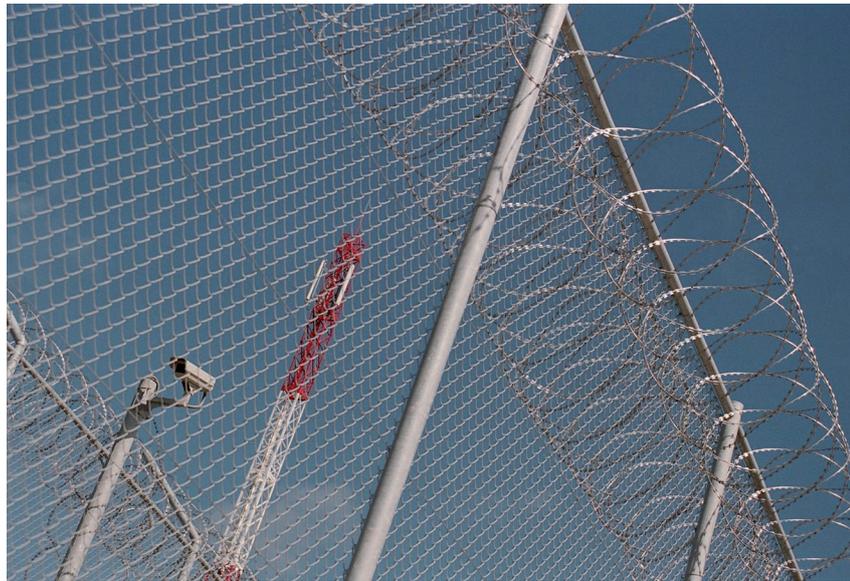
The Border as Boundary Line or Spatial Zone

The emphasis in the political debates of the last decade on "practices of bordering", defined as the "exclusiona-

Israeli-Palestine separation wall in Bethlehem.
Foto by [l a u r a].
<http://www.flickr.com/photos/noorlightphotos/2421158091>



European Union North African border to Marocco, Melilla.
Fotos by sara prestianni and StephaneMGrueso.
<http://www.flickr.com/photos/saraprestiani/5116864217>
<http://www.flickr.com/photos/stephanemgrueso/5481445901>



ry consequences of the securing and governing of the 'own' economic welfare and identity¹³ remains, as stated, in apparent opposition to the developments towards a globalized, borderless world. This is an ambivalent condition we nowadays have grown accustomed to since it is not a condition of two opposites, namely between the spatial practices of the local versus the spread, trans-border networks of a global economy.¹⁴ Rather, it has become increasingly understood that every locality is undergoing the effects of both processes and that one can study "the global" on a local scale, as the spatial effects of the processes of globalization can be measured and investigated within the different localities.¹⁵ Nevertheless, when the relationship between architecture and politics is addressed in contemporary spatial investigations, the "border" remains one of the central objects of stu-

dy and its ambivalent character somewhat limited. In all of these cases, the border is treated mainly as a necessary means of control, as the clear demarcation line of the nation state or as a device that allows for a separation of the "one" from the "other".¹⁶

The border is, to summarize, understood as a physical, spatial element that creates division; i.e. a distinct form of "limit" that separates natural or cultural entities. Additionally, since power has to be concerned with multiplicities, as Foucault suggested in another context, power will emerge only when a collection of people, whether it is a family, tribe or society, requires to be organized.¹⁷ A multiplicity therefore implies an ability to make distinctions between a variety of features or characteristics, and these distinctions produce a variety of border types. A border, then, presupposes a collection

Wall of Crosses in Nogales.
 Crosses with the names of
 those who have died crossing
 the US border.
 US Surveillance Tower in
 Nogales seen from the
 Mexican side of the wall.
 Foto by jonathan mcintosh.
<http://www.flickr.com/photos/jonathanmcintosh/4038682061>
<http://www.flickr.com/photos/jonathanmcintosh/4031501681>



of people, a collective entity that desires or needs to be separated from other collective entities. This insight would make borders elements of collectives rather than individuals, and this aspect might distinguish the border from other forms of limit. As a physical element, this type of border is a "boundary line", a limit that encloses an entity or collective while simultaneously separating this entity or collective from others, based on a set of rules that somehow justify this differentiation. The border as boundary line is either a physical obstruction located in a natural, territorial setting or the traceable manifestation of a cultural, political or juridical decision with the aim of determining, as clear as possible, where something begins and where some things end.

In either case however, when borders are demarcations in and of space, they may be rather subtle with regards to the exact beginnings and endings of the discursive practices indicated or generated by them.¹⁸ Beyond the apparent physicality of borders it will be rather difficult to determine where corresponding zones of practice are located in space and how they unfold in time. In addition to this, the



constant possibility of its transgression negates any apparent certainty of a border. The border is in most cases actually not a divisional line but a broader, spatial zone. This spatial zone is almost never fixed but always subject to debate and testing. And despite the asymmetrical relationship caused by their mutual differences, both beginnings and endings of border zones share the characteristic of being difficult to determine as well. This determination of the start and end of a beginning and of an ending in particular is a delicate affair. From an historical, cultural as well as an evolutionary perspective, the beginnings and

Security staff at Glasgow airport May 2010.
Foto by hazelislies.
<http://www.flickr.com/photos/dreamisles/4663455743/>

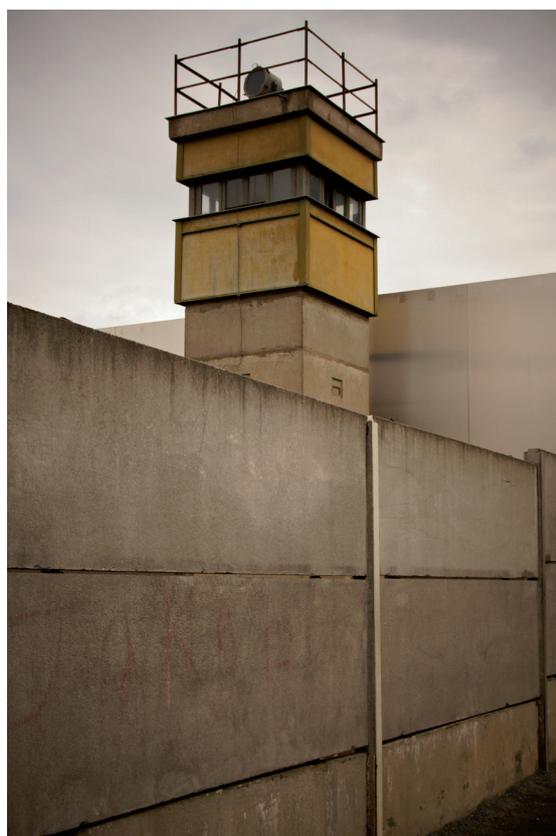


endings of objects, organisms, events and developments are complex trajectories that emerge out of a certain condition and slowly disappear while leaving traces and imprints. Things, organisms, events and developments will emerge out of a temporal and spatial constellation that brings material substance together, and the collapse of this material substance will initiate this process of disappearance. This type of border is no longer a fixed boundary, but a space of differentiation that consists of a multiplicity of various limits.

ry border studies and theorizations should introduce a much more fundamental, subtle and complex understanding of the border. The extent of the intrinsic relationship of discipline with the social and sovereignty with the territory would justify that each plays, at least on the surface, a lesser important or tangible role in contemporary border studies when compared to security. However, this negligence is an omission Foucault's arguments could, partly at least, help counter as he had clearly described the spatial components of all three aspects, name-

Securing the Border

Given the nature of the current debates on the polarizations of political space, and simultaneously returning to Foucault's afore-mentioned three aspects of power, the more recent architectural investigations of borders have focused on security, rather than discipline or sovereignty. The notions of discipline and sovereignty should, however, both be incorporated in current border studies, and not only because Foucault's arguments have resulted in some intriguing interpretations and elaborations by contemporary scholars. As will be argued, contemporary



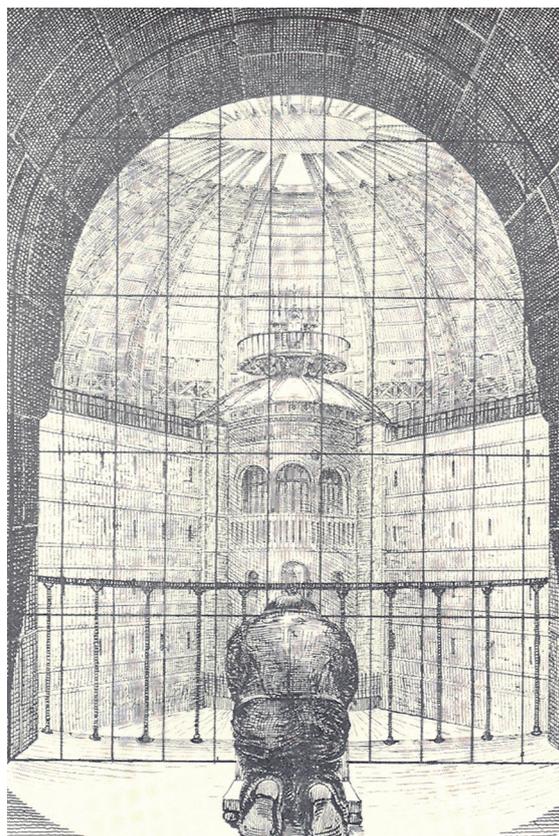
Watchtower. "Gedenkstätte Berliner Mauer".
Foto by mr172.
<http://www.flickr.com/photos/mr172/6035685076/>

Panoptic Prison view.
Harou-Romain, 1840.

ly that "sovereignty capitalizes a territory, raising the major problem of the seat of government, whereas discipline structures a space and addresses the essential problem of a hierarchical and functional distribution of elements, and security will try to plan a milieu in terms of events or series of events or possible elements, of series that will have to be regulated within a multi-valent and transformable framework."¹⁹

Security, in essence, is an anticipation of the wide-ranged possible uses, abuses and misuses of space. On the one hand, a "secured" organization of space is based on an order that needs to guarantee, as much as possible, the absence of any internal conflict. Security protects this status quo within a specified space, but also needs to anticipate the breaching of this status quo from the outside. This is where security becomes anticipation, namely a speculation about possibilities and potentialities towards disruptions that are inherently embedded in space. The border, as a physical element of protection, becomes a dynamic system of security that adjusts with every transgression, optimizing the protective nature of the divide. The development of the Berlin Wall, namely from a painted line on the street at the start (1961) to the heavily secured space it had become toward the end (1989), is an excellent example of an architectural model of an adjusting security.²⁰ The border is, in terms of security, a spatial manifestation of the possibilities of known transgressions (anticipation) and a spatial reflection on unknown obstructions and intrusions (speculation).

The spatial implementation of the second aspect of power Foucault discusses, "discipline", probably immediately evokes the reference to Jeremy Bentham's Panopticon, much to the credit of Foucault of course, as it was



extensively discussed in his *Surveiller et Punir*. In the cited lectures, however, discipline is described fundamentally different, with Foucault referring to the organization and distribution of people and goods in space. This turn to logistics seems rather awkward considering the importance of discipline and the crucial role the Panopticon as a spatial model has played later in his oeuvre. It introduces an interpretation of panoptic discipline towards display. In the original interpretation, the penetrating gaze of possible presence introduces discipline in panoptic space, but to think the Panopticon logistically would indicate an understanding of panoptic space only as orderly, spatial organization.

Foucault's turn to logistics might appear as a simplification but it simultaneously points forward to the counter-model of the Panopticon, namely the Oligopticon, as developed by Bruno Latour. Latour had defined oligoptica as "places on earth that are fully assignable" and that "do exactly the opposite of panoptica: they see much too little to feed the megalomania of the inspector or the paranoia of the inspected, but what they see, they see it well."²¹ To clarify this point, Latour analyzed, supported by Emilie Hermant's photo-

Kilmainham Gaol prison, built in 1796.
Foto by thecolourblue.
<http://www.flickr.com/photos/thecolourblue/135511211>



graphs, the multiplicity of limited gazes of Paris²² and emphasized the necessity of control in operating the contemporary city. Latour convincingly argued for the limitation of the gaze as the essential precondition to maintain control and discipline in our society. Within the Oligopticon,²³ discipline is not located in the full display of an orderly organization but rather in the limitations of the different organizations of urban space. This multiplicity implies a diversification of forms of spatial control and, simultaneously, of forms of order(ing).

Sovereignty is in the Threshold

Foucault's description of "sovereignty", to conclude, mentions the implementation of a spatial order that organizes the territory and optimizes control for the sake of the sovereign. Foucault clarifies the relationship between sovereignty and the territory through various descriptions of town planning, using Richelieu (the town) as primary example.²⁴ Designed by Jacques Lemercier in the first half of the 17th century, Richelieu's basic organizational principle originates, according to Foucault, from the military camp, although Foucault's description exaggerates the subtleties of the town's layout, which is less asymmetrical than Foucault described it to be. This relationship between sovereignty and territory has recently been critically discussed by Giorgio Agamben in his Homo Sacer-series. Especially the relation between architectural and military spatial organization has been one

of main concerns of Agamben, as the camp constitutes for him the proper spatial model to describe contemporary society. In contrast to Fukuyama's triumphant praise of liberal democracy, Agamben has been extremely critical of *"modern democracy's decadence and gradual convergence with totalitarian states in post-democratic spectacular societies."*²⁵

Agamben has tried to show how every form of power aims at the polarization of power and bare life (which is life stripped of the political). In this process, the juridical act of being declared exempt, i.e. a specific state within law, precedes spatial implementation and inevitably results in the creation of the camp. While "security" is supposed to safeguard a coherent space, when sovereignty allows for a state of exception to emerge, spatial ordering will require a devastating sophistication, and thus complication. Any form of spatial coherency is increasingly negated, as each exception that is defined in, and thus allowed by law, simultaneously means the establishment of an increasingly larger "gap" between law and order. It seems to be no coincidence that Agamben uses the term "threshold", and not border, boundary or limit, when describing the permanent "state of exception" of the camp. For Agamben, the threshold is that *"uncertain and nameless terrain, these difficult zones of indistinction"*, where *"the ways and the forms of a new politics must be thought."*²⁶ Such a "zone of indistinction" implies a threshold space where transitions from one state to an-

Her Majesty's Prison Maze ("H-Blocks"). A former high security prison for paramilitary suspects (from 1971 to 2000). Lisburn, Northern Ireland. Foto by Still Burning 2005. <http://www.flickr.com/photos/stillburning/46550459>

other are possible, however perverse and problematic within the context of the camp, rather than a border space aimed at limitation and obstruction.

