

Ein Text ist nicht eine Linie aus Worten, die eine einzige, theologische Bedeutung entfaltet [...] Ein Text ist vielmehr ein mehrdimensionaler Raum [...] Ein Text ist ein Gewebe aus Zitaten, welche aus den zahllosen Zentren der Kultur gezogen werden.

Roland Barthes

Als der britische Schriftsteller Gilbert Keith Chesterton im Jahr 1922 in New York auf dem Broadway spazieren ging, zeigte er sich beeindruckt von der ästhetischen Wirkkraft der Lichtfassaden. Die dort erfahrbaren Wort-Bild-Licht-Kombinationen entwickelten eine solche Anziehungskraft auf ihn, dass er sich an die Tradition höfischer Festkultur erinnert fühlte, an Illuminationen und Feuerwerke (Abb. 1 und 2).

Doch trotz oder gerade wegen des starken Eindrucks, dem sich der Schriftsteller nicht entziehen konnte, wertete er die faszinierende Strahlkraft des Lichtes nicht positiv, sondern kritisierte eine sich darin abzeichnende Entwicklung. Für ihn stellte die zunehmende Verbreitung dieser Art neuer Fassadengestaltung einen der Faktoren dar, die zu jener städtischen Reizüberflutung führen sollte, zu jener nachhaltigen Irritation der Aufmerksamkeit im urbanen Raum, die dann von Georg Simmel oder auch Walter Benjamin als «Steigerung des Nervenlebens» beschrieben werden konnte.<sup>1</sup> Was Chesterton an dieser Entwicklung verwerflich fand, war der nun alltäglich werdende Gebrauch von Licht und Text im städtischen Raum.<sup>2</sup> Mit melancholischem Blick schaute er auf die scheinbar verlorenen Kontexte europäischer Festkultur zurück und beklagte, dass die moderne Zeit «die tiefe Bedeutung solcher Farben und Lichter völlig vernichtet» habe. «Die Leute wollen mit dieser Art der Beleuchtung kaum noch wichtige Dinge ausdrücken, weil sie ständig benutzt wird, um kleinliche Dinge zu verkünden.»<sup>3</sup>

Was Chesterton mit dieser Beschreibung in den Blick nahm, war nicht nur die Frage nach dem Gebrauchs des Lichtes im städtischen Umfeld, sondern auch die Frage nach der Beziehung von Text und Architektur. Bereits im 19. Jahrhundert hatte man vermehrt über das Verhältnis dieser beiden Felder zueinander diskutiert. Dabei ging es jedoch nicht um die direkte Beschriftung von Bauten, als vielmehr um das Problem einer grundlegenden Verschriftlichung der Kultur. Man bemängelte zu jener Zeit häufig das Verkümmern einer architektonischen Sprache und konstatierte eine damit einhergehende Schwächung der Aussagekraft architektonischer und städtebaulicher Formen. Nicht ohne Grund konnte Victor Hugo in seinem Roman *Notre-Dame de Paris* von einem Paradigmenwechsel von der Baukunst hin zum Buchdruck sprechen und in diesem Zusammenhang anmerken, dass die Architektur eine besondere Form von Schrift sei, eine Art von «Einschreibung» des Menschen in den Raum. Er las die Kathedrale «Notre-Dame» wie ein Buch, verstand sie als eine «Chronik aus Stein».<sup>4</sup> Die bildliche Rede von der Architektur als Text oder auch jene von der Lektüre einer Stadt fand sich in den nachfolgenden Jahrzehnten bei verschiedenen Autoren immer wieder, weil sich diese



1 Erich Mendelsohn,  
Broadway, 1924

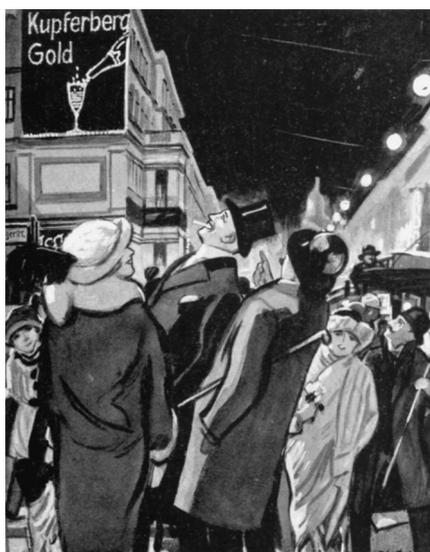
Metaphorik auf die unterschiedlichsten «Kontexte» applizieren ließ.<sup>5</sup> Autoren wie Franz Hessel oder Walter Benjamin zeigten beispielsweise, wie sehr die Stadt im Akt des Flanierens zu einer Art lesbarer Textur wurde, während die Surrealisten auf das Untergründige und Unbewusste zielten und den Subtext der Stadt zum Thema machten. Die Auswirkungen dieser Auseinandersetzungen mit dem urbanen Raum lassen sich nicht zuletzt in so gängigen Bezeichnungen wie «Textur der Stadt», dem «Aufbau» beziehungsweise der «Architektur eines Textes» oder der «Sprache der Architektur» wiederfinden.

