

„Il faut être absolument moderne!“ Architektur und Technik zwischen dem *Noch-nicht* der Utopie und dem *Überall aber Nirgendwo* der Dystopie – im Ausgang von Adornos ästhetischer Theorie.

Irene Breuer

Dr. (des.) Phil., Dipl.-Ing. Arch.

Bergische Universität Wuppertal

Rimbauds großer Ausruf hat an Aktualität nicht eingebüßt. Nach wie vor kommt die Technologie mit dem Traum von Bewegung, Veränderung, Macht und Allgegenwärtigkeit zur vollen Entfaltung. Der unangefochtene Glaube an die uneingeschränkte Flexibilität und Anpassungsfähigkeit der Technik zu veränderten Lebensbedingungen hat seinen Gegenstück in der Angst vor der radikalen Entfremdung der tradierten Lebenswelt und der daraus resultierenden Unmöglichkeit der sinngemäßen Aneignung. Die Modernität besteht heute wie damals darin, diese „unversöhnliche Versöhnung“¹ in die Welt auszutragen. Denn das Subjekt hat das Widerfahrnis der Entmächtigung, die durch das Primat der konstruktiven und technischen Verfahrensweisen der Moderne entstand, bewusst aufgenommen und sich ihnen allmählich bemächtigt: die mediale Infrastruktur der Kommunikationen, die Differenzierung und Verbundenheit mannigfaltig urbaner Systeme und die Anwendung von Bio- und Nanotechnologien statt ihren mechanischen Pendanten zeugen von einem utopischen Traum einer von allen Rissen und Brüchen befreiten Lebenswelt.

Heutzutage zeugen die digitale Kultur und die Miniaturisierung der Technologie von einem utopischen Traum einer harmonischen Welt. Das Subjekt schwankt zwischen dem *Noch-nicht* der Utopie und dem *Überall aber Nirgendwo* der Dystopie, zwischen der Fixierung auf den Leibort und dessen Verflüchtigung. Die Architektur ist ein privilegierter Schauplatz für den Austrag dieses Widerstreits, wenn sie an dem „Schein von Versöhnung“² absagt. Architektur als Utopie übt eine kritische Funktion aus, so die These, wenn sie das *Noch-nicht-Realisierte*, das *Offene*, das *Noch-nicht* des gesellschaftlichen Seins und zugleich die Verwirklichung seines Wesens, das *Wohnen*, intendiert. Der architektonische Entwurf als eine Antizipation des *Noch-nicht-Gewordenen* ist nämlich durch einen *utopischen Überschuss* charakterisiert: Er soll para-

¹ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 203.

² Ebda., S. 55.

doxerweise die Erwartungen einer sich kontinuierlich verändernden Gesellschaft mit recht stabilen lebensweltlichen, leiblichen Bedürfnissen erfüllen. Nur durch „Negativität“ bzw. „Versagung“ an einer Widerspiegelung der Realität, nur durch „Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert“³, können die „ungelösten Antagonismen der Realität“⁴ ausgedrückt und die Erinnerungen an die verlorene Harmonie erweckt werden, so Adorno.

Für Adorno besteht das Problem darin, dass die Verfahren der neuen Technologien und ihrer Organisation sich nicht auf den Bereich beschränken, von dem sie unmittelbar entspringen, sondern strahlen aus, tief in die Welt „subjektiver Erfahrung“ hinein. Die Modernität bringt, so Adorno, eine „Krisis von Erfahrung“⁵ hervor, da sie zunehmend die Lebensbedingungen zerstört, die wirkliche, intensive Erfahrungen und bereichernde intersubjektive Beziehungen ermöglichen. Sie verursacht eine tiefgreifende Verwandlung des tradierten Lebensraumes: die erwähnte digitale Kultur, die Einwirkung der Infrastruktur und der ‚online communities‘ auf das urbane Leben haben einen grenzenlosen, beschleunigten, fließenden Raum – ein „space of flows“ oder virtueller Raum – herbeigeführt. Der Raum wird nicht durch einen ruhigen Betrachter perspektivistisch wahrgenommen, sondern durch einem nomadischen Subjekt, der sich ständig in Bewegung befindet und sich an keinem Ort verankern lässt. Ein Subjekt, dessen Aufmerksamkeit sich längst nicht der unmittelbaren physischen Umgebung, sondern der digitalen Kommunikationsgeräte widmet. Dieser Nomadismus erweist sich in der Großstadt, die sich in unaufhaltsamer Motrizität auslöst. Die Mobilität der Nachrichtentechnik, der Informatik- und Verkehrsnetze und die ständige Verwandlung der Städte, die sich ohne ein qualifiziertes Ortssystem ungegliedert ausbreiten, verursachen ein Verlust der symbolischen Räume der Stadt, die traditionell das gemeinschaftliche Leben ausmachten und die räumliche Orientierung ermöglichten. Das alltägliche Leben besteht heutzutage in einer kontinuierlichen Kinesis, im weiten Sinne des Wortes.

³ Adorno, Theodor W., „Über den Fetischcharakter in der Musik“ in *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, G.S. Bd. 14, Frankfurt a.M. 1973, S. 18-19.

⁴ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S. 16.

⁵ Ebda., S. 57.

Die Überlegungen Adornos sind heute wie damals zutreffend: Die Kunst soll diese Krise nicht verdrängen, sondern im Gegenteil, die „Unstimmigkeiten“⁶ der Realität bzw. den „Schatten des aller Form Heterogenen“⁷ ausdrücken. Nur indem die Kunst die zwiespältige Realität zu einem Ausdruck verhilft, kann sie das ihr Widerstrebende, sei es auch mit Brüchen, in ihrem immanenten Formgesetzen integrieren. Nur durch Negativität, der „Inbegriff des von der etablierten Kultur Verdrängten“⁸, kann die Kunst das Unheil rezipieren. Daraus entsteht keine Versöhnung der Gegensätze, sondern eine „Identifikation des Nichtidentischen“⁹, d.h. die Kunst soll die widerstreitende Kräfte, die Spannung zwischen ihrer zentrierenden Kraft – ihre Identität – und die dissonante Realität – die Nichtidentität – ausdrücken. Sie erhebt sich m.E. selbst als eine Differenz, der die Identität unterordnet ist, d.h. die Differenz als Kunst wird zum ersten Prinzip erhoben, so wie es Deleuze der modernen Kunst abverlangt. In *Logik des Sinns* definiert Deleuze die moderne Kunst als Schauplatz der Entstehung sinnlicher Differenzen: Es ist nämlich die Differenz als absolutes Prinzip, die „heterogene Serien“ des Sinnlichen erzeugt. Diese sinnliche Differenz, die die „ursprüngliche Disparität“, das Disparse, produziert, bestimmt die Welt der Trugbilder – oder „Schein“-bilder im Sinne Adornos¹⁰, d.h. diejenigen die, „als das sich geben müssen, was sie wesentlich nicht sein können“. Diese sinnliche Differenz bildet zugleich die „Bedingungen der wirklichen Erfahrung“, denn zwischen der Ähnlichkeit der Dinge und der mit dem Trugbild „verbundene[n] Affektladung“ wird, mit Valéry gesagt, eine „Resonanz“¹¹ bzw. „ein oszillatorisches System“¹² erzeugt, das sich in der „Empfindung des Todes“ oder der „Lebenszerstückelung“¹³ äußert. Die Differenz wird jetzt von keiner vorausgehenden Identität erzeugt, sondern umgekehrt wird die Identität von dieser „Grunddisparität“ produziert: Es sind jetzt die Differenzen innerhalb dieser „Resonanz“, die sich einander ähneln¹⁴. In Worten Adornos, nur durch „Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verwei-

⁶ Ebda, S. 160.

⁷ Ebda., S. 161.

⁸ Ebda., S. 35

⁹ Ebda., S. 41.

¹⁰ Ebda., S. 163.

¹¹ Vgl. Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993, S. 136: „Die Zeichen leiben ohne Sinn, solange sie nicht in die Oberflächenorganisation eintreten, die die Resonanz zwischen zwei Serien sicherstellt.“

¹² Valéry, Paul, *Cahiers/Hefte*, übers. von B. Böschenstein, H. Köhler, J. Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1993, S. 81.

¹³ Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, S. 319-320.

¹⁴ Ebda., S. 320.

gert“¹⁵, kann die Kunst paradoxerweise die Erinnerung an die unwiederbringliche Harmonie erwecken. Diese Dissonanz findet Ihren Ort in der Utopie. Dazu sagt Adorno:

„Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, dass Kunst Utopie sein muss und will, und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut, dass sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verorten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende“.¹⁶

Adorno ist sich dessen bewusst, dass verwirklichte Utopien bis heute noch zu den politischen Alpträumen gehören, die ein Ganzes der Realität erzwingen. Unzufriedenheit und Unordnung, wie Waldenfels¹⁷ hervorhebt, nähren die Idee einer Utopie. Schon für Platon hat die ideale Polis ihren Ort nirgendwo auf Erden, sondern am Himmel (Politeia 592b). Utopien versagen, wenn sie den Reich des Imaginären verlassen. Gerade dies ist der Fall der Moderne: Nach Adorno hat das moderne Subjekt die durch die Technologie ihm widerfahrende Entmächtigung verarbeitet mit der Folge, dass die konstruktiven Verfahrensweisen die subjektive Imagination verdrängt haben. Er vermutet, dass dies mit dem Zweck geschah, „die drohende Heteronomie zu bändigen“¹⁸, indem diese zum Bestandteil des Produktionsprozesses wurde. Gerade aber ist das Imaginäre das Fundament jedweder gesellschaftlich symbolischer Funktion. Damit meint Castoriadis¹⁹ eine imaginäre oder poetische Zeit, die als ständige Abwechslung von Emergenz und Verfall neuer Formen verstanden wird.