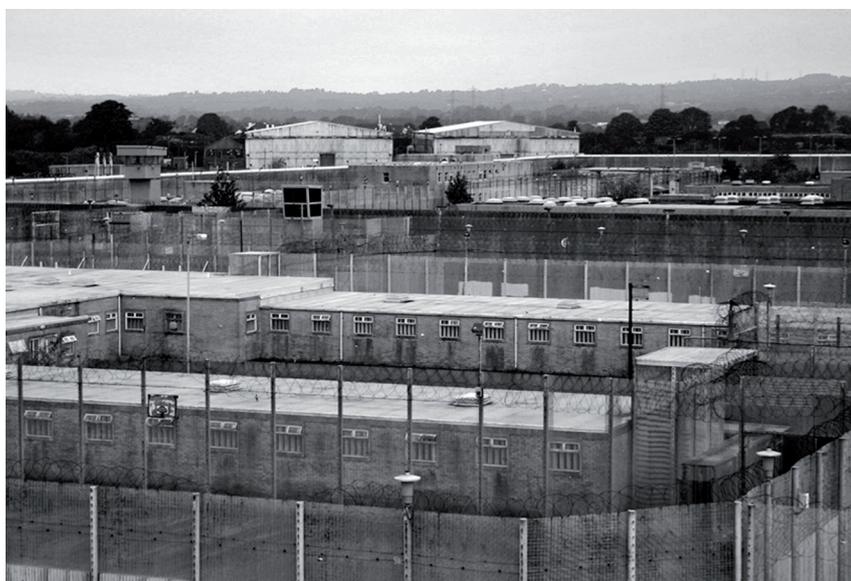
The threshold thus introduces another understanding of the contemporary border as limit. While "boundary" and "frontier" imply a certain directionality of the limit (boundary a limit that contains and frontier being a limit that moves forward²⁷), both "border" and "threshold" are forms of limit where simultaneously beginnings emerge from and endings disappear into. The difference between border and threshold is located precisely in their ability to make distinction: the border opens a space of differentiation while the threshold offers a space of in-distinction. The argument that is proposed here is to think the border not only as an element of division and segregation, and also not only as a filter that, however selectively, regulates passage and obstruction but also as a threshold space of the simultaneous, which is the meeting point of different practices in the same place or time. These three, distinctive understandings of the border would preferably need to



be incorporated in any contemporary form of spatial analysis of the border. With this understanding, the border becomes also a threshold space where spatial practices simultaneously confirm and resist social networks, juridical practices and political ideologies.

Liminal Simultaneity: the Space of Encounter

The contribution spatial analysis should nowadays attempt to make to an understanding of the effects of power on space is precisely located in



Her Majesty's Prison Maze. Foto by Still Burning 2005. <http://www.flickr.com/photos/stillburning/46546308>



Left: In-between space in Havana (Cuba). Photograph from the Border Conditions research group and taken by Thomas Boerendonk. Right: New York City, 2010. Photograph by author.



incorporating this understanding of the border. Without such a model, one will only remain to speculate about the properties of the border. It will, in other words, remain discourse only, rather than discursive production operating towards understanding. It is therefore crucial that the workings of power, and its spatial implementations and implications, are studied in precise detail. In this respect, the objectives for the field of spatial analysis, as described by Foucault, are rather clear: "[...] *in the different mechanisms of power intrinsic to relations of production, family relations, and sexual relations, it is possible, of course, to find lateral co-ordinations, hierarchical subordinations, isomorphic correspondences, technical identities or analogies, and chain effects. This allows us to undertake a logical, coherent, and valid investigation of the set of these mechanisms of power and to identify what is specific about them at a given moment, for a given period, in a given field.*"²⁸ The spatial models discussed thus far, which mostly have been introduced by philosophical discourse, need a certain "proof" precisely because of the absence of properly developed, appropriate forms of spatial analysis.

Spatial practices of a wide variety are inscribing their borders and thresholds into space on a daily basis. These spatial border inscriptions are hardly ever mutually exclusive, but, rather, intermingle, strengthen, underline each other. In the picture above, as example, the signs and drawings on the asphalt show several features: (fragmented and derelict) forms of city planning, preparation for underground infrastructural work, (incomplete) movement logistics, traffic regulations as well as a form of street graffiti. The spatial inscriptions are all working towards an astonishing collection of border practices. This local space can be regarded as a space of encounter, namely as the frictional gathering place of different individuals and groups, which have, more often than not, conflicting interests, habits and desires. Accordingly, a strange amalgam of contradictory influences on space can be analyzed in this emerged border space. These borders are needed for (cultural) identity, but also to establish discourse, to create space and they are the result of social as well as professional interaction. An infinite amount of borders are thus produced, probably on a daily basis, and this production turns border spaces into "spaces of encounter" as well as "spaces of negotiation".²⁹

Up: No trespassing sign at a fence near Ambassador Bridge from Detroit to Windsor Ontario (below).
Fotos by Thomas Hawk and Kymberly Janisch.
<http://www.flickr.com/photos/thomashawk/5311146630>
<http://www.flickr.com/photos/kymberlyanne/3561169827>



The discussion of the border as threshold space thus culminates in the proposed conclusion that the border is the moment of demarcation, but not only, as is conventionally understood, in order to allow for separation and differentiation but to allow for a space of encounter to emerge as well. The border is the Heideggerian bridge, the point where a connection is established between two sides. In this space of the simultaneous, border practices establish connections that initiate temporal trajectories of the simultaneous as well as spatial divisions of differences. Since the border is a space, rather than a line, it is the place where exchange is made possible, where travels begin, where the space of the social originates. At the same time, Agamben's claim that the

space of exception is becoming the rule in contemporary society holds true as the border opens space to the exposure of difference, to the seclusion from "others" and to the exclusion of the unwanted or undesired. This feature would explain why the border, as threshold space of the simultaneous, can be both wonderful and horrible. To spatially analyze the border as a space nowadays therefore would imply acknowledging the institutionalization of exclusions and differences on the one hand, while speculating on the bridging of the divide on the other. This bridging of the divide is not intended to "overcome" difference, but rather to simultaneously enable one to enter in an encountering process of similarities.

Notes

- 1** Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*. London, 1977. P. 9.
- 2** On this issue of "endism", see: Stuart Sim: *Derrida and the End of History*. Cambridge, 1999.
- 3** The declaration of an end has, of course, quite a history of its own, with Nietzsche's declaration of "the death of God", as example, or Daniel Bell's book from 1962 on *The End of Ideology*; On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties, to name only a few.
- 4** Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. New York: 1993.
- 5** Jane Jacobs: *The Death and Life of Great American Cities*. New York, 1961.
- 6** Jencks 1977 (see note 1). P. 9.
- 7** Ibid. p. 80-81. Both references from part 3, "Post-Modern Architecture".
- 8** Comparably, Joseph Rykwert has dealt with similar problems when he attempted, towards the end of the 1970s, to locate the origins of the modern movement in the emergence of the "first modern" architects in the eighteenth century. See: Joseph Rykwert: *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge (Mass.), 1980.
- 9** This is a quote from George Will, an American newspaper columnist and journalist. The fiercest critique to Fukuyama, however, was formulated by Jacques Derrida mostly in "conjuring – marxism" in his *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. New York, London, 1994. P. 49-75.
- 10** "Presence of the Past" was the central theme of the first International Architecture Exhibition of the 1980 Venice Biennale directed by Paolo Portoghesi, an event that featured the "Strada Novissima". See for instance also Heinrich Klotz's 1984 DAM exhibition and accompanying book *Revision der Moderne, Postmoderne Architektur 1960-1980*.
- 11** Michel Foucault: *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France, 1977-1978*. New York, 2007. P. 12.
- 12** Rafi Segal and Eyal Weizman (ed.): *A Civilian Occupation. The Politics of Israeli Architecture*. London, 2003.
- 13** Henk van Houtum and Ton van Naerssen, "Bordering, ordering and othering". In: *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* vol. 93, no. 2 (2002). P. 125-136.
- 14** Inge Boer has argued that this binary opposition between the global and the local is anyhow "invariably reductive, hierarchical and simplistic", since it excludes issues of gender and ethnicity. See: Inge E. Boer: *Uncertain Territories; Boundaries in Cultural Analysis*. Amsterdam, New York, 2006. P. 2.
- 15** See, also, the debates on transnational spaces, in: Regina Bittner, Wilfried Hackenbroich, Kai Vöckler (ed.): *Transnational Spaces/Transnationale Räume*. Berlin, 2007. This debate is described as: "the transnational discourse reflects the interest of disciplines concerned with spatial analysis in elaborating how "the local" is newly construed at a time when international spatial relations and mergers are becoming increasingly complex". Ibid. P. 21.
- 16** This is probably the reason contemporary debates have attributed this intensification also to the increased use within post-modern discourses of the notions of "difference" and "differentiation".
- 17** This remark is especially interesting in light of the more recent discussions on the notion of "multiplicity" in architecture. See also the multiplicity network, initiated by Stefano Boeri: "*any careful study of our surroundings indeed reveals a multiplicity of borders, walls, fences, thresholds, signposted areas, security systems and checkpoints, virtual frontiers, specialized zones, protected areas, and areas under control*". In: Gerald Lamprecht, Ursula Mindler, Heidrun Zettelbauer (ed.): *Zonen der Begrenzung; Aspekte kultureller und räumlicher Grenzen in der Moderne*. Bielefeld, 2012. P. 11.
- 18** See for instance the study of the Ceuta border in Morocco by the Border Conditions research group. Conclusions of this investigation were presented by Oscar Rommens and Sebas Veldhuisen in: "Exclaves as Appendices: The Straight of Gibraltar". In: Marc Schoonderbeek (ed.): *Border Conditions*. Amsterdam, 2010. P. 70-74.
- 19** Foucault 2007 (see note 11). P. 20.
- 20** See: Jürgen Ritter, Peter Joachim Lapp: *Die Grenze; Ein deutsches Bauwerk*. Berlin, 2001. Security in the case of the Berlin Wall was, of course, both a security from the so-called threats of Fascism ("anti-faschistischer Schutzwall") but also a securing of DDR citizens' inability to leave their country.
- 21** Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, 2005. P. 181.
- 22** Bruno Latour, Emilie Hermant: *Paris ville invisible*. Paris, 1998.
- 23** "Olig-opticon", from the Greek "oligo" meaning "few". Ibid. plan 18.
- 24** Foucault 2007 (see note 11). P. 16-17.

25 Giorgio Agamben: *Homo Sacer; Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, 1998. P. 10.

26 Ibid. P. 187.

27 Richard Sennett is in my opinion thus wrong in his analogy between boundary as cell walls, which segregate, and borders as cell membranes, which are permeable. The bor-

der might indeed be considered a filter, but the fundamental difference between boundary and border is not located in this analogy. See: Richard Sennett: "Boundaries and Borders". In: Ricky Burdett and Deyan Sudjic (ed.): *Living in the Endless City*. London, 2011. P. 324-331.

28 Foucault 2007 (see note 11). P. 2.

29 Boer 2006 (see note 14). In her work Inge Boer has attempted to get away from the unanimity of the boundary towards an understanding of the constant cultural production of boundaries through the way they are dealt with by people from both sides of the divide.



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

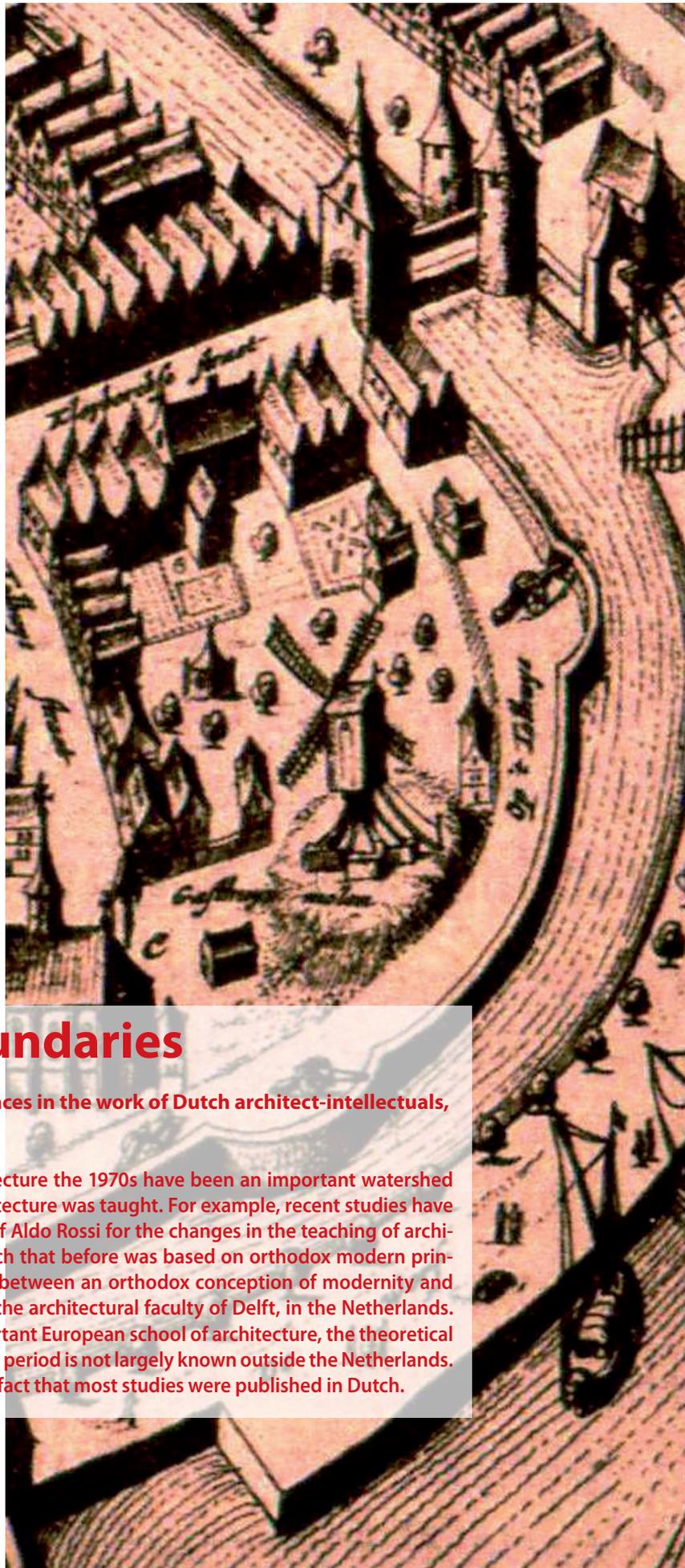
Rixt Hoekstra
(Weimar)

Dutch boundaries

Poststructuralist influences in the work of Dutch architect-intellectuals,
1960-1990

In many schools of architecture the 1970s have been an important watershed for the way in which architecture was taught. For example, recent studies have stressed the importance of Aldo Rossi for the changes in the teaching of architecture at the ETH in Zürich that before was based on orthodox modern principles.¹ A similar struggle between an orthodox conception of modernity and its criticism took place at the architectural faculty of Delft, in the Netherlands. Although Delft is an important European school of architecture, the theoretical work produced during this period is not largely known outside the Netherlands. This is perhaps due to the fact that most studies were published in Dutch.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-35909
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 167-183



With this article, I intend to make the architectural theory developed during this period known to a larger public. The article describes the intellectual journey made by Dutch students of architecture in the 1970s and 1980s. This was the quest to receive recognition for the intellectual substance of architecture: the insight architecture could be a discourse and a form of knowledge and not only a method of building. Specifically, the work of the architectural theoretician Wim Nijenhuis is highlighted. However, as I point out in this article, the results of this journey also had its problematic sides. This becomes clear from the following sentence taken from the dissertation of Wim Nijenhuis: "*The search for metaphysical fiction and the tendency towards a technological informed absolute through fully transparent and simultaneous information, should be contested by a fantasy dimension, that does not wish to 'overcome' a given situation and that does not rely on 'creativity' (that would still be historical and humanistic).*"² Texts like this have a hermetic quality that is not easy to comprehend for an architectural public. Even more, there is an important debate looming behind these sentences. As an important outcome of their quest the architectural students in Delft asked themselves: how do we give form to architectural theory once its claim to truth is exposed as an illusion? For Nijenhuis, the discourse about architecture is a mere 'artful game with words': a fiction, besides other forms of fiction like poetry or literature. The question is then if we have not entered the realm of total subjectivity and relativism with this position. From what can the discourse of architecture derive its authority after the death of God?