Doch gab es neben der metaphorischen Verbindung von Textualität und Architektur auch noch andere, direktere Anknüpfungspunkte. Denn auch die zu Beginn zitierten Bemerkungen Chestertons waren nicht als Beiträge zu einem neuen Sprechen über urbane Räume zu deuten, sondern verstanden sich als Aussagen, die den Blick auf die Frage zu lenken versuchten, was von den Auswirkungen eines wachsenden Anteils von Text in Architektur zu erwarten und zu halten sei. Natürlich waren auch früher schon repräsentative Beschriftungen eng mit Architektur verbunden gewesen, so bei den Bauaufgaben Kirche, Rathaus oder Palast, doch schuf der verstärkte Einsatz von Licht im urbanen Raum – neben der Verwendung der Straßen- und Innenbeleuchtung auch die Nutzung von so genanntem «kommerziellem Licht»<sup>6</sup> – eine neue Situation, die das äußere Erscheinungsbild vieler Städte radikal veränderte. Nach dem ersten Weltkrieg wurde die Lichtreklame zu einem Massenmedium. Unter der Bedingung der großmaßstäblichen Kommerzialisierung des öffentlichen Raums, stellte sich auch die Frage nach dem Verhältnis von Textualität und Architektur in ganz neuer Weise. Die Leuchtwerbung breitete sich nun «wie ein Netz über die allgemeine Grundbeleuchtung der Strasse aus, sie bespielte die obere Silhouette der Geschäftshäuser und deren Fassaden, auf denen horizontal wie vertikal die Lichtbänder erschienen.»<sup>7</sup> Während es sich in der Anfangsphase noch häufig um angestrahlte Plaka-

2 Samuel Gottscho, Broadway bei Nacht, um 1930



te handelte, veränderte sich die Situation bald durch die Einführung von Leuchtkästen, welche zunächst mit Glühbirnen, dann aber vorrangig mit Neonröhren bespielt wurden. Mit diesem neuen Medium ließen sich besonders die sprunghaft steigenden Bedürfnisse der Industrie nach einer massenwirksamen Verbreitung von Produktinformationen hervorragend befriedigen. Darüber hinaus stellte das neue Format innerhalb der unterschiedlichsten Werbekontexte eine bedeutende Alternative zum Plakat, zur Zeitungsanzeige oder auch zur Litfasssäule dar: die Lichtreklame eroberte nicht nur neue Räume, Dächer, Hauswände und vieles mehr, sondern ebenso auch neue Zeiten und in Besonderheit die Nacht. Die Attraktivität des Mediums hatte zur Folge, dass sich kurz nach der Einführung schnell eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Formate entwickelte: die Slogans und Firmennamen erstrahlten sowohl in statisch leuchtende Kubaturen, erschienen als stark blinkende Texte oder entstanden direkt vor dem Auge in so genannten Wanderschrift-Reklamen. Bei diesen handelte es sich um dicht angeordnete Felder von Glühbirnen, auf denen zeitversetzt Buchstaben erzeugt werden konnten. Laufende Textbänder, die sich stark an dem zeitbasierten Medium Film orientierte, wurden nicht nur für Werbezwecke genutzt, sondern auch häufig zur Verbreitung von Nachrichten eingesetzt, weshalb sich für diese Form der Leuchtwandschriften schon bald der Begriff «Moderne Hauszeitung» einbürgerte.<sup>8</sup> Doch wurden mittels dieses Beleuchtungsprinzips nicht nur Texte realisiert. Ebenso visualisierte man ganze Bilder, kurze Szenen oder Bild-Text-Kombinationen, was die enge Verbindung der Lichtreklame mit dem ebenfalls jungen Medium Film noch stärker hervortreten ließ. Verschiedene dieser Leuchtbilder, wie beispielsweise jene Werbung für den Sekt Kupferberg-Gold aus der Mitte der 1920er Jahre, erlangten dabei sogar eine gewisse Berühmtheit: nacheinander geschaltete Neonröhren ließen das Bild eines sich langsam füllenden und sprudelnden Sektglases entstehen (Abb. 3).