In diesem Sinne nimmt die neuzeitliche Ästhetik die Dimension des Imaginären wieder auf, um *Dystopien* hervorzubringen. Dystopien sind keine *Heterotopien*, die in Foucaults Worten, „Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien sind“²⁰, d.h. andere Räume, die

¹⁵ Adorno, Theodor W., „Über den Fetischcharakter in der Musik“, S. 18-19.

¹⁶ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S. 55.

¹⁷ Waldenfels, Bernhard, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1995, S. 121.

¹⁸ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S. 43.

¹⁹ Castoriadis, Cornelius, *Gesellschaft als imaginäre Institution*, üb. von H. Brühmann, Frankfurt a.M. 1990, S. 603.

²⁰ Foucault, Michel, „Andere Räume“, in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, K. Barck u.a. (Hrsg.), W. Seitter (Üb.), Leipzig 1990, S. 34-46, hier S. 39.

obwohl in der Wirklichkeit geortet sind, mit scharfen Diskontinuitätserfahrungen und mit Brüchen des linearen Zeitverständnisses einhergehen. Dystopien sind mit einer Verschiebung oder Verrenkung des Raumes und des Sinnes verbunden, die keine stabile Verortung noch Eindeutigkeit des Sinnes zulässt, wie wir später sehen werden.

Nach Adorno muss des Weiteren die Utopie unversöhnlich „an dem Schein von Versöhnung“²¹ absagen, denn nur durch diese unversöhnliche Spannung kann die Kunst sich als Bewusstsein einer Epoche beweisen. Doch die Kunst beschränkt sich für Adorno nicht darauf, die Konflikte wiederzugeben. Sie ist nicht nur Trugbild, Schein oder einfach ein „Schatten des Heterogenen“, wie er sie anfänglich konzipiert. Darüber hinaus wird die Virtuosität der Kunst als Mittel legitimiert, die eigene Unmöglichkeit hervorzuheben, eine Unmöglichkeit, die darin besteht, das Wesen der Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Deshalb versteht Adorno die Kunst als „die Realisierung eines Unrealisierbaren“: „Authentische Werke“ leisten eine „tour de force“²² indem sie das „Unaussprechliche“²³ aussprechen, die Utopie. Nur durch die absolute Negativität, d.h. nur durch diese *nicht-dialektische Differenz* kann die Kunst diese Dissonanz aussprechen, die Utopie. Doch die Kunst als Utopie kann nicht über ihren eigenen Schatten springen, denn „Kunst will das, was noch nicht war, doch alles, was sie ist, war schon“, so Adorno. Die Kunst als Utopie kann nicht den Rahmen des schon Gewesenen sprengen, sie kann höchstens eine Erwartung ausdrücken, die in der Gegenwart ihre Wurzel findet. In Worten Adornos: „Utopie ist jedes Kunstwerk, soweit es durch seine Form antizipiert, was endlich es selber wäre“.²⁴

Architektur als Utopie bzw. Dystopie

Architektur als Utopie übt in Adornos Sinne eine Kritik aus, wenn sie die Dialektik zwischen dem Noch-nicht der gesellschaftlichen Ordnung bzw. Unordnung und seiner wesentlichen Funktion, dem Wohnen, räumlich übersetzt. Der erwähnte Widerstreit hat in Worten Merleau-Pontys ein „Zerspringen des Raums“ bzw. ein Raummodell hervorgebracht, das nicht planimetrisch, sondern mehrdimensional angelegt ist und neue Erfahrungsweisen erzeugt: Ein Raum simultaner aber inkompossibler Gegebenheiten entsteht, die die tradierte harmonische Raum-

²¹ Ebd.

²² Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, 160-165.

²³ Ebd., S. 55.

²⁴ Ebd., S. 203.

ordnung zersprengt und somit eine Krisis der leiblichen Erfahrung verursacht. Um diesen Wechsel des Raumparadigmas zu verstehen, ist es zunächst wichtig, den Unterschied zwischen einem orientierten phänomenalen Raum, einem Topos, und der Dystopie, d.h. der Entfremdung des Raumes, zu verstehen.

Wie Merleau-Ponty erklärt, Deutlichkeit der Wahrnehmung und Sicherheit des Tuns sind nur möglich in einem orientierten phänomenalen Raum. Gemäß dieser Auffassung ist jeder Ort als Nah- oder Fernort nicht nur in Relation zu der Erreichbarkeit des ruhenden Dinges für meinen beweglichen Leib²⁵ bestimmt, sondern auch perspektivisch orientiert um meinem ruhenden Leib, nach hier und dort, nach rechts und links, usw. Wenn also mein Leib, wie Husserl erklärt, ein „fester Nullpunkt der Orientierung“ ist und *die Konstitution von Räumlichkeit, Dingheit und Leiblichkeit korrelativ ist, so spiegelt sich die Organisation der Leibesorgane in der Organisation der Räumlichkeit wieder*, wie an der Skizze von Fr. di Giorgio für eine Kirche zu ersehen ist (Vgl. Bild 0). Diese Vereinheitlichung des Raumes wird durch die Perspektivität gewährleistet. Ein „wahrer Gesichtspunkt“ oder ein zentraler Fluchtpunkt koordiniert die Vielfalt der Gesichtspunkte, so Leibniz²⁶, und garantiert die Harmonie, die auch am Leib verspürt wird.²⁷ Es handelt sich also bei der klassischen Architektur um eine *anthropometrische, d.h. eine leibbezogene* Auffassung der Räumlichkeit, denn die Raumorientierung ist assoziativ verbunden mit, und wird ermöglicht durch die Anordnung der Körperteile: was oben/unten usw. im Raum bedeutet ist durch die *Funktionalität des menschlichen Organismus* bestimmt. Dieser Raumtypus ist nicht nur objektiv gegeben, er ist mir auch, wie Bergson sagt, „in meinem Leibe“ als eine Art „Verankerung des Leibes“ eingepägt. Diese Verankerung besagt, dass der *in* einem Raum orientierten Leibkörper nicht nur den Raum „einwohnt“²⁸ und in ihm handelt, sondern dass er zugleich „organisch“²⁹ mit ihm verbunden ist. Aufgrund der Erfahrungen, die wir im Raum machen, erwächst ein „habituelles Wissen“³⁰ über ein räumliches Ganzes, das in eine „vertraute

²⁵ Husserl, Edmund, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität, Texte aus dem Nachlass, Teil 2, 1921-1928*, I. Kern (Hrsg.), Nijhoff 1973, Hua XIV, Beilage LXIII, „Die Konstitution des Raumes in synthetischen Übergang von Nahraum zu Nahraum“ (1927), S. 543.

²⁶ Leibniz, Gottfried W., *Monadologie*, Üb. von H. Glockner, Stuttgart 1979, § 57.

²⁷ Ebda., § 61.

²⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Üb. von G. Böhm, Berlin 1974, S. 128-129.

²⁹ Ebda., S. 293.

³⁰ Husserl, Edmund, *Erfahrung und Urteil*, L. Landgrebe (Hrsg.), Hamburg 1973, S. 137-8.

Umgebung³¹ umschlägt, worin mein Leib seinen „Anhalt“³² an der Welt, findet, so Merleau-Ponty. Die Perspektive – so Merleau-Ponty – erweist sich aber als eine reine Konvention³³, eine „Erfindung“³⁴ einer vom Subjekt „beherrschten Welt“,³⁵ die dem Prinzip der Harmonie unterliegt. Die Zentralperspektive verbirgt die Rivalität der Dinge, die sich um unseren Blick streiten, wie am Werk Marx Ernst „La chambre à coucher de max ernst“, von 1920 (Vgl. Bild 1), zu ersehen ist. Die „Tiefe“ ist vielmehr die „existentiellste Dimension“³⁶, d.h. die Erfahrung einer „allgemeinen ‚Örtlichkeit‘“³⁷, wo alles zugleich ist, wo das Unzusammenhängende zusammen trifft. Denn das Sehen lehrt uns die Koexistenz und Gleichzeitigkeit der Wesen,³⁸ die Simultaneität des Inkommensurablen, bzw. dessen, das sich nie endgültig miteinander verträgt. So erklärt Merleau-Ponty:

„Die ästhetische Welt muss als Raum der Transzendenz, als Raum der Inkommensurabilitäten, des Zerspringens, des Aufklaffens, und nicht als objektiv immanenter Raum beschrieben werden. Und in der Folge ist das Denken und das Subjekt ebenfalls als räumliche Situation, mit seiner eigenen ‚Ortschaft‘ zu beschreiben.“³⁹

Die Transzendenz bedeutet hier, wie Waldenfels⁴⁰ erklärt, das Überschreiten der jeweiligen Raumordnung, „Inkommensurabilität“ verweist auf Unvereinbarkeiten, die nicht zu schlichten

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 129.

³² Ebd., S. 292.