Dutch boundaries

A boundary is usually understood as a real or imaginary line, which marks an edge, an outer side, such as, is the case in territorial boundaries. In a more abstract way, the boundary appears as a line of demarcation separating two areas with different characteristics: the old and the new, the past and the present, the known and the unknown. In this article the phenomenon of the border is understood in terms of the borders of orthodox tea-

ching and work in architecture that - in the time dealt with in this article - has been focused on design. In the architectural faculty of Delft in the late 1960s and 70s there was a battle going on between students and professors. This struggle was based upon two irreconcilable conceptions of architecture and architectural work. In this way, we may say that the boundary is at work as a watershed separating two radically different interpretations of architecture. However, what makes this history so unique is that at the same time the boundary became the point of departure for the rewriting of urban history. In the Netherlands, the intellectual history of the architectural discipline received a vital impulse in the 1970s. In those years a group of young architects and planners exchanged the exclusive focus on design for an intellectual position, which considered architecture first and foremost as a source of knowledge. The architects discussed in this essay rebelled against the traditional boundaries of their discipline and at the same time reflected upon the role of the boundary in history. In this way, they historicized their own position: they took their own endeavours as a point of departure for a rewriting of history. In this essay I will especially highlight the work of the Dutch architect-intellectual Wim Nijenhuis (*1948).³ For Nijenhuis, the adoption of a different identity as an architect and urban planner resulted in years of intensive intellectual labour that among others in 1991 crystallized in the article "City Frontiers and their Disappearance", published in the journal *Assemblage*.⁴ This article was the result of long preoccupation with the work of the poststructuralist philosopher Gilles Deleuze and the cultural theorist Paul Virilio. In it, Nijenhuis took the "*current nostalgia for city frontiers and the melancholy caused by the loss of urban form*" as the point of departure for a rewriting of urban history.⁵ Nijenhuis detects a constant tension between the fixed and the movable in history: between the stability of urban form and the uprooting forces of traffic and speed. In this way, he wrote a history that starts with the gradual disappearance of the boundary as a constituting element of the city from the Renaissance



Giacomo Balla: *Automobile in corsa*, 1913. (Source: Pontus Hulten: *Futurismo/Futurismi. Venice* (Palazzo Grassi), 1986. P. 85.

onwards. From this time there is a constant agony among city planners and city dwellers, torn as they are between two opposing forces of mobility and non-permanence versus the order of place and fixed urban form. As history progresses, so analyses Nijenhuis, it is the force of mobility that wins – and with that the boundary gradually disappears as a constituting element of cities. This leads to a situation in which the city today is a "global object". However, so concludes Nijenhuis, the boundary has only seemingly disappeared from our lives. It makes an unexpected comeback in our ways of dressing, or even in the surface of our skin: using make-up, or a certain way of dressing, can be understood as marking the boundary on the level of the body. Clothing for instance protects you while you wrap yourself up in it. This is why, according to Nijenhuis, the history of the city cannot be described as a revolutionary history: it is rather a history of metamorphosis, of the slow transformation of one structure into another.⁶

In the following text I will trace the formation years of this intellectual: I will analyse how a student of architecture turned to writing, letting go of the engagement with architectural practice as the principal goal of architectural study.⁷

Formation Years: Beyond the Orthodoxy of Design

The scholarly career of the architectural theoretician Wim Nijenhuis started in the year 1970 when he entered the Technical University of Delft as a student of architecture. Immediately after registering as a student he took a decision that would determine the course of his life: he decided not to follow the official curriculum as offered by the university. Instead, together with his fellow students, Nijenhuis composed an individual study program made up of the subjects he considered worthwhile studying. Literally, this decision implied breaking out of the boundaries of the architectural faculty. Nijenhuis visited other universities, following historical and philosophical courses, in addition to subjects such as geography and sociology. This was a highly unconventional step, implying that Nijenhuis saw the disciplines of architecture and planning in a whole new light. It meant a broadening of these disciplines, opening them up to neighbouring disciplines, while at the same time stressing their knowledgeable, intellectual character. In fact, as Nijenhuis states, for him this alternative study trajectory was part of a struggle to take distance from the dominance of architectural design as the main focus in the study of architecture.

This was an important theme for the rebelling students in Delft: they criticized the architectural faculty for being no more than a training school for designers. Much to the distress of the architecture professors, Nijenhuis and his friends were of the contention that studying architecture equally implied talking about architecture and writing books about it. As Nijenhuis states: "... we thought architecture was not only a matter of doing, but equally a matter of talking, looking, writing, and so on."⁸ Nijenhuis and his colleagues thus gave a whole new meaning to being an architect: they introduced architecture and planning as fields of study and not only of the realization of buildings and city plans. Nine years after entering the university as an architecture student and without having followed a single lesson of the official curriculum, Nijenhuis graduated. His thesis project caused a sensation: Nijenhuis was part of a group of students who, for the first time in the history of architectural faculty, graduated on the basis of a book instead of a design. The book, written with two other students, was called *Meten en regelen aan de stad* - Measuring and organizing in the city (translation Rixt Hoekstra).⁹ The book was a huge success: the 1500 printed copies were sold out just a few months after their release. This was the first official product of the "new" Delft, the face of its new, rebellious identity so to speak. However, at the same time this thesis project remained highly contested, especially among design professors. As Nijenhuis recalls, during the graduation ceremony they even went as far as to throw chalk and paper at them. For these professors, it was outrageous what was happening. The rebel-students were people without balls, lacking the courage to do what they were actually trained for: realizing buildings and city plans.

However, the controversy caused by Nijenhuis, De Graaf and Habets was not only caused by the theoretical character of their final project. *Meten en regelen* also became the platform from which to ventilate a harsh critique on the humanist movement in Dutch architecture in the 1970s, created as an attempt to overcome technocratic modernism. The book pretended to expose the practices of influential hu-

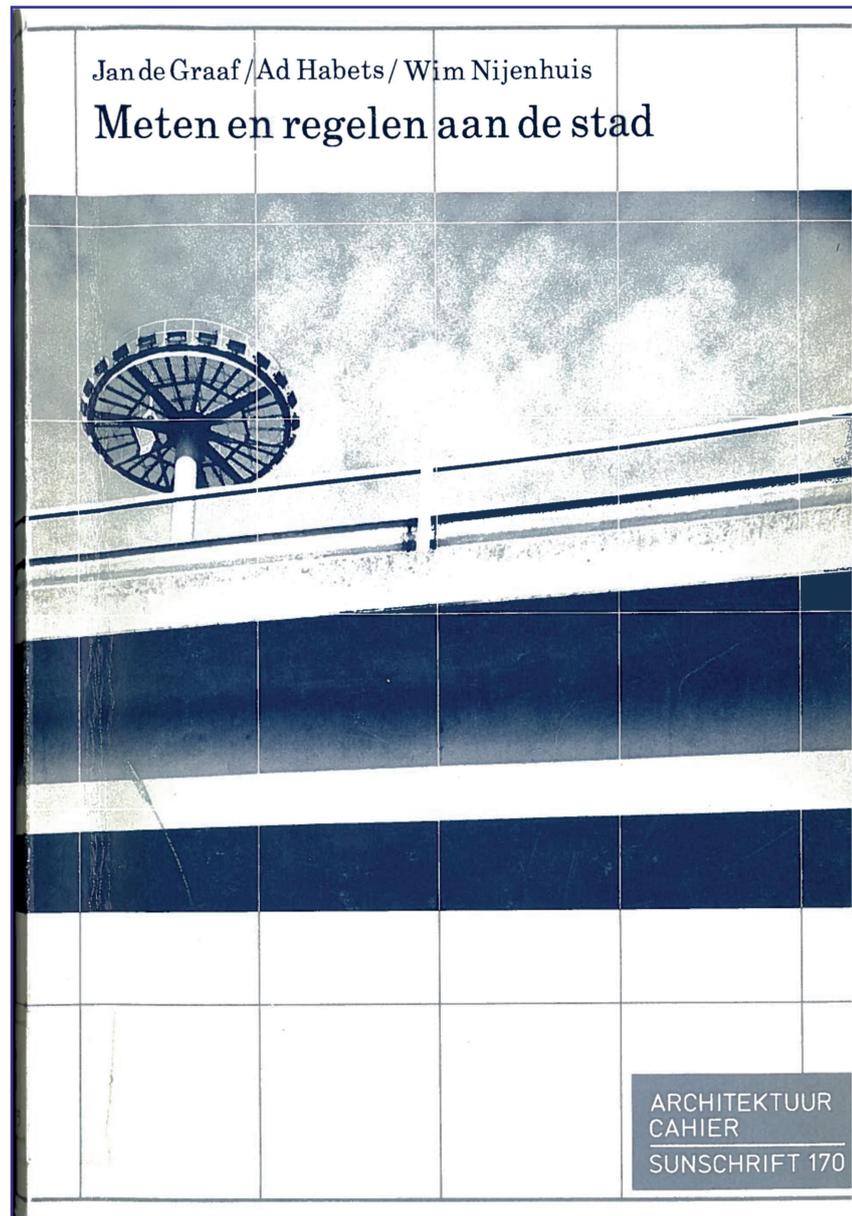
manist architects like Van Eyck and Hertzberger as useless illusions. In this way, in *Meten en regelen* many themes figure that were also dealt with by Van Eyck and Hertzberger: planning for city centres for example, or participation, traffic issues and de-concentration. However, instead of arguing in favour of a progressive, enlightened solution for these issues as did the humanist architects, Nijenhuis, De Graaf and Habets set out to write its critique.

The authors of *Meten en regelen* were fascinated by a certain theory of power: this became the perspective from which they wrote their criticism. Architectural and planning issues now became part of a battlefield where forms of power and counter-power were fighting each other. This is the insight that Nijenhuis and his friends gained while writing *Meten en regelen*: both the modernist establishment and its progressive alternative are in the end just different forms of power. In the end, both power and counter-power – establishment and opposition – are necessitated by the "functional apparatus" of the capitalist city: to survive, the capitalist system needs positive and negative, confirmation as well as opposition. The authors thus exposed the humanist discourse of architects like Van Eyck and Hertzberger as deceitful: in the end, their opposition was just as much part of the system as the ideology they attacked. With this thesis, the authors of *Meten en regelen* gave a harsh blow to the ambitions and dreams of progressive humanist architects. The authors wrote:

*"Despite these oppositional strategies with which architecture constantly charges itself, it can be nothing else than a part of the chain of machinery that confiscates the human body..."*¹⁰

Despite its claims to reform and improve the system, in a cynical sort of way the humanist discourse was swallowed in the end by capitalism. In *Meten en regelen* the critical strategy employed was to first of all analyse discourse as that which gives meaning to practice. Words from the progressive humanist vocabulary were exposed as means to discipline and force the masses into the straightjacket of capitalist life. At the same time, *Meten en regelen* is marked by the absence of

Bookcover *Meten en regelen aan de stad*. Nijmegen, 1981.



any clear structure. As the authors explain in the introduction, there is no clear theme that starts at the beginning and leads to the end. Such logic and coherence is exchanged for a scattering of arguments: as the authors explain in the introduction, *Meten en regelen* is like a map that can be read from many points of view; many readings and intellectual itineraries are possible.¹¹

Meten en regelen can be viewed as the first written result of the intellectual activities of the students from Delft. In general, there were three themes that were dominant for them. First, the students were fascinated by different forms of social critique. This fascination resulted in the awareness that social phenomena could be viewed in a critical way that went beyond the usu-

al explanations and truisms. The students were especially critical towards the dogmas of leftist politics and of 'progressive' forms of modern architecture. In contrast to the naïve and sugary discourse of humanism, the students started to study heavy German literature on Marxist planning methods, revolutionary city planning and so on – at the time, all taboo subjects at the university. Second, architectural history gained a new relevance – we will talk about this later on in the article. Third, the students became convinced that architecture, besides its obvious material character, was also a form of language; a way in which ideas and notions become accessible to us. For them, buildings were not mere bricks and mortar: they are also part of a discourse, as words placed in the large text of West-

ern civilization. Looming large over the activities of the students in those years was the French philosopher Michel Foucault (1926-1984). At the start of the 1970s, Foucault's *The Order of Things* had just been translated into Dutch and was particularly influential among the rebelling students.¹² As Nijenhuis remembers, the students were carrying around this book on the streets and during the occupation of the universities they sat on the floor reading it. It was thoroughly studied. Foucault was also clearly present in *Meten en Regelen aan de stad*. From a political point of view, this book was written as a critique on traditional left-wing politics: on the practices of the Dutch *Partij van de Arbeid* – the Labour party. Especially, the critique of the students was aimed at the practices of urban renewal in the 1970s. Under attack was "responsible" social-democratic inner city regeneration: the students criticized what was going on in cities like Groningen and Rotterdam, where left-wing city governments had a pioneering role in coming to a democratic form of inner city redevelopment. In *Meten en Regelen*, the students now took the totally unexpected step to analyse these practices as if they were radio stations: that is, from the point of view of communication theory. This was the consequence of their focus on discourse and on critical views: the offices for inner city regeneration became stations for the transmission of messages. This broadcasting of messages was, according to the students, of much greater importance than the actual work done by these offices: the clearance of slums and the improvement of houses. In *Meten en regelen* the city was thus analysed not as a material substance but as a discourse:

*"In this chapter we focus on the appearance of the city in the field of representation, which is to say we attempt to chart the discursive field in which the city appears as a theoretical field and as a field of intervention. We regard the city as an imaginary product created by the relation between knowledge and power: an idea."*¹³

The essence of the critique on the practices of the political left-wing was that their opposition was false and illusion-

ary. Just like the so-called critical attitude by the side of enlightened, progressive architects, they should all be regarded as forms of false consciousness. According to the authors, there was no real critique and no real proposition for an alternative: the discourse of humanism was a form of delusion meant to serve the powerful machinery of capitalist city planning. Ultimately, both the establishment and its critical interlocutors were part of the same strategy to make the ultimate technocratic control over the city acceptable for the masses.

As mentioned before, a central point of reference was the French philosopher Michel Foucault. This philosopher was important for a number of reasons. First, in *The Order of Things* (1966) the students found a history that was not based upon the grand narrative of progress. Foucault showed what an alternative history might look like: he thus depicted a history that did not contain a single, steady line of progress; instead, it was a history of ruptures, of long and short periods, of initiatives and failures, of continuities and discontinuities. In this history, modernity was for Foucault just another *episteme*: far from being the climax of progress, it was a mere structure that exists for a period in the discourse people use. The students in Delft were fascinated by this way of history writing. With it, they took a distance from both the orthodox-modern and critical-modern architects, who shared an absolute faith in progress and the conviction that architecture could contribute to a better world. What also fascinated the students in Delft was Foucault's focus on discourse and language. Foucault was very much interested in speech: for him, the past was an endless sea of talking heads, of words and language used by people in various situations. However, in this past there was no logic of steady improvement to be detected. What most of all attracted the attention of the students was Foucault's theory of positive power.¹⁴ Where traditional theories saw power as the force of oppression exerted by a ruler upon other people, there Foucault analysed power as a universally present system of relations, working from the smallest corners of society – what Foucault indica-



Wim Nijenhuis in discourse with students, 18.04.2011. Film stills of a video documentation by the author.

ted as the "capillaries" of power. Over there, stated Foucault, power works in such a subtle way that the participants in the social process are not even aware of it. In other words, power is everywhere: it is this insight that permitted the students to regard architecture and planning in the broadest sense as means of power. To make power in this capacity visible Foucault did not analyse power as a command from the top down, but as an element permeating society in all its aspects. The students in Delft were convinced that also architecture and urban planning were part of this machinery of power. However, this did not mean that the students rejected power as such: after Foucault, they considered power to be a productive phenomenon, a force that both structures and constructs society.

In *Meten en regelen* the history of the city thus became the history of powerful discourse:

"Often power is represented as something that can be possessed (for example by the bourgeoisie) or something that can be localised (for example in

the state machinery) or as something that can be shared (by way of democratisation). We left this field of understanding....During our work we gained the insight that notions and representations are part of power dispositions, which let us live by their functioning."¹⁵

Power, for the authors of *Meten en Regelen*, was an immanent force; they saw society as a biological system penetrated by it. Power, they wrote, even functions on the level of the human body, where it works as a norm, a conscience and a code of behaviour. As mentioned before, this had as a consequence that the history of the city became a battlefield where "strategies of power and counter-power" fight each other. This fight was part of a larger, discontinuous development of a:

"...series of machineries that have as their goal to produce discipline, to make people act under compulsion and to install rituals. In short, to normalise."¹⁶

The authors of *Meten en Regelen* thus set out to analyse the place of architecture and city planning in a society structured by power.

However, there was another point of inspiration for the students that was perhaps even more fundamental than the prior points. What the students noticed was that Foucault was subtle in this analysis of power; in comparison, Marxist literature seemed coarser and less refined. Also, Foucault seemed to be less straightforward in condemning social phenomena. Instead, Foucault used a certain irony based on a fundamental ambivalence with respect to social phenomena. What impressed the students was that for Foucault something could be wrong but it could also be all right: his criticism was always mild and accompanied by an attempt to see things in perspective. Ultimately, it was language that played a role in Foucault's irony: for Foucault, language was not a transparent window fully disclosing the reality behind it. Rather, it is the *episteme* in which we live that decides how we see reality and even the objects we detect in reality. For instance, where fifty years ago people in Europe would see a plane, there someone from New Guinea would probably see a large bird. What the students learned from Foucault was that the relationship between language and truth is fundamentally complex: for Foucault, there was no such thing as a single truth. Also history writing was for him not a process of establishing the truth. Importantly, the book *The Order of Things* was originally published as *Les Mots et Les Choses* – The Words and the Things. For Foucault, we use words to express truths about this world; however, these words never totally refer to the objects they intend to indicate. Ironically, sometimes the sentence you pronounce expresses something different from what you intend it to express; there is a gap between the words and the things. History can therefore not be viewed as a factual and unproblematic account of the past. For a theoretician like Wim Nijenhuis, this became the point of departure for the writing of history.

In Delft, introducing irony and the critique of progress meant referring to an intellectual horizon that was totally at odds with the design philosophy of influential architects such as Van Eyck and Hertzberger. These architects saw themselves as trailblazers of a new future and as prophets of a new truth in

architecture; for them, these notions could only appear as an attempt to tone down sacrosanct design values.

The Encounter with Tafuri

Michel Foucault was not the sole point of reference for the students of Delft. To be sure, there was a certain architectural historian from Venice who soon captured the imagination of the students. The Italian student Umberto Barbieri, who had come to the Netherlands to study architecture, introduced Tafuri in Delft. For the students Tafuri soon became an important point of reference in the expansion of their theoretical horizon. Tafuri was an example, somebody "*who knew it all*". He was a professor at the university of Venice and at the same time an advisor of the Communist Party in Italy. However, for the intellectual development of the students not only the encounter, but also the subsequent detachment from Tafuri was important. The break with Tafuri was just as decisive for their intellectual position as the embrace of French philosophy. Tafuri was also one of the most contested intellectuals in Delft. Like no other this intellectual was able to stir up bad blood among the design professors, who resented his work. As Nijenhuis recalls:

*"By mentioning Tafuri the entire audience went mad; doors were closed everywhere. Those thoughts were absolutely forbidden!"*¹⁷

Tafuri was thus excellent material to provoke the establishment. At the same time, Tafuri was important for the rediscovery of history as a relevant subject matter. As Nijenhuis remembers, in the 1960s architectural history was practically non-existent in Delft: there had not been a professor in history for many years. Also for most art historians architectural history was not an exciting subject, it was taught more or less perfunctory. Marxist thought was introduced in the faculty of architecture, but mostly the students studied Marx in relation to such themes as urban politics and economics.¹⁸ Tafuri now made clear that Marxist thought was equally relevant for the study of architecture and history: in Delft, these were two forgotten

subjects in the struggle for innovation. Marx could be used to revitalize architectural history and to make history once more a relevant subject for architects and urban planners. In his books, Tafuri spoke of architecture in an intellectual and severe manner; something which fascinated the students. The students noticed how his histories did not have the simplicity of straightforward Marxism; at the same time, Tafuri showed that architecture could never be reduced to a strictly formal problem, that it was always part of a social constellation, together with other art forms, such as literature or art. Tafuri was also attractive because he was an intellectual who made clear statements. Tafuri had a provoking vision about the future of architecture and with that he could be used to fuel a debate, to get something going in the university, also beyond the revival of architectural history.

At an ideological level, Tafuri became an important touchstone in the struggle between humanist design professors and the rebelling students. While the students reproached these architects with being too moralistic and involved in left-wing ideology, the professors thought it was unforgivable to leave behind architectural design as the core of architectural study. While the professors tried to prevent the graduation of some of the rebelling students, the students tried to gain power so that they could appoint different professors and get rid of the existing ones. Ultimately, Tafuri was the figurehead in the struggle between two conceptions of architecture: with the books of Tafuri in their hands, the students demanded a scientific architecture, an architecture based on research. They thus created a rupture with respect to a longstanding Delftian tradition, going from the Catholicism of the Delft School to the adepts of the Modern Movement and its critical interlocutors: they all considered design to be a personally based, intuitive matter and they all combined this with a discourse that was as passionate as it was ideological of nature.¹⁹

However, while spending long hours studying translations of *Progetto e Utopia* and *Architettura Contemporanea*, doubts began to grow. As Nijen-

huis remembers, he read Tafuri together with German Marxist literature on the city, books with titles such as *Fundamentale Ökonomie der Stadt*. It was hard work, starting at eight o'clock in the morning with a lot of coffee, and then slowly struggling one's way through the pages of these books. Collective study groups would start on Monday morning nine o'clock and end Friday evening; sometimes the students did not even have time for a holiday.²⁰ At a certain point the students grew tired of all this hard work; moreover, they stumbled upon an intellectual whose work seemed, from many perspectives, more attractive. Where Marxist theory would tell you what to do, would be full of commands and instructions – Be an activist! Enable revolution! – there Foucault was more relaxed. Foucault stated that theory would consummate itself in the act of reading: where for Marxists theory was a prelude for action, there Foucault thought of theory as enough in itself. Simply by reading his books and by gaining his insights, one would catch the virus and be contaminated. Also, compared to Tafuri, Foucault appeared to be more communicative: for the students, Foucault was the intellectual who made an effort to say things in a pleasant way.

Foucault focussed upon an element that was not present in Tafuri's world: he made the use of language in a practical sense into a theme. Foucault stated that reading and writing should be delightful, agreeable activities.²¹ Ultimately, with Foucault the students entered a different universe: one where sweeping statements about the future of architecture had less value. For the students, the point of conflict between Foucault and Tafuri was present in the relationship between language and truth. What ultimately convinced the students was that Foucault used language in a non-representative way. Foucault pointed towards the gap between the words and the things. Words are never fully truthful, because they never succeed in fully representing the object they pretend to describe: there is no adequatio between statement and case. Gilles Deleuze, another poststructuralist philosopher, spoke of the so-called "discursive subject" in this context: a philosophical pro-

position is never pure because there are always unintended associations that are attached to the statement that is made. For instance, when we speak of an athlete we usually refer to a person who is good at sport; however what may unconsciously also be present in our communication is the original Greek meaning of the word, the *askêtês*, meaning both athlete and asceticism. We are never totally in control of the statements we make; there is always the discursive subject which acts as a jamming station upon the pretension to know exactly what one is talking about.²² The speaker does not consciously attach these connotations to the words, but they simply exist in our collective memory and they do their work, whether the speaker likes it or not. Foucault now accepted this reality: the impurity of discourse was for him given and unintended meanings were welcome. For Foucault, the non-representative character of language held as a consequence that language had an autonomous status, working on itself and by itself. Moreover, for Foucault, rhetoric was a powerful element also without describing the truth. Therefore, and this is what the students learned from Foucault, texts should be written with felicity of expression, they should be able to seduce the reader.

Parting with Tafuri and embracing Foucault as a new point of reference meant that the students actively began to think about the question, what history and criticism would look like without a claim to truth. For them, this meant that history and criticism should be artful games with words, focussing upon the art of writing itself. Studying Foucault also meant that they became aware of the power of discourse. For them, this was the consequence of the gap between the words and the things: language becomes a creative principle and a means to control and manipulate reality. That is, language is not a passive principle but something with which we work on reality and even change it. For the students in Delft, this insight actually offered an opportunity: language not only reflects reality but creates it and may thus be a tool for the bringing about of change.²³ Where Marxist intellectuals saw language as part of

the superstructure and thus as a deduction from social-economic relationships, there Foucault granted language an autonomous status as a factor that constitutes reality. Compared to Tafuri's bleak perspective regarding the future of architecture, Foucault's theory was more positive and even liberating. Power was not only a matter of repression – as proclaimed by Herbert Marcuse – but also an opportunity to shape the world according to our wishes and desires. Dedicating one's life to discourse did not mean a withdrawal into the isolation of the library but a means to actually change the world.

Writing History

In this way, in a time when this was all but self-explanatory, the architect Wim Nijenhuis became a theoretician. Moreover, after years of intense struggle in the university rejecting the traditional boundaries of architectural study, Nijenhuis embarked on a grand historical project to rewrite the history of Western urbanism. It was a creative and speculative outlook that Nijenhuis was aiming at; for this, he was in constant dialogue with a series of philosophers and cultural thinkers, looking for sources of inspiration to further develop his arguments.

Nijenhuis became convinced that the slow fading of the boundary was central to Western urban history and to our present culture at large. Nijenhuis thus wrote, among others, about the systematic demolition of strongholds, fortresses, city walls and city gates. For him, the erection of the Berlin Wall in the 1960s was, a late reminder of the medieval attitude to defend the city through the construction of walls.

According to Nijenhuis our modern era is marked not so much by increasing influence of technology, the instability of the capitalist system or by climate problems, but by a general loss of frontiers.²⁴ The disappearance of the frontier, so states Nijenhuis, is the effect of a constant struggle running through history between the "*stabilitas loci of the inert fixation to a place*" and the forces of journey and travel.²⁵ Urban history is the history of the confrontation



Piet Rook. "Muur van Berlijn" from: J. de Graaf, D. van Dansik: *De muur*. Rotterdam, 1984. Copyrights photo Piet Rook.

between two orders: that of place, characterized by a stability of form, and that of speed, characterized by communication, trade and contact. For Nijenhuis, this struggle puts a great pressure on architecture and urban planning: they are the disciplines of "presence" and "appearance" in a world dominated increasingly by the very opposite movement.²⁶ In fact, so argues Nijenhuis, the rise of urban planning as a discipline in the nineteenth century was essentially an attempt to rescue the city from the dominating process of the loss of urban frontiers, provoking the loss of the "Gestalt" of the fortified city.²⁷

To describe Western urban history as a history centred on the growing force of speed and the gradual disappearance of boundaries is the challenge Nijenhuis sets for himself. That is, Nijenhuis wants to make plausible that urban history can indeed be written in this way. The question is to what extent Nijenhuis was influenced by his experiences as a student in writing this history. There are a few themes to be mentioned here. First, Nijenhuis displays a strong inclination to challenge authority and to

write an alternative history that is contrary to the *doxa* of urban history. This challenging of authority already starts when Nijenhuis analyses the genesis of urban settlements. Contrary to "humanistic myth" which points to the erection of defensible spaces in an open field as the first forms of fortified settlements, Nijenhuis states that the beginning of urbanity occurred in a quite a different period and in quite a different context.²⁸ Around 2000 and 1700 BC the chariot was introduced in the steppes of what is now Iran: this invention stood at the basis of the very phenomenon of the city, so argues Nijenhuis. The first urban settlements were not so much erected as "jealous" attempts to defend treasures such as grain: rather, they were the consequence of the introduction of speed, bringing with it a principal differentiation between slow and fast pace.²⁹ Nijenhuis thus introduces a totally different parameter into the discourse: he explains the coming about of urbanity from speed rather than from the wish to settle. In the wake of the invention of the chariot, so he writes, a different social class emerged: besides the nomadic tribes, who

Chariot, rock graffiti from the Sinai, 1500-1200 BC. (Source: Bruno Borchert: *Mystiek*). Bloemendaal, 1989. P. 64.



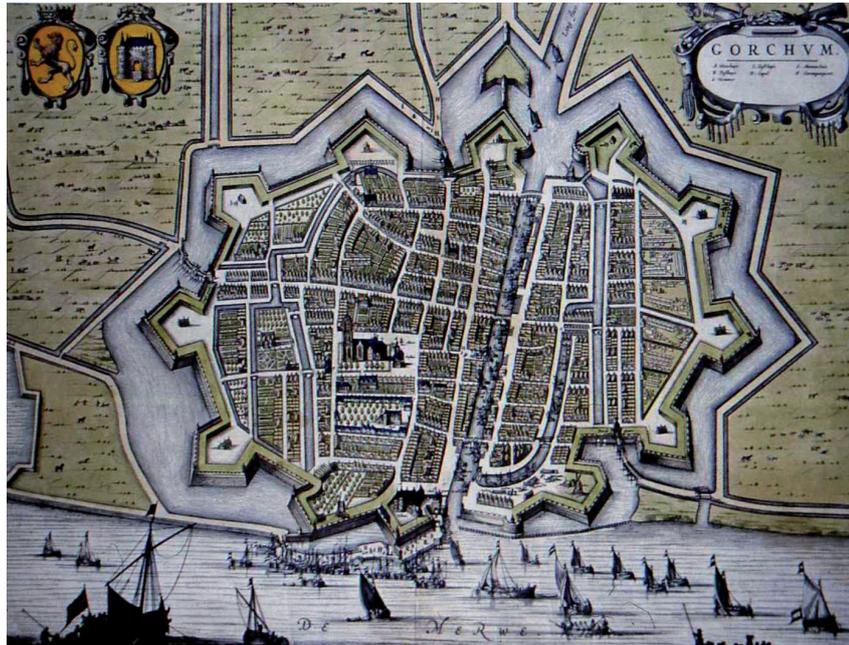
were limited in their movements by the pace of sheep and herd, an elite of warriors came into existence marked by the ability to gain a higher speed. What follows is that urban history is not only the history of speed but also the history of the rise of a military class. Urban history, so writes Nijenhuis, is the history of cities erected as "*emblems of territorial conquest*".³⁰

Nijenhuis' history is provoking of character. It is challenging for architects and urban planners, who now see their discipline explained as defensive mechanisms against the forces of their time, but equally for academic historians, who are now confronted with an entirely different explanation of urban history. For Nijenhuis, the city is essentially a paradoxical phenomenon.³¹ It seems like the city has a clear form created around the opposition between centre and periphery, or city and countryside. However, this is only seemingly so: in truth, the city is an unstable entity because it is organized around the effect of speed. The city is the product of the differentiation between inertia and speed, between traffic and staying in one place. The power of the city depends upon its ability to manipulate the flux: to supervise and control the stream of people, goods, and money. "*Throughout history, the power of the city equals its authority of traffic*", so writes Nijenhuis.³² The city for Nijenhuis is essentially an interrupter, a singular point on an endless trajectory, a momentary fixation that promises welfare and stability to those living inside, in contrast to the people

who are condemned to endless travelling. The most important part of the city is its gate, so writes Nijenhuis: this is the point of control over who enters into prosperity and who does not. The city is the police and the polis.³³