³³ Vgl. Waldenfels, Bernhard, „Das Zerspringen des Seins. Ontologische Auslegung der Erfahrung am Leitfaden der Malerei“, in *Deutsch-französische Gedankengänge*, Frankfurt am Main, 1995, S. 142. „Falls der Wahrnehmungstheoretiker sich nicht entschließt, die Koalition von klassischem Denken und klassischem Bilden als vorübergehende Konjunktur abzutun, ist er genötigt umzudenken. Denn wenn die klassische Perspektive nicht aller Wahrnehmungsrätsel Lösung ist, so erhält die Simultaneität vielleicht doch eine Sprengkraft, die auf barbarische Sehgebräuche zurückweist.“

³⁴ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 304: „Die perspektivische Erscheinung ist nicht gesetzt, ebenso wenig aber die Parallele. Ich bin zu der Straße selbst in Durchgang durch ihre virtuelle Verzerrung hindurch, und die Tiefe ist eben jene Intention selbst, die weder die perspektivische Projektion der Straße, noch die „wirkliche“ Straße setzt [...] Konvergenz, scheinbare Größe und Abstand sind auseinander ablesbar, symbolisieren oder bedeuten einander auf natürliche Weise gegenseitig.“

³⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Die Prosa der Welt*, üb. von R. Giuliani, München, 1984, S. 73 und S. 75.

³⁶ Die Tiefe ist sogar die „existentiellste“ Dimension, denn sie zeigt ein „gewisses unlösliches Band zwischen mir und den Dingen an, durch das ich ihnen gegenüber situiert bin“. Vgl. Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 299.

³⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist*, üb. von H.W. Arndt, Hamburg, 1967, S. 33 und S. 38.

³⁸ Ebd., S. 40: „<Das Sehen> lehrt uns, dass andersartige, einander ‚äußerliche‘ und fremde Wesen dennoch durchaus beieinander sind, es lehrt uns die ‚Gleichzeitigkeit‘.“

³⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, C. Lefort (Hrsg.) München 1986, S. 276.

⁴⁰ Waldenfels, Bernhard, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, S. 107-108.

sind, und „Aufklaffen“ bedeutet, das im Auseinandertreten Etwas entsteht, das von seinem Ort nicht abzutrennen ist. Es entsteht ein neuer Wahrnehmungsboden, worin Leib, Gegenstand und Welt in einer widerspruchsvollen und dissonanten Korrelation *simultan* koexistieren können, die aber die Pluralität der heutigen spannungsreichen Lebensweise entspricht.

Räumliche Simultaneität kennzeichnet Bernard Tschumis gebautes Werk „Parc de la Villette“ (Vgl. Bild 2). Es beruht auf dem Begriff der *Disjunktion*, die darauf abzielt, die „architektonische Semantik“⁴¹ zu dekonstruieren, d.h. alles, was die Architektur zum Sinn geordnet hat, ihr Wesen: formale Schönheit, Funktion, Bewohnbarkeit. Der Topos des Sinnes, der Ort des Sinnes, wird verrenkt: es entsteht somit eine Dystopie.

Das ganze architektonische Programm wird einem gewaltigen Vorgang der Demontage und danach der sinnenfremdeten Montage unterzogen (Vgl. Bild 3). Daraus entstehen Fragmente, die in unterschiedlichen und autonomen Struktursystemen kombiniert werden (Vgl. Bild 4): Das Netz der Intensitätspunkte, die Bewegungslinien und die zusammengesetzten Flächen erzeugen durch ihre Überlappung vom Zufall abhängige Situationen, die die formale und programmatische Spannung intensivieren. Diese zufälligen Situationen erzeugen Konflikte, sie erlauben einen Raum, in dem sich eine „ereignishafte Dimension“⁴² eröffnet, durch die etwas Unvorhersehbares und Überraschendes geschehen kann. „Shock“ muß erzeugt werden, wenn die Architektur etwas aussagen möchte, meint Tschumi.⁴³ Übereinstimmend hiermit erklärt Adorno dass selbst wenn der Mensch an die technischen Errungenschaften festhält, werden diese zuletzt von dem Schock aufgehoben, „der kein Ererbtes unangefochten lässt.“⁴⁴

Der Auslöser einer solchen Entfremdung ist die Arbeit der *Notation*, die darauf zielt, die Bauteile der Architektur zu dekonstruieren.⁴⁵ Sie bezeichnet Markierungen, die die Elemente der

⁴¹ Derrida, Jacques, „Maintenant l'architecture“, in *Psyché, Invention de l'autre*, Paris 1987, S. 480.

⁴² Ebda., S. 478: „La dimension événementielle se voit comprise dans la structure même du dispositif architectural: séquence, sérialité ouverte, narrativité, cinématique, dramaturgie, choréographie“.

⁴³ „Shock“ muss erzeugt werden, wenn die Architektur etwas aussagen möchte, meint Tschumi. In Tschumi, Bernard, *The Discourse of Events, Themes 3*, (London, Architectural Association, 1983), S. 11. Vgl. ebda., S. 111.

⁴⁴ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S. 41.

⁴⁵ Tschumi, Bernard, „Notes towards a theory of architectural disjunction“, in *Architecture + Urbanism*, 8809, S. 15.

Architektur sowie ihr fremder Disziplinen graphisch darstellen. Die gebauten Notationen⁴⁶, die als ausdehnungslose rote Punkte in einem abstrakten Netz erscheinen, sind der einzige Orientierungshalt für die Bewegung, die aber ziellos verläuft (Vgl. Bild 5, 6). Die Punkte oder „folios“ (Vgl. 7-10), wie sie Tschumi nennt, drücken keine Funktion aus, obwohl sie dennoch einen bestimmten Zweck erfüllen sollen. Diese Ambiguität zwischen Sinn und Nicht-Sinn umspannt sie. Die „folios“ stellen die Möglichkeit des Wohnens in Frage, indem sie einerseits die Distinktion „innen-außen“ ignorieren, und andererseits indem sie dem Leib „keinen beruhigenden organischen Referenten“ anbieten. Weit entfernt davon, einen „Körperraum“ zu schaffen, den der Leib „einwohnen“ kann und *in* dem und *mit* dem er fungieren kann - im Sinne Merleau-Pontys - kehren nach der Demontage der Architektur zwar die einzelnen Elemente, sei es Treppe, Rampe, usw., in der Montage zurück, aber nur um „anti-körperliche Zustände“ zu erzeugen, wie „Schwindel, plötzliche horizontale und vertikale Bewegungen“; es ist, als ob die Architektur auf den „Abbau der Körperlichkeit“ abzielen würde.⁴⁷ Es entsteht somit ein Gefühl der *leiblichen Zerrissenheit* und des *Fehlens eines Bezugs zu vertrauten Orten oder architektonischen Typen*, die in unserem Leib verankert sind. Dieses Vorgehen entzündet ein Gefühl des Erhabenen, eine perverse oder *negative Lust*, die von Tschumi in seiner Arbeit ausdrücklich angestrebt wird,⁴⁸ und die Adorno als Merkmal des modernen Kunstwerkes bestimmt. In Worten Adornos „zu jenem Bild versammelt sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst.“⁴⁹ Als sinnlose Objekte stehen die „folios“ trotz ihrer Wiederholung einsam da; als verrenkte Formen entzünden sie den Genuss des Raumes nicht trotz, sondern eben *durch* den Konflikt ihrer Teile. *Die Architektur zeigt sich also in ihrer „nackten“ Funktion. Sie wird der Ort einer unwiderruflichen Spannung zwischen der Dystopie des bebauten Raumes und dem Topos unserer leiblichen, lebensweltlichen Gewohnheiten.*

⁴⁶ Sie gehören, mit Vidler gesagt, dem Bereich der „para-architektur“ an. Das Prefix „para“, das im Bereich der Komposition „Verwandlung, Perversion und Simulation“ bezeichnete, bedeutet in diesem Zusammenhang keine Ästhetisierung der Unordnung, sondern eine Architektur, die „fehlerhaft“ und „unpassend“ ist. In Vidler, Anthony, *The architectural uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, 1992, S. 108-109.

⁴⁷ Vidler, Anthony, *The architectural uncanny*, S. 111.

⁴⁸ Tschumi, Bernard, „The Pleasure of Architecture“, *Questions of Space, Text 5*, London: Architectural Association, 1990, S. 55: „Der ultimative Genuss der Architektur beruht auf den höchst untersagten [„most forbidden“] Teilen des architektonischen Aktes: wenn die Grenzen und Verbote überschritten werden“.

⁴⁹ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, S. 55.

Während das o.e. Werk ein paradigmatisches Beispiel der *Dystopie* ist, enthält die von Zaha Hadid entwickelte Entwurfsmethode „Parametricism“ ein unverkennbar *utopisches Potential*. Durch die Differenzierung und Konnektivität mannigfaltig urbaner Systeme (Modulation der Baustrukturen, Straßensysteme und das System des offenen bzw. öffentlichen Raumes) zielt Parametricism darauf ab, eine tiefe Bezogenheit zwischen urbane Funktionsaufteilung und architektonische Morphologie zu erlangen, wie hier am Beispiel eines Masterplans für Singapur, entworfen in 2005 von ihrem Architekturbüro zu ersehen ist (Vgl. Bild 11, 12). Parametrisches Design konzipiert die urbane Baumasse als eine schwarmartige Gliederung, worin die urbanen Variablen von Masse, Räumlichkeit und Richtung sich dynamisch konfigurieren und den veränderlichen Besetzungsmustern anpassen können gemäß einer „responsiven“ Strategie, die mittels der Anwendung digitalisierter Technologien entwickelt wurde (Vgl. Bild 13-14).⁵⁰ Unter dieser Faszination mit der Konnektivität, den kontinuierlichen stromartigen Bildungen und der funktionellen Flexibilität der unterschiedlichen Systemen wird jedoch der soziale und programmatische Wert der architektonischen Brüche und Diskontinuitäten übersehen, die die unterschiedlichen Aktivitäten des urbanen Lebens bedürfen. Unter dieser angestrebten funktionellen Freiheit des Raumes, die keine Art des Einwohnens vorschreibt, verbirgt sich zugleich die *Utopie* der programmatischen Unbestimmtheit und Variabilität der Funktionen und das Fehlen jedweder qualifizierter Orte: die *Atopie*. Im Zwischenbereich der *Utopie* und der *Atopie* entsteht hier ein homogener und abstrakter Raum, worin sich im Prinzip alle möglichen Aktivitäten – jedoch keine bestimmte – entfalten können.