In writing an alternative history, Nijenhuis was influenced up to a great extent by philosophy: almost as if philosophers were the true historians. It is through the French cultural theorist Paul Virilio that Nijenhuis became convinced that the force of military action and the force of speed are the two decisive factors in the coming about of cities. Another philosophical concept is the "machinic arrangement" as developed by the French philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari.³⁴ These philosophers developed a theory of machines in which the machine is viewed as something larger and more encompassing than just the technological apparatus. The technological machine is only one kind of "mechanisation", in addition, there are also political, social, economical and aesthetic machines. To describe the city as a "mechanic arrangement" enables Nijenhuis to stress its inclusive and heterogenic character. The functioning of the city is dependent upon a great number of factors: urbanity in other words does not only consist of houses, streets and squares but encompasses many elements, some visible and some not. During the middle Ages, so writes Nijenhuis, the mechanic arrangement of the city consisted of both technology and semiotics.³⁵ This collective regime of signs,

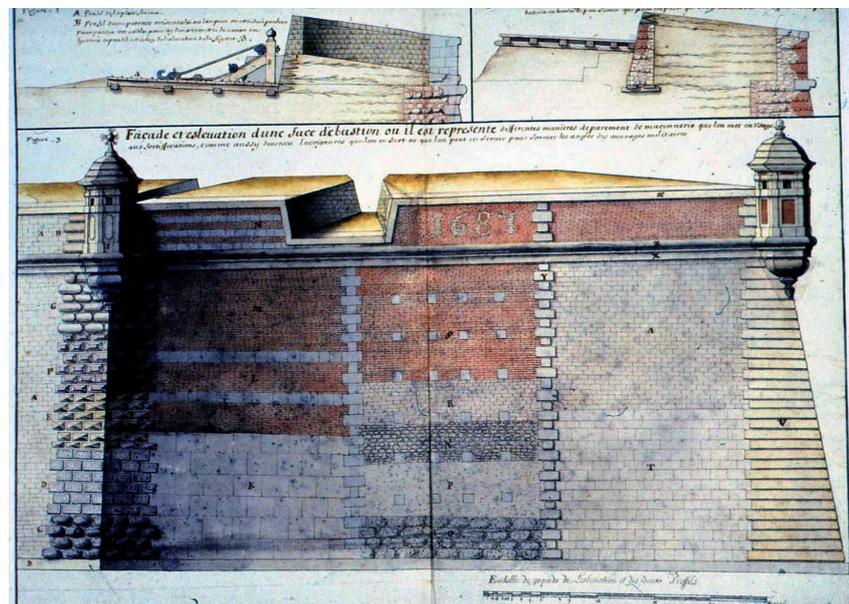
J. Blaeu: Map of Gorcum. About 1610. (Source: Gemeentearchief Gorcum, cat.nr. 382 A7).



so explains Nijenhuis, does not only consist of for example the placards and documents placed near the city gate.

More in general, it is the sum of signs produced by the semiotic machine and which somehow affects the consciousness and behaviour of the inhabitants. Most of all, the semiotic machine was marked by its power of selection: as Nijenhuis writes, its effect is the *quanta of bodies "[...] that every evening at the gate were divided into citizens and non-citizens, 'strangers' being excluded from the city by the lash of the whip; or the tortured criminals displayed at the city gate to affirm a territory of justice.*"³⁶ In this way, Nijenhuis stresses the power of words and texts not

only as a way to describe urban history, but also as a serious component of history itself. We may notice the influence of Foucault here: Nijenhuis stresses the constant process of division that takes place through language. That is, according to Foucault our culture organizes its epistemic conditions – its ability to speak the truth – through a constant process of splitting up, between reason and madness, between normality and pathology, between life and death in medical science or the self and the other in philosophy. Nijenhuis now applies this concept to the urban history of the middle ages: in addition, he defines a place where the semiotic machine functions at its height. It is the city gate, so he writes that functions as



Claude Masse: Etude de parement d'un bastion, 1687. (Source: Bruno Fortier: *La Métropole Imaginaire*. Liege, 1989. P.27.)

a point of selection, deciding over who can pass and who cannot, who is accepted and who is cast aside as an unwelcome alien. As a consequence, the most important part of the city is not its centre but its margin. "The city does not radiate from the centre, but is formed from the boundary" as Nijenhuis writes.³⁷

Nijenhuis has the ambition to write a "total history" encompassing past, present and future. His history stretches out from 1700 BC until the present. In this process, the coming about of modernity is for Nijenhuis not so much a point of rupture, but an important link in a chain connecting past, present and future. Modernity is most of all connected to a revolution in communication technology: in the eighteenth and nineteenth century, so writes Nijenhuis, the city is no longer ruled by the "economy of delay" and no longer has the character of a momentary fixation in an endless journey. Rather, as Nijenhuis points out, strategies are now developed to liberate the flux of people, money and goods and to "bring everything in contact with everything else."³⁸ It is not so much that telephones and telegraphs and so on are invented, so argues Nijenhuis, but most of all what the effect is of these systems of communication: distance is now eliminated and the circulation of information without obstruction is accelerated.³⁹ With the rise of modernity time takes the place of space: the territorial frontier becomes a frontier in time, as the capitalist system makes use of time rather than of space. "The regime of information, power and speed is a regime of time."⁴⁰ This also has as a consequence that the city becomes a potentially uncontrollable entity, a "labile and mobile whole" that has the tendency to develop itself endlessly: architects and city planners are now called upon to rescue what they can from this process and secure a minimum of secure urban form. Modern society is marked by the absolute rule of mobility as the order that controls and enables movement. In our modern society everything becomes mobilized, which ultimately leads to the dissolution of the city as a stable form. The city becomes a "global object" with no outside, only an inside. Urbanity is all around. As Nijenhuis writes:

"Dromocracy has fragmented the city frontier into an endless series and dissipated it over the surface of the earth. It turned it inside out, brought it into our living rooms [...] By this proliferation and delocalisation of the frontier, the new machinic arrangement of the diffused frontier, shapes the city into a global object where everything is always inside, with no outside."⁴¹

In our modern society, we may conclude, the forces of speed and mobility have developed up to such an extent that the city itself, as a stable and permanent form, has ceased to exist. What has taken the place of the city is the condition of urbanity, as a situation that has no qualities and no form, that is all encompassing and from which we cannot escape.

Conclusion

In the 1960s in the Netherlands a group of young architects aspired to reconnect the domains of architecture and knowledge. In fact, if today we speak of the "theoretical delirium" of the 1970s and 1980s, than this craving for theory can be traced back to the ambitions of these architects. Today, this period is over and exchanged for a much more pragmatic attitude. As part of the post-critical and the post-theoretical debate many of the insights formed during these days are under attack. What is still of value in the history writing produced by these architects?

In general, we may say that during the 1970s and 80s the architectural discipline in the Netherlands lost its theoretical naivety: the belief that there are only facts and no interpretations and the conviction that the world can be viewed in only one way. In fact, as a consequence of the engagement with fascinating thinkers such as Foucault Nijenhuis learned to be sceptical towards the pretension to tell the truth about the past and to write a history based on facts. Traditionally, urban history answers questions like: what has been designed by various architects and urban planners in the past? How can their designs be characterized; did they work from a certain intention? Such a descriptive history is often based on what may be called a naïve repre-

sentation theory of history: the notion that the historical narrative is a projection of the past, much like a map is a projection of a certain part of the earth. The theoretical history of Wim Nijenhuis demonstrates that such a realism is misplaced. It shows that depending on theoretical outlook many forms of urban history can be written. The estrangement *vis à vis* those notions in urban history that have become so familiar as to appear automatic and "natural" is very productive. In this way, we learn that the city centre is not necessarily the most crucial part of the city, just like urban history does not only consist of the history of houses, streets and squares. Words and theories are just as important as city plans and designs for buildings. In this way, the value of Nijenhuis' history writing is that it teaches us to look beyond the clichés of existing historiography. At the same time, Nijenhuis does not bury himself in fragments of the past. He asks himself: what is the evolution that we may recognize in the tendencies of the past? How are the past, the present and the future connected? Such a history is especially relevant for architects and urban planners, who are given a historical perspective for the situation at present.

Nijenhuis' history also has its weak points. For example, it is hazardous to explain the entire history of urbanity from just one principle, just one "motor" of history; in this case, the introduction of speed and mobility. Also, the preoccupation with these themes may be explained as a form of anachronism. Speed and mobility are crucial notions in the modern era, but the past should not be judged with the help of criteria derived from modernity; it should be measured according to the standards proper to the historical period itself. Also, it may be said that Nijenhuis texts are not easy to access and sometimes wilfully difficult: this is especially so for an architectural

public. With notion of urban history as an "*artful game of words*" Nijenhuis has distanced himself radically from the apologetic histories of Pevsner and Giedion. Far from being engaged in the re-creation and narration of historical "reality" it is the aim of Nijenhuis to create a theoretical space that might actually provoke something, have a certain effect in society. History is not a means to chart the path of progress or a source from which general laws can be derived; rather, history is an endless process of reading and interpretation of the signs of the past. At the same time, Nijenhuis' history raises the question how far we want to take this poststructuralist outlook. Should all notions of an objective historical reality outside the text be considered as quicksand? Is the idea of progress a socially harmful fiction and a linear history chimerical? How much Derrida and how little Pevsner do we want in our histories?

As Nijenhuis remembers, surpassing the boundaries of the architectural discipline was not an easy step to take. As a consequence of the publication of book like *Meten en Regelen aan de stad* friendships came to an end, especially those students who after their graduation decided to work for the offices of inner city regeneration and who could not understand the critique on their practice. For them, the attack on the humanist discourse was shocking: it rebuked what they had always stood for and believed in. Studying the kaleidoscope of fascinating thinkers was, so recalls Nijenhuis, an intoxicating activity: at times, he almost felt drunk with theory. It was a unique, unrepeatable episode in architectural history. Today, the lasting merit of Nijenhuis and the rebel students from Delft is that by stressing the value of knowledge for architecture they offered us insight in different interpretations of the past and how this affects our functioning today.

Notes

1 See: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (eds.): *Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen*. Zürich 2011.

2 Wim Nijenhuis: *Een wolk van duister weten. Geschriften over Stedenbouw Geschiedenis*. Technische Universiteit Eindhoven 2003. P. 461.

3 Jan Willem Nijenhuis (*1948). Important publications by this author are among others: Wim Nijenhuis, Jan de Graaf: *Machinaties: mobilisatie van de zwiigende meerderheid*.

- Nijmegen 1981. Wim Nijenhuis: *De diabolische snelweg. Over de traditie van de mooie weg in het Nederlandse landschap en het verlangen naar de schitterende snelweg in de grote stad*. Rotterdam 2007. See also Nijenhuis' dissertation: Nijenhuis 2003, see note 2.
- 4** Wim Nijenhuis: "City Frontiers and their disappearance". In: *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, 16, December 1991. P. 201-212. This article was also published as: Wim Nijenhuis: "City Frontiers and their disappearance". In: *The Periphery Architectural Design Profile* 108. London 1994. P. 13-17.
- 5** Nijenhuis 2003, see note 2. P. 459.
- 6** Nijenhuis speaks in this context of a large coat that is like your own private city. A source for these ideas is: Anne Cauquelin: "Les portes de la ville". In: Paul Blanquert: *Les Portes de la Ville*. Paris 1983.
- 7** Besides secondary sources, this essay is based on two oral sources. First, there is an interview with Nijenhuis held by me and second there is a registered lecture by Nijenhuis on youtube. See: Rixt Hoekstra, Interview with Wim Nijenhuis, Deventer, 5th of June 2011 (audiocassette). Wim Nijenhuis, deel 1, 2,3. www.youtube.com/watch?v=02MEohqPMgs.
- 8** Wim Nijenhuis, deel 1. www.youtube.com/watch?v=02MEohqPMgs.
- 9** Jan de Graaf/ Ad Habets/ Wim Nijenhuis: *Metten en regelen aan de stad*. Nijmegen 1981. Architektuur cahier Sunschrift 170.
- 10** De Graaf et. al. 1981, see note 9. P. 14: "Want ondanks de verzetspretenties waarmee de architectuur zichzelf steeds belaadt, kan zij niets anders zijn dan een onderdeel van een keten van apparaten, die beslag leggen op de lichamen. . ." Translation Rixt Hoekstra.
- 11** De Graaf et. al. 1981, see note 9. P. 15.
- 12** Michel Foucault: *Les Mots et Les Choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966. Translated into English as: Michel Foucault: *The Order of Things. An archaeology of the Human Sciences*. New York 1970. Translated into Dutch as: Michel Foucault: *De woorden en de dingen: een archeologie van de menswetenschappen*. Bilthoven 1973.
- 13** De Graaf et. al. 1981, see note 9. P. 35: "In dit hoofdstuk richten we onze aandacht op het verschijnen van de stad in het vlak van de representatie, dat wil zeggen we pogen het discursieve veld, waarin de stad als theoretisch objekt en objekt van ingrijpen verschijnt, in kaart te brengen. We beschouwen de stad als een door het macht-weten-komplex geproduceerd imaginair objekt: een idee."
- 14** Michiel Karskens: "Filosofen zonder theorie.". In: Paul Laurent. Assoun (eds.): *Hedendaagse Franse filosofen*. Assen 1987.
- 15** De Graaf et. al. 1981, see note 9. P. 13: "Vaak wordt macht voorgesteld als iets, dat bezeten kan worden (bv. door de bourgeoisie), of gelokaliseerd (in de staatsapparaten) of als iets gedeeld zou kunnen worden (d.m.v. democratisering). Wij hebben dit veld van voorstellingen verlaten...Tijdens het werk brak het inzicht door, dat deze uitspraken en voorstellingen onderdeel zijn van machts-dispostieven, die ons van hun werkingen laten leven."
- 16** Ibid. P. 14: "...een reeks van apparaten, die tot doel hebben discipline te fabriceren, dwang op te leggen en gewoonten in te stellen. Normaliseren dus."
- 17** Wim Nijenhuis, deel 1. www.youtube.com/watch?v=02MEohqPMgs.
- 18** Rixt Hoekstra, Interview with Wim Nijenhuis, Deventer, 5th of June 2011 (audiocassette).
- 19** Wim Nijenhuis: "Tafari en de kritiek", personal email. June 16 2011.
- 20** Rixt Hoekstra, Interview with Wim Nijenhuis, Deventer. 5th of June 2011 (audiocassette).
- 21** Not everybody appreciated Foucault's style in the way Nijenhuis and his comrades did. For example, the Dutch philosopher Frank Ankersmit writes: "Foucault's style is horrible; luckily, it improves through translation, therefore it is pleasant that most of his work was translated in English." Frank Ankersmit: *Denken over geschiedenis, een overzicht van geschiedfilosofische opvattingen*. Groningen 1986. P. 261.
- 22** As explained by Nijenhuis. In: Wim Nijenhuis, deel 1, www.youtube.com/watch?v=02MEohqPMgs.
- 23** Ankersmit 1983, see note 21. P. 255-261.
- 24** Wim Nijenhuis: "City Frontiers and their disappearance". In: *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture* 16 (December 1991). P. 201.
- 25** See also: Wim Nijenhuis: "The passion for the hiatus". In: *Oase 75 "25 Years of Critical Reflection on Architecture"* (2008, introduction by Frank Sturkenboom). P. 168.
- 26** Ibid.
- 27** Nijenhuis 1991. P. 201, see note 19.
- 28** Ibid. P. 202.
- 29** Ibid. "Yet...even before the

conception of territory changed the character of nomadic culture, there existed the differentiation of speed. . . The first city-states, then, came into existence behind well-equipped fortress walls that were erected as emblems of territorial conquest based on the initial differentiation of culture according to speed."