Ein letztes Beispiel eines Spannungsfeldes zwischen *Dystopie* und *Utopie* ist das zwischen 2003 und 2005 errichtete Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin (Vgl. Bild 15-17). Der Entwurf stammt von Peter Eisenmann. Das Bauwerk wurde im Zentrum Berlins auf einer etwa 19.000 m² großen Fläche in der Nähe des Brandenburger Tores errichtet. Das Denkmal besteht aus 2711 Stelen, die an Grabsteine erinnern. Kein Pfeiler ist dem Anderen gleich: Digitalisierte Entwurfsmethoden ermöglichten eine Vielfalt unterschiedlicher Stelen, die kaum merklich geneigt sind und sich auf einem scheinbar schwankenden Boden aufrichten. Beim Betreten der Anlage entsteht das Gefühl der Verunsicherung und der Orientierungslosigkeit, es ist, als ob der Mensch in die Landschaft „versinken“ würde, denn obwohl die Stelen eine gleiche Höhe zu haben scheinen, ist dieser Eindruck eine Täuschung: Der Boden sinkt und plötzlich

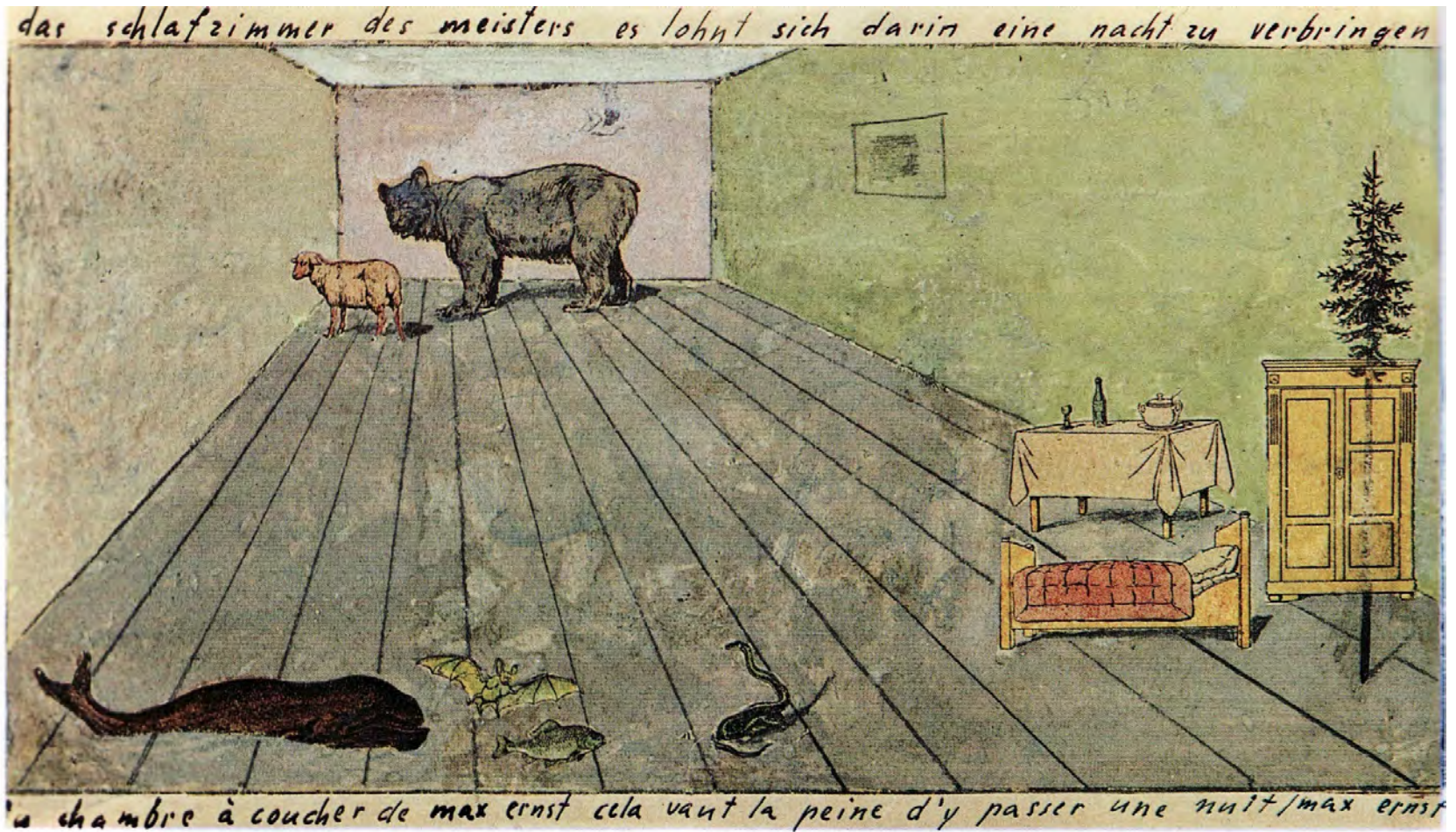
⁵⁰ Vgl. Schumacher, Patrik, „Parametricism“, in *Architectural Design*, July/August 2009, London: Wiley, S. 14-23.

wird der Besucher von Steinen umgeben, die ihm überragen und untereinander keinen erkennbaren Unterschied aufweisen. Jeder Bezugspunkt wurde im Entwurf vermieden, so dass es unmöglich ist, sich zu orientieren. Die abstrakt konzipierten Stelen verweisen auf keine äußere Bedeutungen, auf keine Botschaft, sie enthalten keine Aufschrift, sie stehen einfach schweigend da: Eisenmann bezeichnete das Mahnmal als einen „Place of no meaning“, einen Ort ohne bestimmte Bedeutung.⁵¹ Ihr Sinn bleibt ein Rätsel. Es geht um die Stille des Ortes, die zum Nachdenken und Mitfühlen anregen soll: Vor allem erweckt dieser Ort m.E. das Gefühl der Verzweiflung (kein Weg führt aus dieser Landschaft heraus), der Einsamkeit, der Leblosigkeit (keine tröstende Vegetation ist vorhanden, nur glatter Beton mit scharfen Kanten). Es ist die Ästhetik des Erhabenen, das sich der des Schönen entgegensetzt, die dieser Erfahrungen zugrunde liegt. Diese „affektive Kraft“ oder „negative Lust“, wie sie von Kant bezeichnet wird, übt einen Widerstand gegen das Interesse der Sinne indem sie Verwunderung auslöst, die an Schrecken oder sogar an Grausen grenzt. *Utopie* und *Dystopie* kennzeichnen dieses Werk: Die Utopie verzichtet darauf, eine Harmonie zu täuschen: So bieten diese Stelen weder eine organisch leibliche Referenz, noch einen deutlichen Sinn: Sie weisen eine Offenheit auf, die weder eine mögliche Versöhnung noch ihre Absage ausdrücken möchte, so dass der Sinn in der Schweben bleibt: hierin besteht die utopische Kraft des Werkes. Andererseits ist dieses Werk durch die Dissonanz im Sinne Adornos gekennzeichnet, denn es sind deutliche Spannungen am Werk, die eine Krisis unserer lebensweltlichen Erfahrungen verursachen: hierin erweist sich ihrerseits die Dystopie. Es entsteht somit ein Spannungsfeld zwischen den abstrakten Formen und die vielfältigen Assoziationen, die beim Besucher erweckt werden: Dieser Ort ermöglicht eine unmittelbare Erfahrung, die sich dem Besucher sich aufdrängt bzw. ihm widerfährt und dieser Erfahrung dem Charakter eines Ereignisses verleiht.

Zum Schluss: Im Ausgang von den Beziehungen zwischen Adornos Konzeptionen der Utopie und der Technik hat uns der Gedankengang zu dem Begriff der Dystopie geführt, der uns erlaubt hat, eine Brücke zwischen diesen Begrifflichkeiten und der Raumkunst zu schlagen. Die soeben erwähnten Architekten haben sich der Herausforderung gestellt, die Antagonismen der Realität „einzuräumen“ (Vgl. Bild 18), ohne sie schlichten zu wollen, in dem Wissen, dass eine Rückkehr von der Ortsverfremdung zur Verortung bzw. zu einer „Versöhnung“ im Sinne Adornos zum Scheitern verurteilt ist.

⁵¹ Artikel in: [Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. August 2003](#)

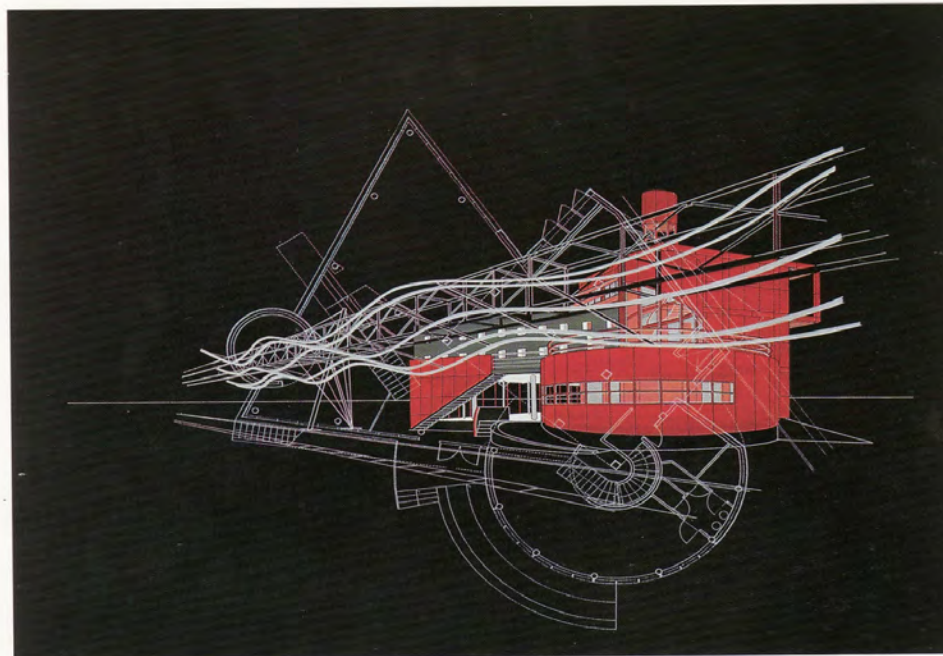
„Il faut être absolument moderne!“



Max Ernst – la chambre à coucher de max ernst, 1920

„Il faut être absolument moderne!“

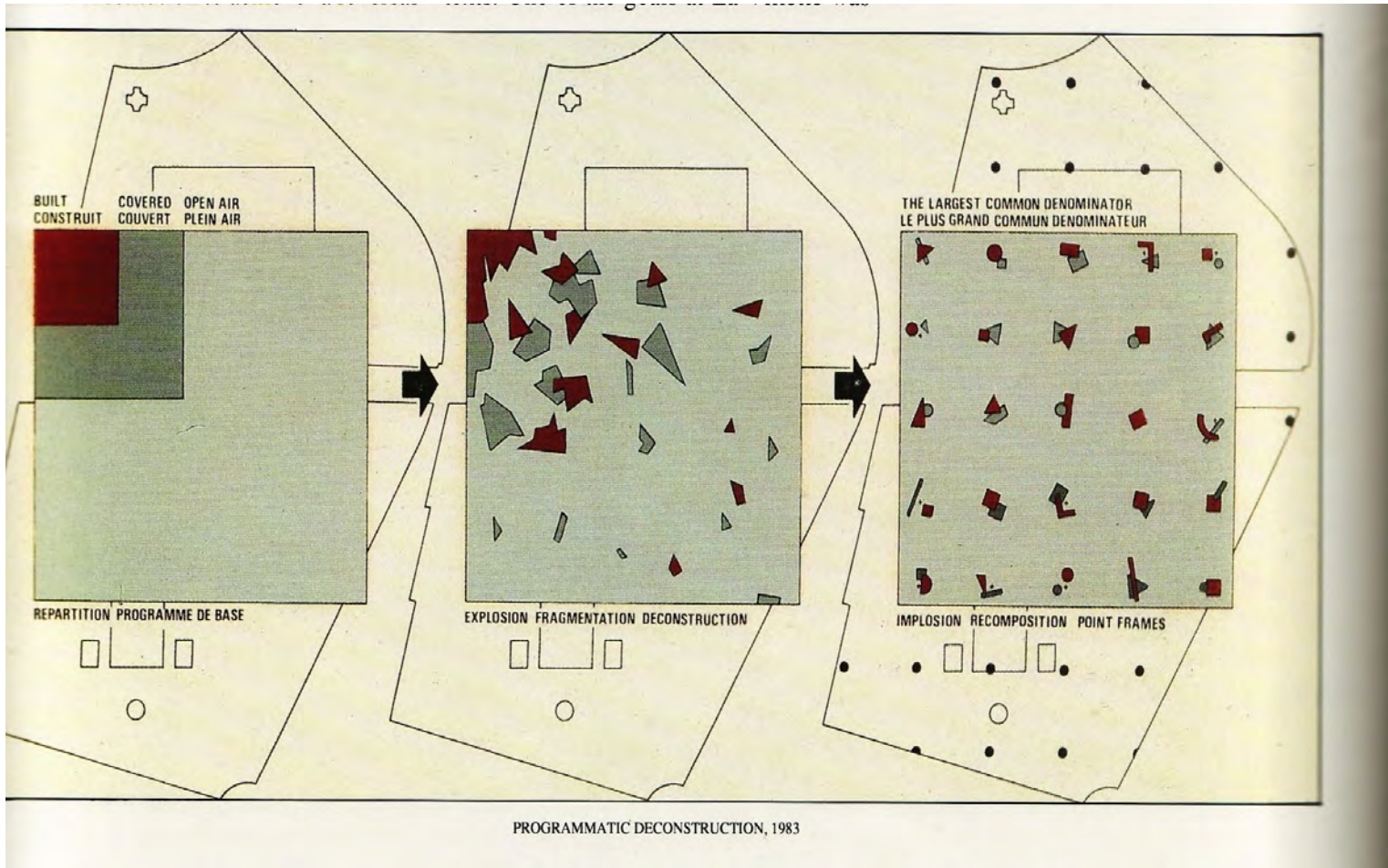
BERNARD TSCHUMI
Parc de la Villette, Paris



SUPERIMPOSITION

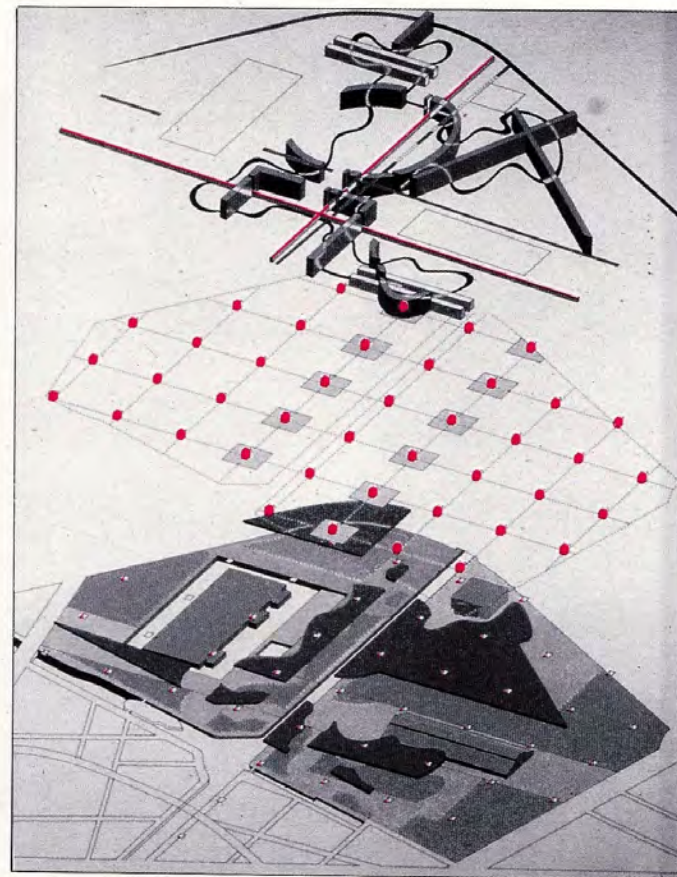
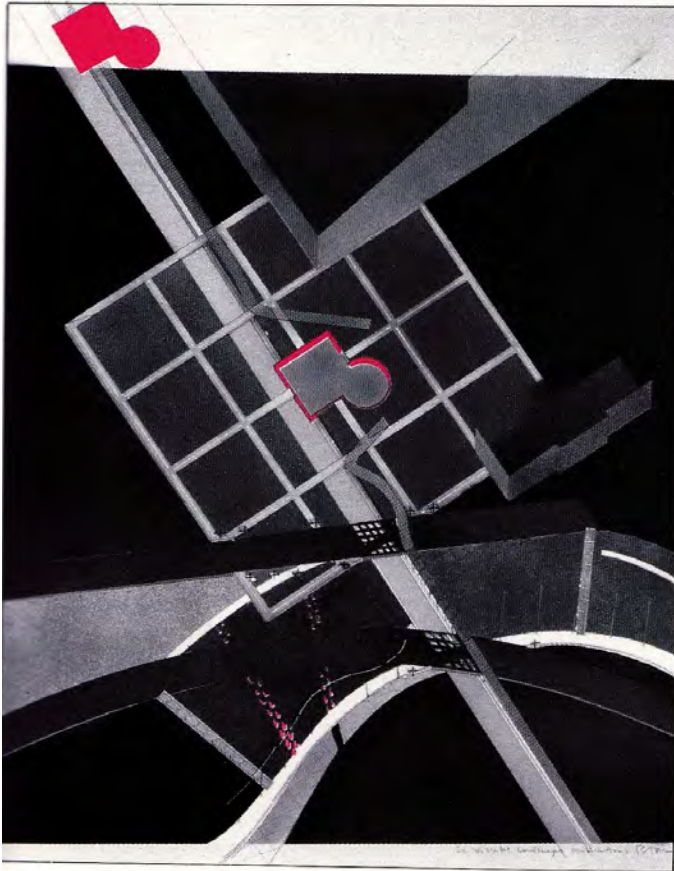
B. Tschumi, la Villette, Paris 1983
Überlappung