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid. P. 203. On page 202 he writes: *"The city exists, then, through traffic in all its forms. While the anthropological thesis of differentiation according to defensible territory is not untrue, it is misleading because it suggests the possibility of an*

autonomous space that receives its quality from itself."

33 Ibid. P. 203.

34 Ibid.

35 Ibid.: *"The technological machinic arrangement of the frontier is a regulator of power and the producer of qualifiable quantities. Here the second component of the machinic arrangement enters the game, namely, the semiotic machine, or the regime of signs."*

36 Ibid.

37 Ibid.: *"Just as the city frontier is a machine, the city itself is also a machinic arrangement that emanates from the city frontier."*

38 Ibid. P. 204.

39 Ibid.: *"The loss of the economy of delay in a system that eliminates distance and accelerated circulation without obstructions eliminated the territorial frontier as a principle of wealth and security."*

40 Ibid.

41 Ibid. With the term "dromocracy" Nijenhuis refers to the French cultural theorist Paul Virilio who invented the word "dromology" to indicate that modern technological society is ruled by the logic of speed. "Dromocracy" is than a contraction of "democracy" and "dromology".



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Regina E. G. Schymiczek
(Essen)

Grenzgänger zwischen Himmel und Hölle

Wasserspeier am Sakralbau

Der folgende Aufsatz behandelt eine besondere Form architektonischer 'Grenzgänger'. Die Rede ist von Wasserspeiern, den figürlich geformten Enden von Wasserableitungsvorrichtungen an Dächern, die nicht mit Brunnenspeiern zu verwechseln sind. Die meisten Exemplare findet man im Traufbereich von Kirchenbauten, wo sie eindeutig eine Grenzposition einnehmen: obwohl sie fest im Mauerwerk verankert sind, scheinen sie gleichzeitig vom Gebäude wegzustreben. Dass dies nicht allein ihrer technischen Funktion – dem Ableiten des Regenwassers vom Dach – geschuldet ist, sondern es darüber hinaus gehende Gründe für diese Positionierung gibt, soll im Folgenden erörtert werden. Hierzu wird die Ikonografie der Wasserspeier und ihre Entwicklung chronologisch von der Antike bis ins 21. Jahrhundert nachgezeichnet. Ziel dieser vergleichenden Betrachtung ist es, verschiedene heidnische und christliche Bedeutungsebenen aufzuzeigen, die den Wasserspeiern den Charakter von Wächterfiguren an der Schnittstelle zwischen diesseitiger, realer und jenseitiger, himmlischer Welt verleihen.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36668
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 185-199





Abb. 1. Löwenkopfwasserspeier vom Augustus-Tempel in Aphrodisias/Türkei, ca. 3. Jh. v. Chr.

Alle Fotos:
Regina E. G. Schymiczek.

Der folgende Aufsatz behandelt eine besondere Form architektonischer 'Grenzgänger'. Die Rede ist von Wasserspeiern, den figürlich geformten Enden von Wasserableitungsvorrichtungen an Dächern, die nicht mit Brunnenspeiern zu verwechseln sind. Die meisten Exemplare findet man im Traufbereich von Kirchenbauten, wo sie eindeutig eine Grenzposition einnehmen: obwohl sie fest im Mauerwerk verankert sind, scheinen sie gleichzeitig vom Gebäude wegzustreben. Dass dies nicht allein ihrer technischen Funktion – dem Ableiten des Regenwassers vom Dach – geschuldet ist, sondern es darüber hinaus gehende Gründe für diese Positionierung gibt, soll im Folgenden erörtert werden.

Hierzu wird die Ikonografie der Wasserspeier und ihre Entwicklung chronologisch von der Antike bis ins 21. Jahrhundert nachgezeichnet. Ziel dieser vergleichenden Betrachtung ist es, verschiedene heidnische und christliche Bedeutungsebenen aufzuzeigen, die den Wasserspeiern den Charakter von Wächterfiguren an der Schnittstelle zwischen diesseitiger, realer und jenseitiger, himmlischer Welt verleihen.

Abb. 2. Löwendarstellungen am Westportal der Schottenkirche St. Jakob in Regensburg, Anfang 12. Jh.



Antike Wasserspeier

Wasserspeier wurden bereits an antiken Tempeln angebracht und waren in der Antike im gesamten Mittelmeerraum verbreitet. Die ältesten bisher aufgefundenen Exemplare stammen von einem ägyptischen Ra-Tempel und werden in das Jahr 2500 v. Chr. datiert. Bei den antiken Wasserspeiern handelt es sich hauptsächlich um Tierköpfe, wobei die überwältigende Mehrheit als Löwenkopf gestaltet ist.¹

Bereits hier stellt sich die Frage nach der Auswahl der Motive. Warum wurden bestimmte Tiergestalten für Wasserspeier ausgewählt, andere dagegen nicht? Gerade Löwendarstellungen wurden vielfältig als Wächter-, Grenz- und Hoheitssymbole eingesetzt. Sollte der Tempelbereich durch die Löwenkopfspeier besonders gekennzeichnet oder geschützt werden?² Diese Fragen gewinnen während der nachfolgenden Jahrhunderte noch an Bedeutung.

Mittelalterliche Wasserspeier

Die nachantike Zeit verzichtete zunächst auf den Einsatz von Wasserspeiern in der Architektur. Die christlichen Sakralbauten wirkten anfänglich wie wehrhafte Burgen und waren mit starken Mauern und kleinen Fenstern unempfindlich gegen herabströmendes Regenwasser. Auffällig ist, dass die Löwen dennoch auch hier ihren Platz fanden, indem sie als Säulenbasen oder Wand- und Kapitellreliefs besonders im Bereich der Portalarchitektur wieder auftauchten.

Erneut stellt sich die Frage nach dem Grund für die Wahl des Löwen als bevorzugtes Motiv. Eine bloße Adaption der Antike scheidet aus, denn es kamen neue Darstellungen wie Fabelwesen und andere Tiere hinzu. Dabei ist erneut eine klare Selektion der Motive erkennbar: dargestellt sind Raubtiere und Monster, gefährliche Wesen, von denen sich die Menschen des Mittelalters bedroht fühlten.

Grundlage für die Ikonologie der Bildplastik im Mittelalter waren die sogenannten *Bestiarien*, die ihrerseits auf dem *Physiologus* basieren, einem im 2. Jahrhundert nach Christus entstandenen Buch eines unbekanntenen Verfas-

sers. Es enthält eine griechisch geschriebene Zoologie, in welche Schriften von Aristoteles, Herodot und Plinius ebenso eingeflossen sind wie vorderasiatisches und ägyptisches Wissen. Elemente aus dem Mythos und der Fabelwelt vermischten sich hier mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Neu war das Bestreben, die beschriebenen Tiere in biblische Zusammenhänge bzw. in Analogie zur christlichen Heilsgeschichte zu setzen, um daraus eine moralisierende Ermahnung an den Leser abzuleiten.³

Die in den Bestiarien vorgenommene Einteilung in 'gute' und 'böse' Tiere und die damit verbundenen moralischen und didaktischen Absichten wurden in die mittelalterliche Bildsprache übernommen. Der ewige Kampf des Guten gegen das Böse konnte den Gläubigen und Laien in Gestalt der verschiedenen Tiere leicht verdeutlicht werden. So stand etwa der Pelikan aufgrund seiner im *Physiologus* genannten Eigenschaften für das Gute, der Fuchs hingegen für das Hinterlistige und Böse.⁴ An den Sakralbauten traten wilde Tiere und schreckerregende Fabelwesen somit vor allem als Repräsentanten der Hölle auf. Nicht nur in Zusammenhang mit den Weltgerichtsdarstellungen verbildlichten sie eindringlich die Bedrohung der Gläubigen durch die Sünde und den Teufel.

Abb. 4. Südportal der Kathedrale in Chartres, ca. 1225.



Abb. 3. Fabelwesen am Westportal der Schottenkirche St. Jakob in Regensburg, Anfang 12. Jh.

Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes wird auf eine eingehendere Kontextualisierung der Wasserspeier vor dem Hintergrund der Tierplastik am mittelalterlichen Sakralbau bewusst verzichtet.⁵ Stattdessen soll der ganz eigene Bedeutungsrahmen herausgestellt werden, den die neuere Forschung den Wasserspeiern zugesprochen hat.

Kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts geschah etwas, das auf die Entwicklung der Wasserspeier enorme Auswirkungen hatte: Die ersten gotischen Kirchenbauten entstanden. Ihre filigranen Zierformen waren zwar sehr anfällig für Witterungseinflüsse, doch das allein kann nicht der Grund sein für die nun einsetzende rasante Verbreitung der Wasserspeier. Um das Jahr 1220 sollen die ersten Wasserspeier in Form von Drachen an der Kathedrale von Laon eingesetzt worden sein.⁶ Die kurz darauf entstandenen Exemplare von Chartres zeigen, wie massiv und klobig die Speier anfangs noch waren.



Als 1248 der Grundstein für den Bau des gotischen Doms in Köln gelegt wurde, hatten die Wasserspeier einen Quantensprung gemacht. Nur 28 Jahre nach ihrer Neuerfindung gab es keine gotische Kathedrale mehr, die ohne Speier konzipiert wurde. Dabei zeigt sich eine klare Entwicklung: Aus den Tierköpfen wurden ganzfigurige Darstellungen,

Abb. 5. Halsgreifer am Südturm des Kölner Doms, ca. 1380.



die mit einer durchschnittlichen Länge von zwei Metern eine neue Dimension erhielten. Die groben, zunächst aus zwei übereinander gelegten Hälften bestehenden Ausgüsse hatten sich überdies zu detailliert ausgearbeiteten bildhauerischen Meisterwerken entwickelt, die den Vergleich mit der übrigen aufwändigen Sakralskulptur nicht mehr zu scheuen brauchten.⁷

Wasserspeier wurden jetzt aus einem einzigen Stein geschlagen. Der Körper formt in der Regel ein Halbrohr, nur der Kopf ist vollplastisch gestaltet und ausgehöhlt. Sichtbar sind lediglich ungefähr zwei Drittel des gesamten Speiers, der mit seinem letzten Drittel im Mauerwerk verankert ist. Die Wasserspeier wurden direkt beim Fortschreiten des Baus eingesetzt. Nachträgliches Versetzen war und ist noch heute sehr schwierig und wurde gerade im Mittelalter nach Möglichkeit vermieden. War der besonders empfindliche Kopf beschädigt, so versuchte man zunächst, den Speier *in situ* umzugestalten und den noch verbliebenen Teil zu retten.⁸

Was bewegte die mittelalterlichen Steinmetze und Bildhauer dazu, so qualitativvolle Skulpturen zu schaffen, obwohl diese doch meist allein aufgrund der Höhe, in der sie angebracht wurden, von den Passanten kaum wahrgenommen wurden? Da sich die Baumeister der Kathedralen die gotischen Bauformen geschickt zur Entwässerung des Kirchendachs zunutze machten, befinden sich manche Wasserspeier an Stellen, die vom Erdboden aus nur schwer oder überhaupt nicht sichtbar sind. Ein Beispiel hierfür ist der sogenannte 'Hockende Satan', eine Satansfigur, die einen scheinbar gefangenen kleinen Menschen auf den Schultern trägt. Da er größtenteils von einem Strebebogen verdeckt ist, kann man diesen Speier nur von einem bestimmten Punkt aus sehen. Dennoch gehört er mit seinen beiden aus einem einzigen Stein geschlagenen Figuren zu den aufwändigsten mittelalterlichen Komposit-Speiern des Kölner Doms.

Untersuchungen haben gezeigt, dass oftmals deutlich mehr Speier ange-

Abb. 6. Hockender Satan II (Kopie nach mittelalterlichem Original, das sich im Lapidarium des Doms befindet), Kölner Dom, um 1260.



bracht wurden, als zur Entwässerung des Dachs überhaupt nötig waren. Leider sind bisher keine schriftlichen Quellen aufgefunden worden, die eine Erklärung für die Auswahl der Motive bieten würden. Generell mangelt es an schriftlichen Überlieferungen zu den Wasserspeiern der gotischen Kathedralen. Bis heute wurden keinerlei Belege gefunden; es liegen weder Auftragschreiben noch Rechnungen vor.

Dies ist auch ein Grund dafür, warum die Forschung die gotischen Wasserspeier so lange unbeachtet ließ. Noch heute gilt Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs Artikel "Gargouilles" in seinem *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIIe Siècle*, das 1863 in Paris erschien, als Referenzwerk für die architektur- und kunstgeschichtliche Betrachtung von Wasserspeiern.⁹ Lester Bridaham Burtons 1930 in New York herausgegebenes Werk *Gargoyles, Chimeres, and the Grotesque in French Gothic Sculpture* war die erste monographische Arbeit, die sich mit Wasserspeiern und den mit ihnen verwandten Skulpturen wie Aufnehmer- und Konsolfigürchen auseinandersetzte.¹⁰ Seinem Einleitungstext, in dem Interpretationsmöglichkeiten nur kurz angesprochen werden, folgt eine umfangreiche Fotosammlung, die sowohl original mittelalterliche Speier als auch restaurierte und erneuerte Exemplare zeigt. Die im Jahr 1953 von Maximilian Steiner verfasste Dissertation ist die erste umfangreiche wissenschaftliche Arbeit, die sich ausschließlich den gotischen Wasserspeiern widmet und einen religionsgeschichtlich-ethnologischen Deutungsversuch unternimmt.¹¹ Ronald Sheridan und Anne Ross untersuchen dagegen in ihrem 1975 erschienenen Werk *Gargoyles and Grotesques. Paganism in the Medieval Church* allgemeiner mittelalterliche Groteskdarstellungen, zu denen sie auch die Wasserspeier zählen.¹²

Nachdem man in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts begonnen hatte, in den Dombauhütten die Versetzung oder Restaurierung von Wasserspeiern zu dokumentieren, rückten in den 90er Jahren zwei Monographien die Wasserspeier als Untersuchungsgegenstand wieder in den Mittelpunkt: sowohl bei Heike Kösters Beschreibung der Wasserspeier am Freiburger Münster¹³ als auch bei

Janetta Rebold Bentons Buch *Holy Terrors. Gargoyles on Medieval Buildings*¹⁴, die beide im Jahr 1997 erschienen, handelt es sich um Bildbände, die dem Leser einen knappen Überblick über die verschiedenen Deutungsmodelle zur Formenwahl der Wasserspeier geben, ohne dabei wissenschaftlich in die Tiefe zu gehen.

Mehrere Publikationen ordnen die Wasserspeier nun der sogenannten *marginal art* zu und handeln sie selbst hier nur am Rande ab. So widmet Michael Camilles 1992 erschienene Arbeit *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, mit der er "künstlerische Randerscheinungen" in den Mittelpunkt des Interesses rückt, den Wasserspeiern nur wenige Absätze und spricht ihnen eine über den technischen Aspekt hinausgehende Funktion ab.¹⁵ Auch in Nurith Kenaan-Kedars Abhandlung *Marginal Sculpture in Medieval France* von 1995 nehmen die Wasserspeier nur einen geringen Raum ein und werden von der Autorin als "inoffizielle" Kunst klassifiziert.¹⁶ In dem 1999 von Ulrich Müller und Werner Wunderlich herausgegebenen Werk *Dämonen, Monster, Fabelwesen* schließt Peter Dinzelbacher in seinem Beitrag *Monster und Dämonen am Kirchenbau* die Wasserspeier in seine Reflektionen über die "Randerscheinungen" mittelalterlicher Bauskulptur mit ein. Nach einer kritischen Vorstellung der gängigen Deutungsversuche weist Dinzelbacher auf die lohnende Aufgabe hin, "einmal systematisch Reflexen der lokalen Sagen und Legenden nachzugehen".¹⁷ Im gleichen Werk fasst Albrecht Classens Aufsatz *Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne* die Erkenntnisse der zuvor genannten Autoren zusammen und macht auf die noch immer offenen Fragen in Bezug auf die Wasserspeiermotive aufmerksam.¹⁸

Erst Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts werden die ersten Arbeiten vorgelegt, in denen die Wasserspeier bedeutender Kirchenbauten monographisch erfasst und analysiert werden. Diese Arbeiten versuchen, die Funktion und Bedeutung der Wasserspeier durch vergleichende Untersuchungen und durch das Einbeziehen lokaler Sagen und Legenden zu klären.¹⁹

Motive gotischer Wasserspeier

Vergleiche verschiedener gotischer Kathedralen zeigen deutlich, dass bei den Wasserspeiern bestimmte Motive präferiert wurden: Hunde nahmen nun die erste Stelle auf der Beliebtheitskala ein.²⁰ Dass die gotischen Baumeister dem Hund als treuem Begleiter des Menschen ein Denkmal setzen wollten, wie es der Regensburger Hund mit Halsband und Glöckchen vermuten lassen mag, ist unwahrscheinlich.