„Il faut être absolument moderne!“



La Villette – Dekonstruktion des Programms

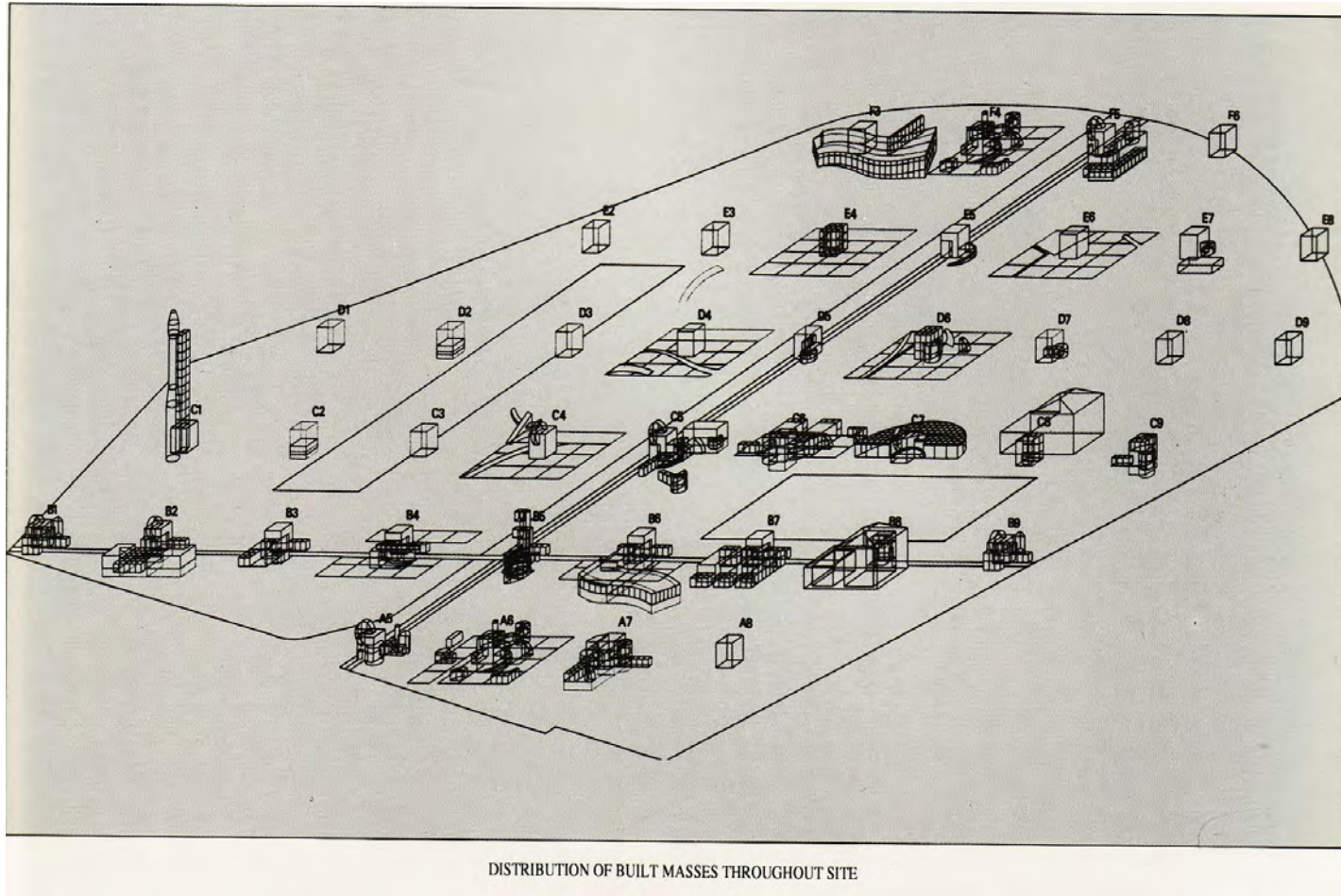
„Il faut être absolument moderne!“



L T O R : LANDSCAPE SUPERIMPOSITION, 1984; SUPERIMPOSITION OF LINES, POINTS AND SURFACES, 1982

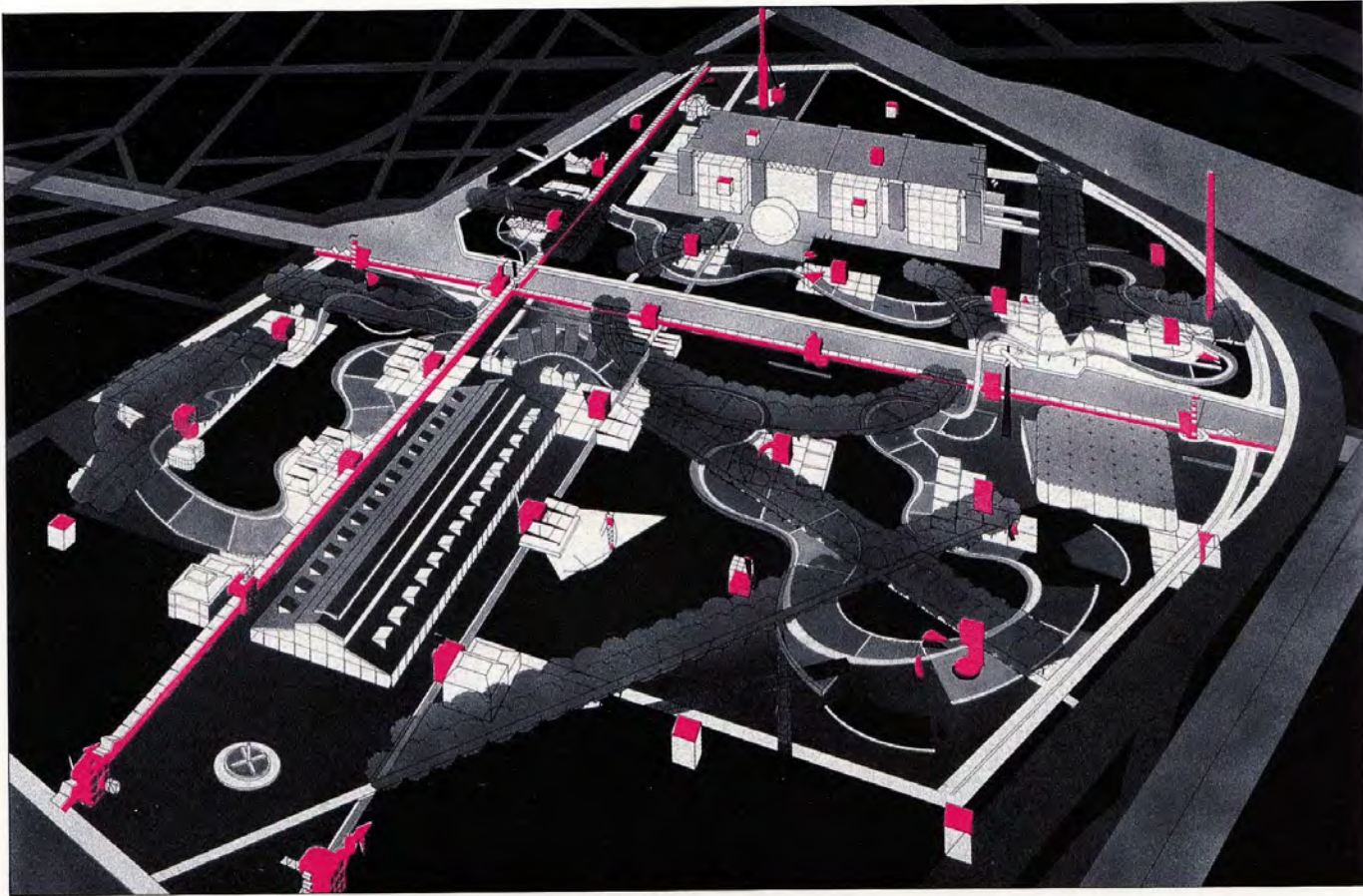
La Villette – Überlappung von Punkt, Linie, Fläche

„Il faut être absolument moderne!“



La Villette, Verteilung der Baumassen

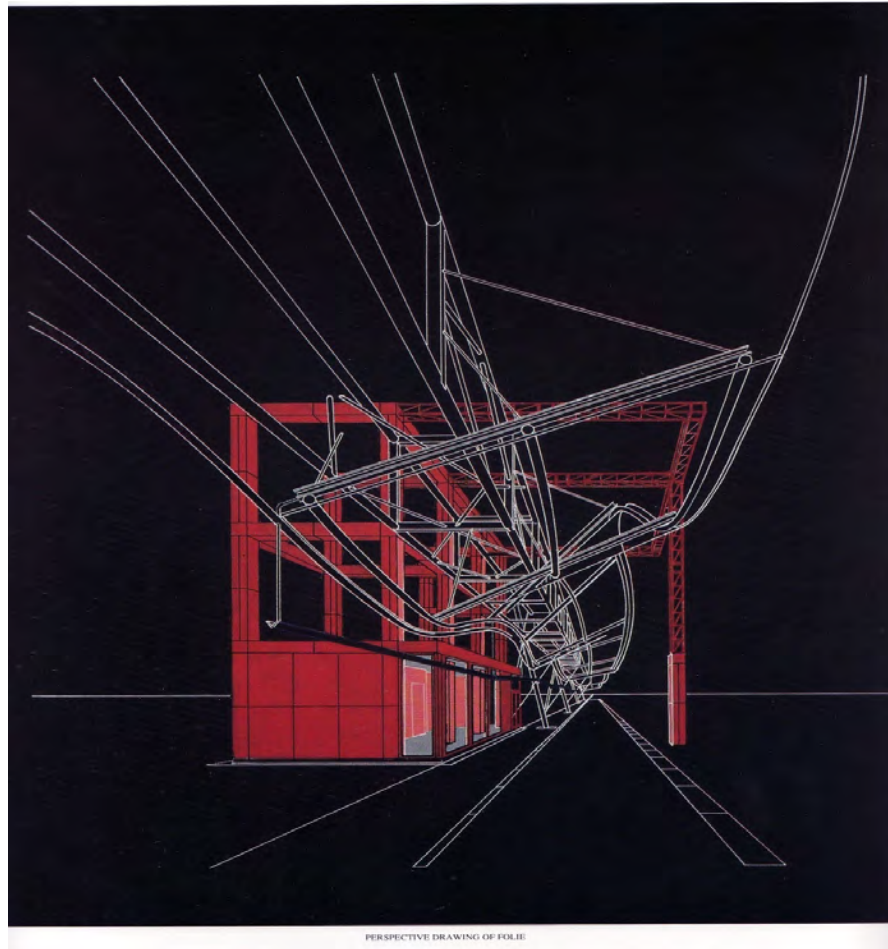
„Il faut être absolument moderne!“



AERIAL VIEW, 1985

La Villette, Vogelperspektive

„Il faut être absolument moderne!“



La Villette, Folie

„Il faut être absolument moderne!“



BERNARD TSCHUMI, PARC DE LA VILLETTE, PARIS, 1983-, FOLIES

La Villette, gebaute Folies

„Il faut être absolument moderne!“



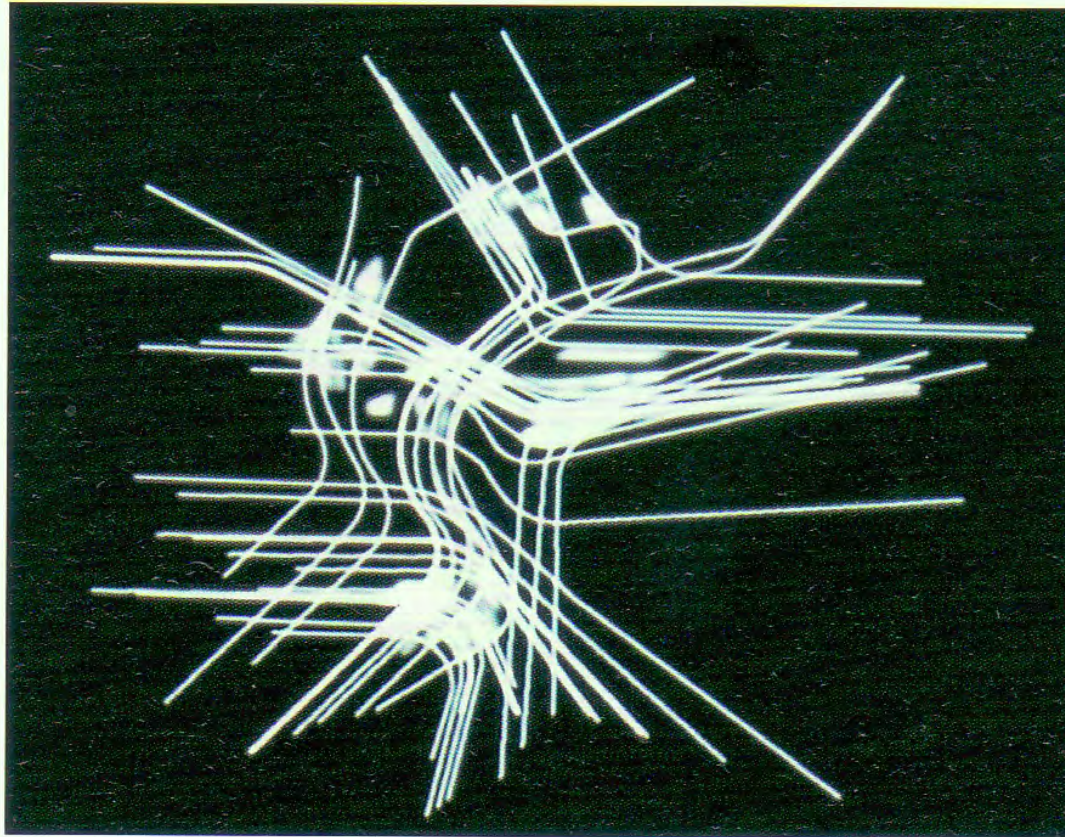
La Villette, Folie

„Il faut être absolument moderne!“



La Villette, folie

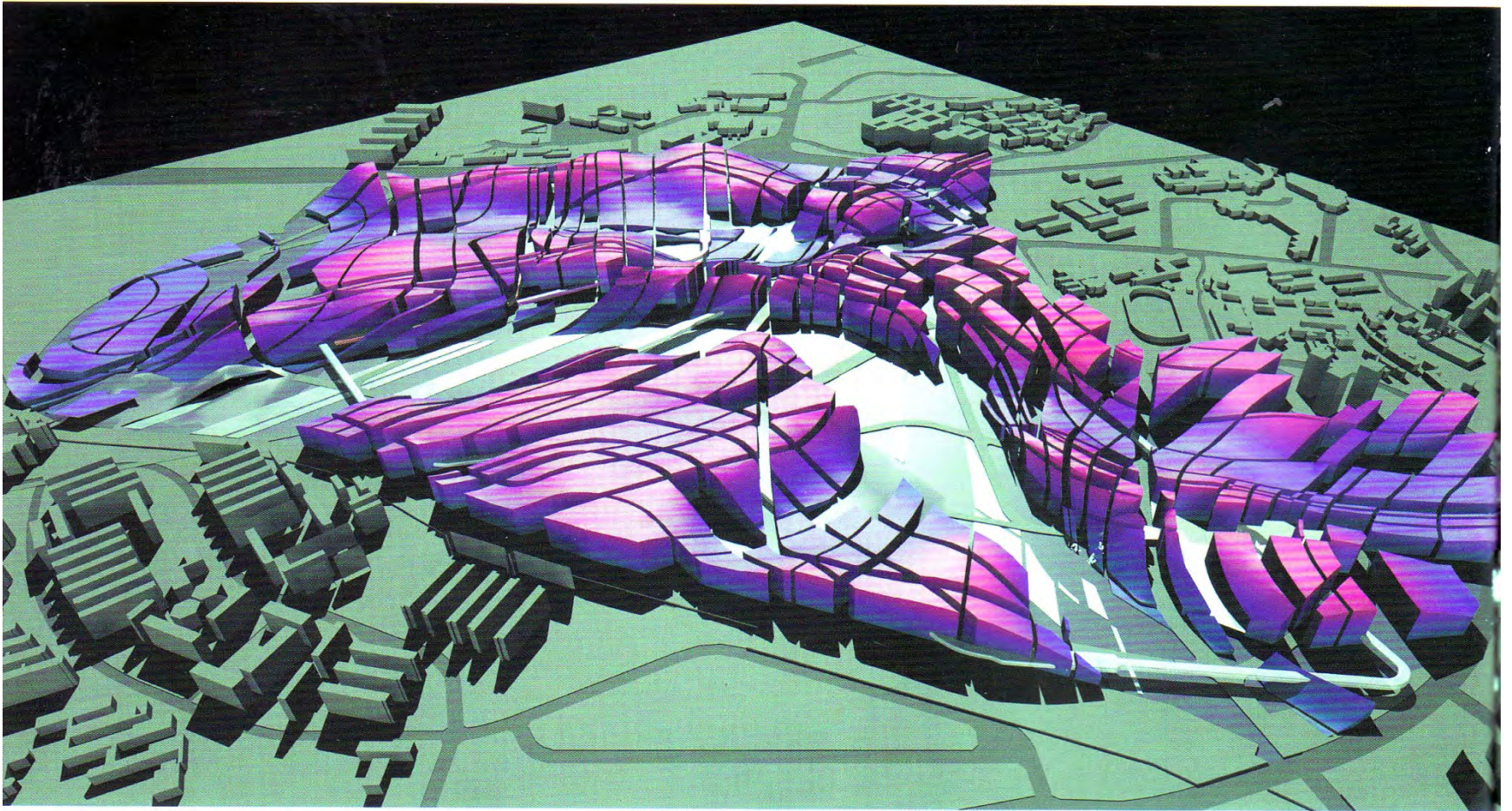
„Il faut être absolument moderne!“



Zaha Hadid Architects, One-North Masterplan, Singapore, 2003

Z. Hadid Architects, Masterplan, 2003, Singapur, Netzwerk

„Il faut être absolument moderne!“



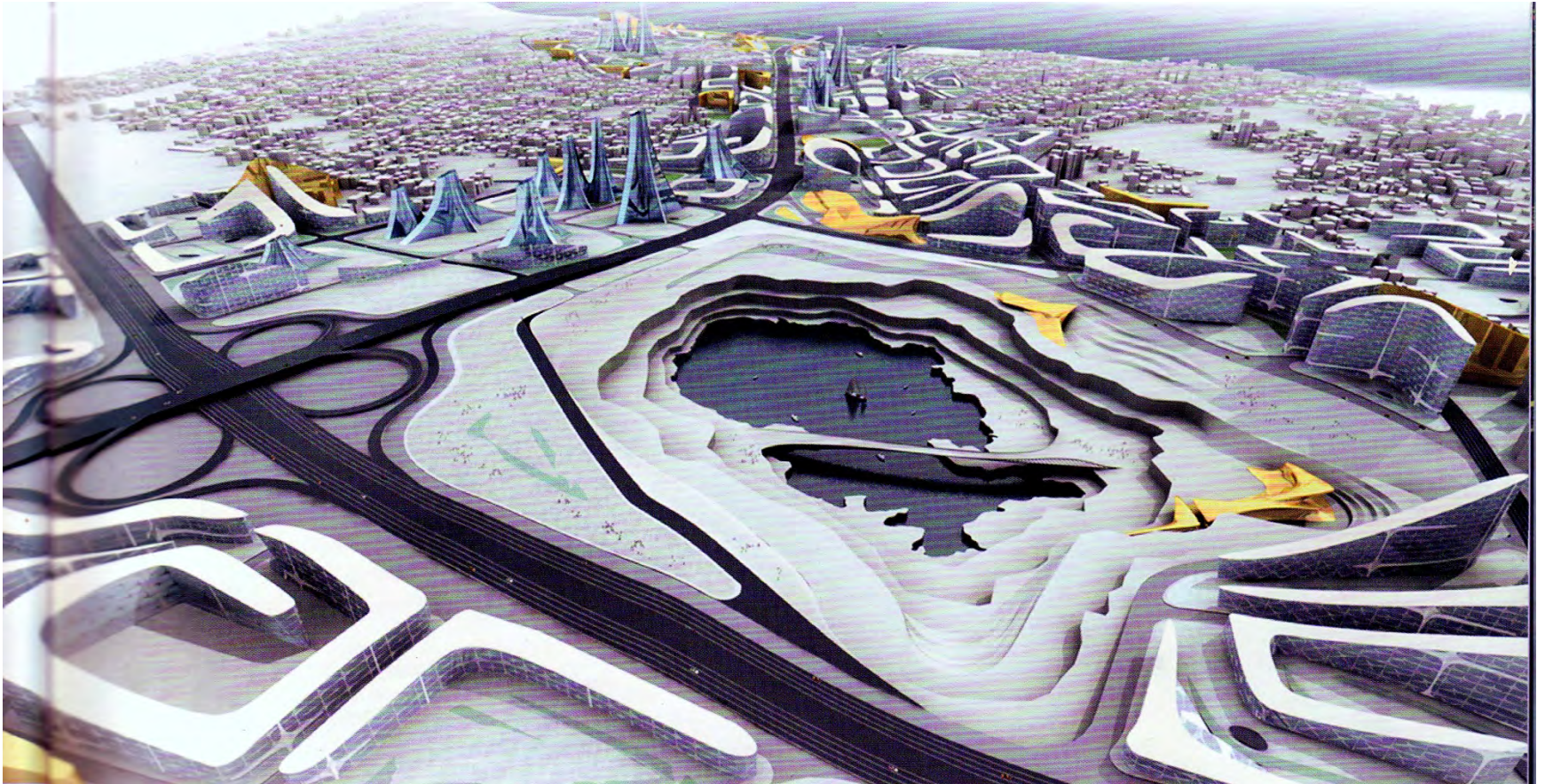