Abb. 7. Jagdhund mit Glöckchen, Regensburger Dom, um 1340.



Abb. 8. Löwe, St. Laurentius/Ahrweiler, um 1270.

Vielmehr klärt eine süddeutsche Sage darüber auf, warum Hunde als Wasserspeierfiguren so stark verbreitet waren: Jedes Dorf, so heißt es dort, hat seinen eigenen Dämon, der auf heranziehende Unwetter hinweist. Erkennbar war dieser Dämon in Hundegestalt an seinen rotglühenden Augen und an dem Glöckchen, das er am Halsband trug.²¹ Im schweizerischen Kanton Baselland wurde noch im 19. Jahrhundert von einem Hund berichtet (*Rigihund* oder *Bachpfattli*), der nur bei bevorstehendem Witterungswechsel gesehen wurde. Den Erzählungen nach sah er

wie ein gewöhnlicher Hund aus, nahm jedoch an Größe zu, je länger man ihn ansah.²²

Zahlreiche ähnliche Sagen, die von der Schweiz über Belgien bis England über ganz Europa verbreitet waren, berichten noch bis ins 19. Jahrhundert hinein von Dämonen in Hundegestalt, die auf Tod und Verderben hinweisen.²³ Legenden über die dunkle Seite des Hundes sind aber weit älteren Ursprungs. Schon die griechisch-römische Antike sah, ebenso wie das Judentum, den Hund als unrein an und erkannte ihn als Repräsentant dämonischer Mächte. Auch der germanische Volksglaube bewertete Hunde negativ. Dort wurden sie als Jagdbegleiter der sogenannten *Wilden Jagd* der Götter zugeordnet: Winterstürme und Sommergewitter, die für die Menschen besonders in früheren Zeiten katastrophale Folgen haben konnten, wurden mit diesem Bild einer über den Himmel stürmenden Jagdgesellschaft übernatürlicher Wesen erklärt.²⁴

Löwenfiguren in mehr oder weniger aggressiver Darstellung findet man ebenfalls sehr häufig als Wasserspeier-Motiv. Die Idee, Wasserspeier in Löwengestalt einzusetzen, mag zwar aus der Antike übernommen worden sein; der Löwe an sich hat im mittelalterlich-christlichen Kontext jedoch eine neue Bedeutung gewonnen. Die mittelalterliche Vorgehensweise, einem Motiv möglichst mehrere Bedeutungen zuzuweisen, die je nach Kontext variieren, trifft auch auf den Löwen zu: Er kann sowohl als Symbol für Christus, als auch als Repräsentant des Teufels gedeutet werden.²⁵

Als Wasserspeier-Motive ebenfalls sehr beliebt waren im Mittelalter Ziegenböcke, die zum großen Teil sehr naturalistisch dargestellt wurden. Die griechische Antike sah im Ziegenbock vor allem Stärke, Schnelligkeit und Potenz vereint; die bocksgestaltigen Satyrn galten als verkörperte Dämonen. Im Judentum wurde der sprichwörtlich gewordene Sündenbock zur Besänftigung des Dämons Asasel in die Wüste gejagt. In den germanischen Mythen ziehen zwei Ziegenböcke den Streitwagen des Gottes Thor bei der Wilden Jagd über den Himmel, während im Christentum die Merkmale des Ziegenbocks wie Hörner und Bart schließlich zu Attributen des Teufels umgedeutet wurden.²⁶



Abb. 9. Ziegenbock, Kölner Dom, Kopie nach einem Original von 1260.

Neben Hunden, Löwen und Ziegenböcken dienten weitere Nutztiere als Vorlagen für die Wasserspeier: auch mit Widdern, Stieren und Schweinen verbildlichte man die Dämonen des Volksglaubens.

Während Widder und Stiere in fast allen Kulturen als bevorzugte Opfertiere galten, die in sich die gegensätzlichen Eigenschaften von Zeugungskraft und zerstörerischer Gewalt vereinten, verhält es sich beim Schwein anders. Im



Abb. 10. Widder, St. Servatius/Siegburg, um 1270, jetzt im Siegburger Stadtmuseum.

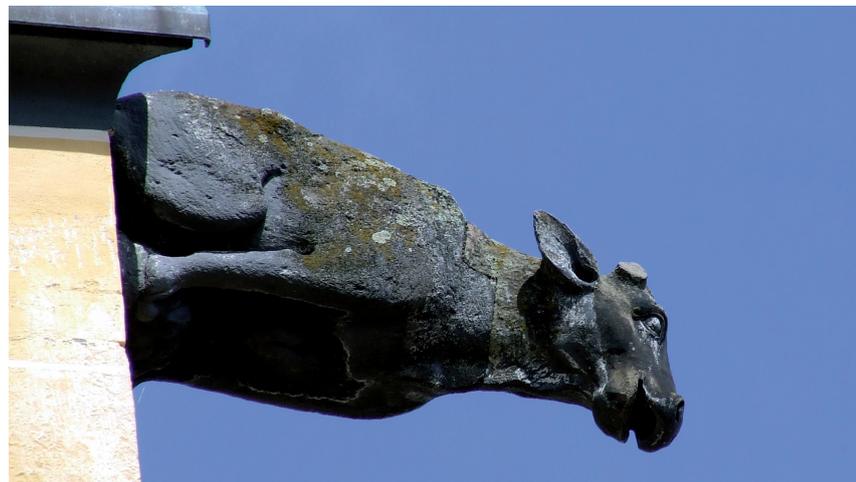


Abb. 11. Stier, St. Laurentius/Ahrweiler, um 1270.

Gegensatz zu den anderen Wasserspeier-Motiven, die in der Regel in männlicher Form zum Einsatz kommen, wird hier die weibliche Variante bevorzugt: Die sogenannte *Judensau* wird in der Mitte des 13. Jahrhunderts zu einem eigenständigen Motiv, das vor allem in Form von Wasserspeiern Verbreitung findet. Am Kölner Dom findet sich eine typische Darstellung der *Judensau*: Ein weibliches Schwein hockt mit angewinkelten Hinterbeinen am Mauerwerk, während seine Vorderbeine zum Sprung ausgestreckt sind. Unter dem Bauch des Tieres hockt statt eines Ferkels ein zwerghafter Mensch, der an den Zitzen des Schweins trinkt, während er sich mit einer Hand an den Zitzen und mit der anderen am Hinterbein des Tieres festhält.

Diese Form der Darstellung trat im Mittelalter nur im deutschsprachigen Raum auf und fand dort weite Verbreitung.²⁷ Das jüdische Verbot des Genusses von Schweinefleisch veranlasste

die Christen immer wieder dazu, sich satirisch oder polemisch mit diesem Thema auseinander zu setzen. Der Ursprung des *Judensau*-Motivs liegt indessen im Dunkeln. Einige Wissenschaftler führen es auf die in das Jerusalemer Stadttor gemeißelte Darstellung eines Schweins zurück, mit dem Kaiser Hadrian ein visuelles Zeichen römischer Autorität setzen wollte, um die Juden zu Untertanen seines Imperiums zu erklären. Da das Symbol der zehnten Legion, die Jerusalem erobert hatte, ein Eber war, erscheint diese Erklärung plausibel. Später wurde die Deutung dahingehend abgewandelt, dass das Symbol des Schweins die Juden am Eintritt in die Stadt hindern solle.²⁸ Da diese apotropäische Interpretation jedoch erst nach den ersten *Judensau*-Darstellungen auftauchte, muss man davon ausgehen, dass die diskriminierende Wirkung im 13. Jahrhundert bereits intendiert war und hier lediglich ihre historische Rechtfertigung fand.

Abb. 12. *Judensau*, Kölner Dom, um 1260.



Die übrigen bisher erfassten Judensau-Wasserspeier befinden sich an der Kirche St. Laurentius in Ahrweiler, an der Ritterstiftskirche St. Peter in Wimpfen im Thal, an der St. Anna Kapelle in Heiligenstadt, am Münster in Colmar und an der Franziskanerkirche in Bratislava (Slowakei).²⁹ Dass auch die Werner-

den Hals, an den Bart oder reißen sich die Mundwinkel auseinander.

Der Speier an der Kirche St. Servatius in Siegburg dagegen hält Spielwürfel in der Hand und soll offensichtlich bei der Abwehr eines rein menschlichen Lasters – des Glückspiels – behilflich sein.

Abb. 13. Würfelspieler, St. Servatius/Siegburg, um 1270, jetzt im Siegburger Stadtmuseum.



kapelle in Bacharach über einen solchen – leider stark beschädigten – Speier verfügt, mag aufgrund der Entstehungsgeschichte der Kirche nicht verwundern: Der mysteriöse Mord an dem 15-jährigen Werner im Jahre 1287 wurde der jüdischen Gemeinde angelastet und führte zur Stilisierung Werners als Märtyrer und schließlich zum Bau einer Wallfahrtskapelle. Inzwischen wurden sowohl an der Wernerkapelle als auch am Regensburger Dom, wo es eine Reliefdarstellung des Judensau-Motivs gibt, Tafeln angebracht, um diese anti-jüdischen Bildnisse im mittelalterlichen Kontext zu erklären.³⁰

Einige der bekanntesten Wasserspeier-Motive weisen weder Tier- noch Menschengestalt auf. Stattdessen verbildlichen sie verschiedene Fabelwesen. Vor allem Drachenspeier waren verbreitet, da man den Drachen für die größte auf der Erde lebende Schlangenart hielt und er als Symbol des Teufels und Inbegriff alles Dämonischen galt.³¹

Die Legenden von drachentötenden Heiligen wie dem Erzengel Michael oder dem Heiligen Georg erfreuten sich seit dem 12. Jahrhundert großer Beliebtheit und waren in der bildenden Kunst sehr verbreitet.³²

Abb. 14. Drache, St. Martin/York, Mitte 13. Jh.



Unter den Wasserspeiern findet man aber nicht nur Tier- sondern auch Menschengestaltungen. Die meisten Speier in Menschengestalt zeigen Gesten, die im Zusammenhang mit Dämonenaustrreibungen stehen: sie greifen sich an

Dass auch drachenartige Wasserspeier offenbar sehr populär waren, erkennt man daran, dass sie unter den Dämonendarstellungen an den gotischen Kirchendächern besonders häufig zu finden sind.



Abb. 15-17. Ausgießerin, Knabe auf Fischmonster und Gigant mit einem Löwen, Mailänder Dom.

Motive nachgotischer Wasserspeier

In der Renaissance rückte das Bild des Menschen in den Mittelpunkt der Kunst. Die Gotik wurde als barbarisch, das Mittelalter als düster angesehen. Die Wasserspeier galten nun als nicht mehr zeitgemäß und verschwanden aus der Architektur.

Eine Ausnahme bildet der Mailänder Dom. Die Kirche war noch im Mittelalter begonnen worden und sollte möglichst nach den ursprünglichen Bauplänen vollendet werden. Zur Erhaltung des Gesamtbildes gehörte auch der Einsatz von Wasserspeiern. Dies erforderte allerdings eine Über-

setzung der Speiermotive in die neue Zeit, denn die Bildsprache des Mittelalters wurde von den Betrachtern nicht mehr ohne weiteres verstanden. Die Wasserspeier waren flexibel genug, um sich dem neuen Zeitgeschmack anzupassen. Putten und Gestalten aus der antiken Sagenwelt waren vertraute Bilder, die die mittelalterlichen Monster langsam in den Hintergrund drängen konnten. So entstanden anmutige Formen wie die *Ausgießerinnen* und verspielte Varianten, bei denen puttenartige Knaben mit Drachen und Monstern interagieren, oder menschliche Giganten, denen der eigentliche Wasserspeier als Hund oder Monster auf der Schulter sitzt.³³





Abb. 18, 19. Ziegenohren-
vogel und Kröte, Monasterio
San Juan de los Reyes/Toledo,
1888.

Mit dem Beginn der Barockzeit und der Erfindung des Regenfallrohres wurden die Wasserspeier schließlich gänzlich überflüssig, während ihre nahen Verwandten, die Brunnenspeier, sich weiterhin großer Beliebtheit erfreuten.

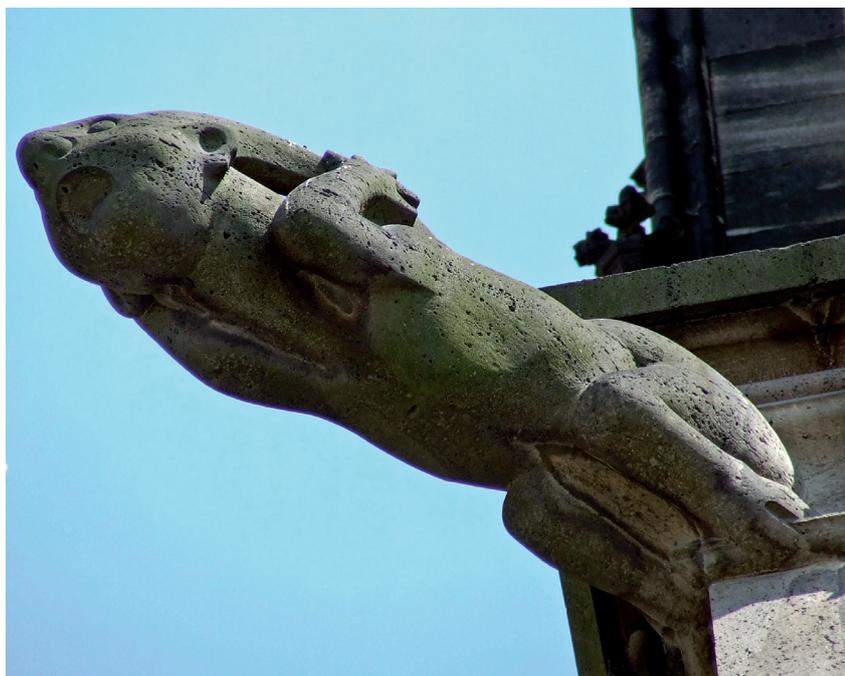
Erst im 19. Jahrhundert erlebten die Wasserspeier eine Renaissance: Mit dem Historismus und dem Wiederaufleben des mittelalterlichen Formenkanons wurden auch sie zu neuem Leben

erweckt. Zu den traditionellen Motiven traten neue hinzu, die es zuvor nicht gegeben hatte, wie zum Beispiel die Kröte.