Z. Hadid Architects, Masterplan, 2003, Singapur

„Il faut être absolument moderne!“



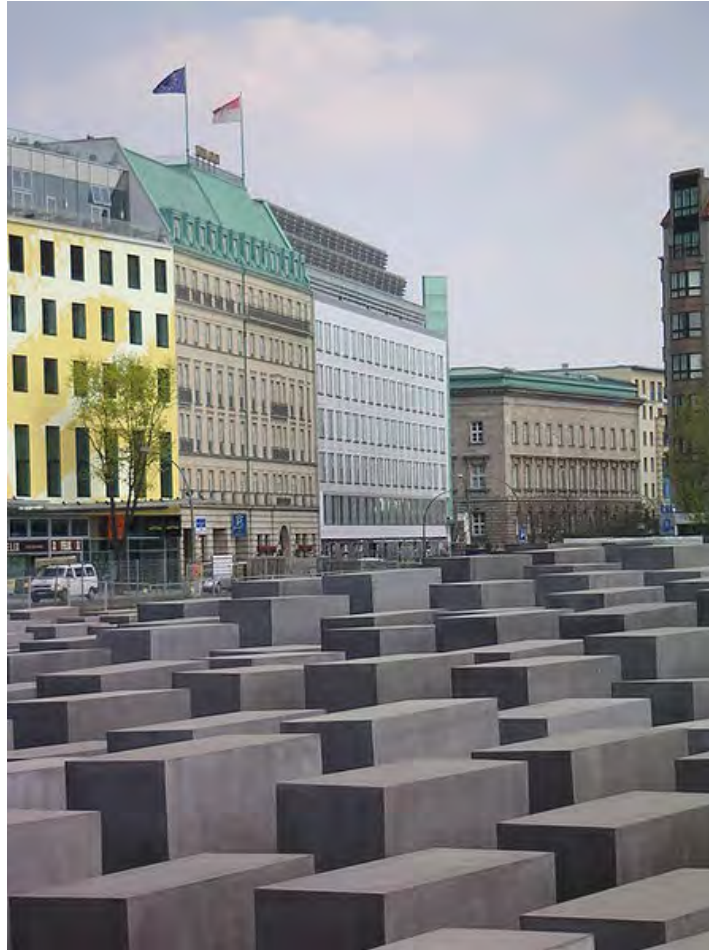
Z. Hadid Architects, Kartal-Pendik Masterplan, Istanbul, Türkei 2006

„Il faut être absolument moderne!“



Z. Hadid Architects, Kartal-Pendik Masterplan, Istanbul, Türkei 2006

„Il faut être absolument moderne!“



P. Eisenmann, Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin 2003-2005

„Il faut être absolument moderne!“



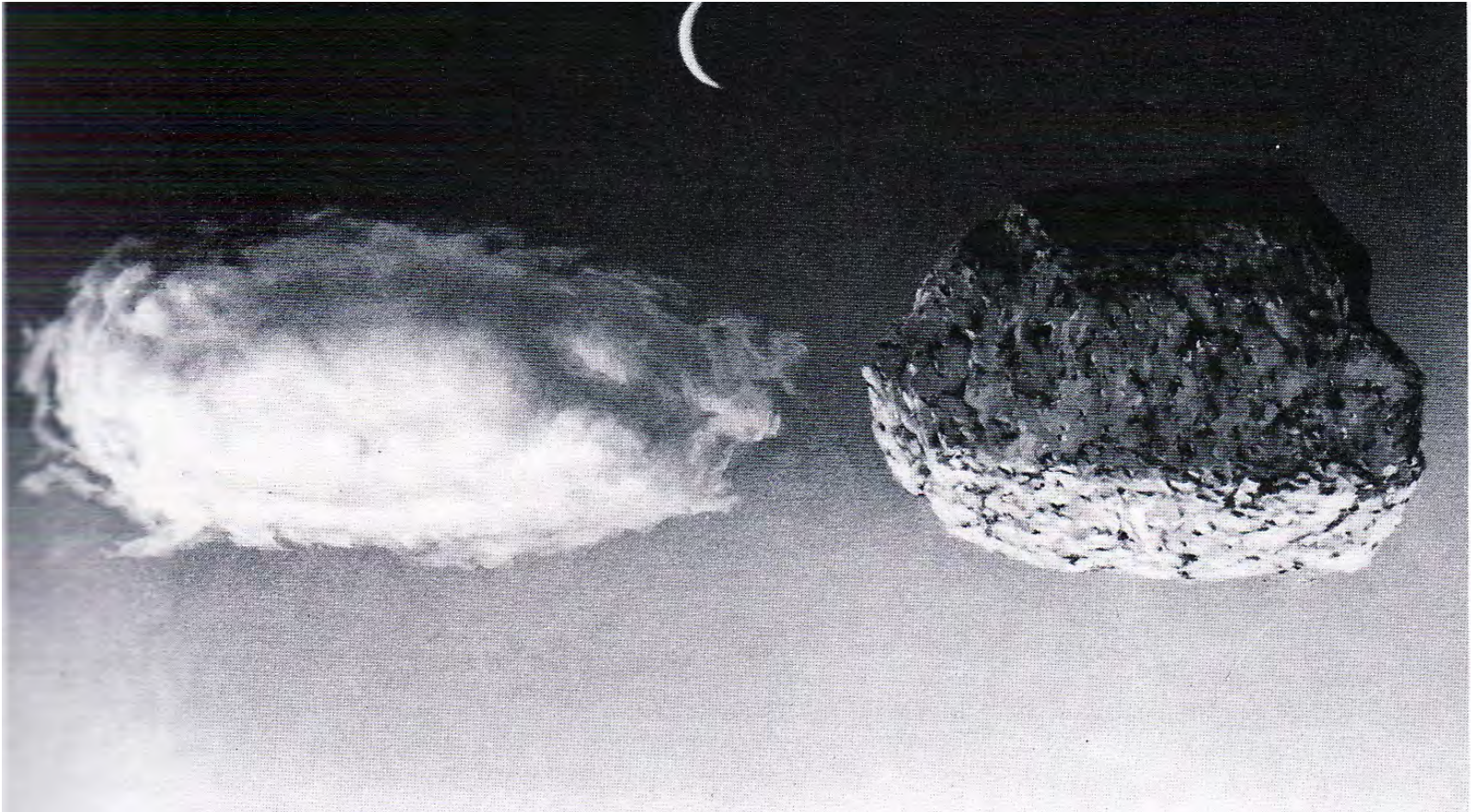
P. Eisenmann, Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin 2003-2005
Stelenlandschaft

„Il faut être absolument moderne!“



P. Eisenmann, Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin 2003-2005
Stelenlandschaft

„Il faut être absolument moderne!“



Magritte, la Bataille de l'Argonne, 1959