Im 20. Jahrhundert versuchte man zunächst, den Wasserspeiern neue, zeitgemäße Formen zu geben. Trotzdem blieben sie in den meisten Fällen dem alten Motivkanon treu, wie das Kölner *Hörnermonster* zeigt, bei dem es sich um die verfremdete Darstellung eines Ziegenbocks handelt.³⁴



Abb. 20. Hörnermonster, Kölner Dom, 1952.



Erst Ende des 20. Jahrhunderts entschloss man sich in Köln, zukünftig das (neu-)gotische Erscheinungsbild des Doms zu wahren und die Motive wieder an die Formensprache des 19. Jahrhunderts anzupassen. Neue Wasserspeier entstehen seitdem nach noch vorhandenen Modellen, die nur durch kleine Änderungen so modernisiert werden, dass sie von Fachleuten als Schöpfungen einer späteren Zeit erkannt werden können.³⁵

Wasserspeier als Wächter des Himmlischen Jerusalem

Welche neuen Erkenntnisse liefert nun die Betrachtung der Motive und ihr Wandel in den verschiedenen Epochen über die Bedeutung der Wasserspeier? Sollten sie tatsächlich die Grenze zwischen Himmel und Hölle schützen und wenn ja: wie genau stellte man sich dies vor?

Die gängigste Erklärung zur Motivwahl lautet bis heute wie folgt: Die Steinmetze hätten in diesem Randbereich des Sakralbaus ihre eigenen Ideen in künstlerischer Freiheit verwirklicht. Wie unwahrscheinlich diese Deutung ist, zeigt jedoch ein seit dem Mittelalter unter den Steinmetzen üblicher Brauch, demzufolge ein verschlagener Stein 'beerdigt' werden musste. Der Steinmetz, dessen Werk nicht den Vorgaben entsprach, musste dieses nicht nur begraben und einen Lohnabzug hinnehmen; er musste für seine Kameraden auch noch ei-

nen 'Leichentrunck' ausrichten.³⁶ Angesichts der damit verbundenen Kosten ist zu vermuten, dass die Bereitschaft der Steinmetze, ihrer eigenen Phantasie freien Lauf zu lassen, eher gering war.³⁷

Auch im 20. Jahrhundert war die Freiheit der Steinmetze eher Wunschvorstellung und Mythos als Realität. So wird von den Arbeiten an den Bauskulpturen der neugotischen Washington National Cathedral berichtet, dass ein Steinmetz, der besonders authentisch arbeiten wollte, sich drastische Drollerien des 14. Jahrhunderts zum Vorbild nahm und einen Wasserspeier in Form eines betrunkenen Mannes mit heruntergelassenen Hosen anfertigte. Als der Dekan der Kirche dieses Werk im Entstehen sah, war sein Kommentar: "Not in this church!", worauf der Steinmetz den Speier zu einer Sonnenblume umarbeiten musste.³⁸

Die zuvor analysierten Gemeinsamkeiten der ikonografischen Motive können einen neuen Schlüssel zum Verständnis der Wasserspeier liefern. Ziegenböcke, Widder und Löwen waren wichtige Kulttiere vorchristlicher Religionen, die im Zuge der Christianisierung zu Dämonen umgedeutet wurden. Hierbei spielten die Wetterdämonen eine besondere Rolle. Diese für Donner, Blitz und andere Unwetter verantwortlich gemachten luftfahrenden Dämonen konnten in vielerlei Gestalt auftreten, besonders häufig wurden sie jedoch als Tiere dargestellt. Es ist sicher

kein Zufall, dass sich darunter auch die Attributtiere antiker und germanischer Gottheiten wiederfinden, wie etwa Wotans Wölfe und Donars Ziegenböcke. Wassertiere dagegen wurden als ungeeignet zur Bekämpfung von Wetterdämonen angesehen und folglich auch nicht als Wasserspeier-Motive eingesetzt. Fische und Frösche findet man erst im 19. Jahrhundert im Formenrepertoire der Wasserspeier, als die Kenntnis über die Verbindung zu den Wetterdämonen schon verloren gegangen war.

Um die hier skizzierte Deutung der Wasserspeier als Dämonenabwehrer zu verstehen, muss man wissen, dass die Vorstellung, dass Bild und Spiegelbild sich gegenseitig in ihrer Wirkung annullieren, in vielen Kulturen existierte.³⁹ Einen Dämon mit seinem schrecklichen Ebenbild zu konfrontieren, galt als wirksamste Maßnahme zu seiner Abwehr, da es den Dämon zu sofortigen Umkehr zwang.

Wasserspeier wurden somit nach dem Grundsatz *similia similibus curantur* gleichsam als Bannmittel gegen die Wetterdämonen eingesetzt.⁴⁰ Der Volksglaube deutete das naturwissenschaftlich noch nicht zu erklärende Phänomen des Blitzschlags als Angriff des Bösen, dem vor allem die Gotteshäuser ausgesetzt waren. Da es im Mittelalter kaum eine Kirche gab, die im Laufe ihrer Baugeschichte nicht wenigstens einmal durch Brand – hauptsächlich ausgelöst durch Blitzschlag – zerstört worden war, lag es nahe, besonders den Kirchengebäuden als höchsten Gebäuden eines Ortes einen wirksamen Dämonenschutz zukommen zu lassen. Nur durch unzählige Variationen konnte man sicherstellen, möglichst viele Dämonen abzuwehren. So ist zu erklären, dass es sich bei den mittelalterlichen Wasserspeiern ausschließlich um Unikate handelt, während Duplikate von Wasserspeiern erst in nachmittelalterlicher Zeit Verwendung fanden.

Muss man die Wasserspeier also als Manifestationen eines heidnischen Aberglaubens begreifen, der parallel zum Christentum existierte? Die mittelalterliche Denkweise mit ihrer Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten bietet auch hier eine Erklärung an: Mit ihrer Wach-

und Schutzfunktion vervollständigten die Wasserspeier die Vorstellung vom Kirchengebäude als Abbild des Himmlischen Jerusalem. Die Speier wurden als Wächter der heiligen Stadt angesehen – ganz so, wie es bei Jesaja 62,6 zu lesen ist: *"Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt"*.⁴¹ Um dies deutlich zu machen, sind die Wasserspeier meistens in direktem Bezug zu den Baldachinen der Engel angebracht. Der Eindruck, es handele sich hier um "Wachhunde", drängt sich dadurch geradezu auf.

Die Tatsache, dass Hunde als Wasserspeier besonders beliebt waren, lässt sich ebenfalls mit der mittelalterlichen Freude an der Mehrdeutigkeit erklären. Hunde galten nicht nur als Wächter im Sinne des oben genannten Jesaja-Zitats; sie erfüllten daneben noch ein weiteres Bibelwort: In der Johannes-Offenbarung heißt es über das Himmlische Jerusalem: *"Draußen (bleiben) die Hunde und die Zauberer"* (Off 22,15). Die Wasserspeier agierten demnach als Grenzgänger zwischen himmlischer und höllischer Sphäre.

Das Auftreten und die Häufigkeit der jeweiligen Wasserspeier-Motive war scheinbar beliebig und konnte durch Eigenkreationen mit lokaler Thematik ergänzt werden. Steinmetze bedienten sich nicht nur aus dem bekannten Motivrepertoire für Wasserspeier, sondern schufen immer wieder neue Modelle, die sich sinnvoll in die Reihe der Dämonenabwehrer eingliederten – wie etwa den Siegburger Würfelspieler (Abb. 13), der statt eines Unwetterdämons das menschliche Laster des Glücksspiels abwehren sollte. Wasserspeier wurden damit zu einem visuellen sozialen Kommentar, der die Darstellung und Abwehr der jeweiligen Ängste einer Zeit und eines Ortes in das übergreifende Konzept des Himmlischen Jerusalem integrierte.⁴²

Übrigens: Es gibt auch Beispiele für Wasserspeier am mittelalterlichen Profanbau. Doch um einen Speier am eigenen Haus anzubringen, musste man – wie es bisher zumindest für einen Fall belegt ist – die Erlaubnis des Bischofs einholen.⁴³ Dies macht deutlich, wie ernst es den Menschen im Mittelalter mit den Wasserspeiern war.

Anmerkungen

- 1 Vgl. "Wasserspeier". In: *Lexikon der Kunst*. Bd. 12. Freiburg 1990, S. 229.
- 2 Untersuchungen zur Ikonologie antiker Wasserspeier sind bisher nur spärlich vorhanden. Vgl. Franz Willemsen: *Die Löwenkopf-Wasserspeier vom Dach des Zeustempels* (= Olympische Forschungen IV). Berlin 1959. John Boardman u.a.: *Die griechische Kunst*. Sonderausgabe, München 1992. Madeleine Mertens-Horn: *Die Löwenkopf-Wasserspeier des griechischen Westens im 6. u. 5. Jahrhundert vor Christus*. Darmstadt 1998. Volker M. Strocka: "Griechische Löwenkopf-Wasserspeier in Ephesos". In: Barbara Brandt (Hg.). *Synergia: Festschrift für Friedrich Krinzinger*. Wien 2005, S. 337-348.
- 3 Otto Seel: *Der Physiologus*. Zürich 1995 (Erstaufflage 1961).
- 4 Seel 1995 (vgl. Anm. 3), S. 10-11, S. 26-27.
- 5 Vgl. hierzu u.a. Ulrich Conrads: *Dämonen und Drolieren an romanischen und gotischen Kirchenbauten Frankreichs*. Diss. masch. geschr. Marburg 1958. Wera von Blankenburg: *Heilige und dämonische Tiere*. Leipzig 1943 (Nachdruck Köln 1975).
- 6 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: *Dictionnaire Raisonné de l'architecture Française du XIe au XVIe Siècle*. Bd. 6. Paris 1863, S. 21.
- 7 Regina E. G. Schymiczek: *Über deine Mauern, Jerusalem, habe ich Wächter bestellt. . . Zur Entwicklung der Wasserspeierformen am Kölner Dom* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, 402). Frankfurt/M. u.a. 2004, S. 109 ff.
- 8 Vgl. Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7), S. 37.
- 9 Viollet-le-Duc 1863 (vgl. Anm. 6), S. 21ff.
- 10 Lester Bridaham Burton: *Gargoyles, Chimeres, and the Grotesque in French Gothic Sculpture*. New York 1930.
- 11 Maximilian Steiner: *Wasserspeier an gotischen Kirchengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonenglaubens*. Diss. masch. geschr. Erlangen 1953.
- 12 Ronald Sheridan / Anne Ross: *Gargoyles and Grotesques. Paganism in the Medieval Church*. Boston 1975. Leider beschränkt sich der Anteil der in dieser Arbeit untersuchten gotischen Wasserspeier auf nur drei Exemplare.
- 13 Heike Köster: *Die Wasserspeier am Freiburger Münster*. Lindenberg 1997.
- 14 Janetta Rebold Benton: *Holy Terrors. Gargoyles on Medieval Buildings*. New York 1997.
- 15 Michael Camille: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge/Massachusetts 1992, S. 79.
- 16 Nurith Kenaan-Kedar: *Marginal Sculpture in Medieval France*. Aldershot / Vermont 1995.
- 17 Peter Dinzelsbacher: "Monster und Dämonen am Kirchenbau". In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.). *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (= Mittelalter Mythen. Bd. 2). St. Gallen 1999, S. 123.
- 18 Albrecht Classen: "Gargoyles – Wasserspeier. Phantasieprodukte des Mittelalters und der Moderne". In: Ulrich Müller / Werner Wunderlich (Hg.). *Dämonen, Monster, Fabelwesen* (= Mittelalter Mythen. Bd. 2). St. Gallen 1999, S. 127-134.
- 19 2004 zum Kölner Dom: Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7). Zum Ulmer Münster: Birgit Bergander: *Wasserspeier am Ulmer Münster*. Laupheim 2004. Zum Magdeburger Dom: Anja Elias: *Die Wasserspeier am Dom zu Magdeburg – Katalogisierung und ikonographischer Deutungsversuch eines mittelalterlichen Architekturdetails*. Dessau 2009. Zum Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd: Richard Strobel: *Wasserspeier: Bestand und Bedeutung am Beispiel des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd*. Stuttgart 2009. Zum Mailänder Dom: Regina E.G. Schymiczek: *Mailands Monster/Milan's Monsters. Wasserspeier und Grotesken in Mailand/Gargoyles and Grotesques in Milan*. Norderstedt 2010.
- 20 Regina E. G. Schymiczek: *Höllensbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen*. Regensburg 2006, S. 21.
- 21 Birgit Frener: *Der Regensburger Dom St. Peter. Versuch einer Chronologie seiner mittelalterlichen Wasserspeier und deren Nachfolger*. Magisterarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 1988, S. 115. Frener geht nicht näher auf die Herkunft oder Datierung der Sage ein. Dies mag an der meist nur mündlichen Überlieferung gerade in ländlichen Gegenden liegen.
- 22 Gotthilf Isler: *Lumen Naturae. Zum religiösen Sinn von Alpensagen*. Küssnacht 2000, S. 64.
- 23 Isler 2000 (vgl. Anm. 22), S. 64.
- 24 Wera von Blankenburg: *Heilige und dämonische Tiere*. Leipzig 1943 (Nachdruck Köln 1975), S. 125.
- 25 In der Offenbarung des Johannes heißt es: "Hör auf zu weinen! Siehe, der Löwe aus dem Stamm Juda, der Sproß Davids, hat gesiegt, so dass er die

- Buchrolle und ihre sieben Siegel zu öffnen vermag." (Off 5,5). Damit ist Jesus gemeint, der aus dem Stamm Juda stammt, dessen Wappentier der Löwe ist. Der Kirchenvater Augustinus deutet die Aussprüche in den Psalmen hingegen als Hinweise auf die Macht des Satans, die nur Christus überwinden kann: "Ein Rachen tut sich auf wider mich, wie eines Löwen, brüllend vor Raubgier" (Ps 22,14); "Aus dem Rachen des Löwen befreie mich, aus den Hörnern der Büffel rette mich Armen" (Ps 22,21) und "Du wirst gehen über Löwen und Schlangen, wirst niedertreten junge Löwen und Drachen" (Ps 91,13).*
- 26** Vgl. hierzu Arthur Cotterell: *The Encyclopedia of Mythology*. New York 1996, S. 232.
- 27** Isaiah Shachar: *The Judensau. A Medieval Anti-Jewish Motif and its History*. London 1974, S. 1, 24.
- 28** Shachar 1974 (vgl. Anm. 27), S. 13.
- 29** Shachar 1974 (vgl. Anm. 27), S. 18-19, S. 24, S. 29, S. 33.
- 30** Schymiczek 2006 (vgl. Anm. 20), S. 59.
- 31** Schymiczek 2006 (vgl. Anm. 20), S. 77.
- 32** Karl Sälzle: *Tier und Mensch. Gottheit und Dämon*. München 1965, S. 278.
- 33** Schymiczek 2010 (vgl. Anm. 19), S. 32.
- 34** Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7), S. 183.
- 35** Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7), S. 222-223.
- 36** Eugen Weiss: *Steinmetzart und Steinmetzgeist*. Jena 1927, S. 61.
- 37** Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7), S. 229.
- 38** Marjorie Hunt: *The Stone Carvers. Master Craftsmen of Washington National Cathedral*. Washington 1999, S. 160.
- 39** Diese Auffassung findet sich auch im Neuen Testament wieder. Als Jesus Dämonen austreibt, wird über ihn gesagt: "Der treibt die Dämonen nur mit Beelzebub, dem Fürsten der Dämonen, aus" (Mt 12, 26).
- 40** Vgl. Steiner 1953 (vgl. Anm. 11), S. 186.
- 41** Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7), S. 234.
- 42** Schymiczek 2004 (vgl. Anm. 7), S. 234.
- 43** Camille 1992 (vgl. Anm. 15), S. 78.