3 Karikatur zur Lichtreklame von Kupferberg Gold aus den *Lustigen Blättern*, 4. Dezember 1912

Mehr und mehr verwandelten diese Leuchtschriften die Atmosphären der Metropolen und schufen dort allabendlich eine eigene glamouröse Architektur des Lichts. In diesen Lichttexten wandelnd verflüchtigten sich die Sorgen und Nöte des Alltags zumindest temporär. Die von Chesterton, Simmel oder Benjamin formulierten Einwände wurden dabei beiseite geschoben, um einem rauschhaften Genuss der Licht-Settings Platz zu machen. Siegfried Krakauer beschrieb diesen Sog städtischer Helligkeit – vom Lampenhersteller Osram zum Slogan «Licht lockt Leute» verdichtet – in seinem Roman *Die Angestellten*. Für ihn zeigte sich in der Stadt, wie das Licht «die Masse ihres gewohnten Fleisches» entfremdete. Das Licht wirft der Masse «ein Kostüm über, das sie verwandelt. Durch seine geheimen Kräfte wird der Glanz Gehalt, die Zerstreung Rausch.»<sup>9</sup> Dass diese Form der Attraktion und des Spektakels von der Industrie immer stärker ausgebaut wurde, kann in der Rückschau nicht verwundern. Insbesondere in den boomenden und von Kriegszerstörung verschonten Vereinigten Staaten konnten sich der Triumph der Lichttexte und damit die Entwicklung einer eigenen Lichtarchitektur stärker als sonst wo ausprägen.

Vergegenwärtigt man sich nun den hier angesprochenen baulichen Umgang mit dem öffentlichen Raum, zeigen sich schnell einige interessante Aspekte, die für das damals neue Medium bestimmend werden sollten. Insbesondere fällt auf, dass es zunächst zwingend notwendig war, die technischen Bedingungen der Lichtarchitektur verschwinden zu lassen. Es galt die Konstruktionen wie eine negative Form in die am Tage sichtbare, positive Form der Architektur einzupassen. Was tagsüber in der Architekturfassade in Unsichtbarkeit fallen musste, entwickelte in der Nacht ein eigenes Leben, eröffnete einen bis dahin ungesehenen Textkosmos. Nur selten kam es während dieses Booms zu Versuchen, diese im wahrsten Sinne phantasmatische Struktur zu unterlaufen und die Bedingungen jener frühen Form von Medienfassade zu thematisieren. Oskar Nitschkes Entwurf für seine *Maison de la Publicité* aus dem Jahre 1936 zielte in diese Richtung (Abb. 4), wurde aber bezeichnender Weise nie realisiert.

4 Fassadenentwurf von Oskar Nitschke, *Maison de la Publicité*, Paris 1936



Die Architektur musste handfesten kommerziellen und politischen Interessen dienen. Diese Funktionalisierung förderte allerdings die Entwicklung der Text-Bild-Gefüge im städtischen Raum, die mit der Zeit immer spektakulärer ausgebaut und gestaltet wurden. Entscheidend für die Lichtarchitektur war die Wechselwirkung von technischer Möglichkeit und urbaner Wirksamkeit. So war etwa die Tatsache bedeutsam, dass ab einem gewissen Zeitpunkt die Gebäudeaußenwände durch neue Baumaterialien und innovative statische Konstruktionsweisen keine tragenden Funktionen mehr übernehmen mussten. Das befreite sie nicht nur von einer traditionellen Baugestalt, sondern stellte sie dadurch auch wechselnden Nutzungen zur Verfügung. Erst das neue Bauen mit Glas, Stahl, Beton und Licht und das damit einhergehende räumliche und architektonische Denken verwandelten die Außenwände der Hochhäuser zur Gänze in Fenster und machten diese zur eigentlichen Haut der Architektur. Die so entstehende Form der Fassadenwand konnte nun, wie eben das Gesicht, von dem sich der Begriff bekanntermaßen etymologisch herleitet, rein kommunikativ eingesetzt werden und eröffnete im wahrsten Sinne des Wortes neue Ausdruckswerte. Die Fixierung auf die Oberfläche hatte allerdings auch zur Folge, dass die architektonische Gestaltung des Baukörpers nicht selten der Vernachlässigung anheim fiel – für die

gleichsam angehängte Lichtarchitektur entstanden wenig artikulierte Kubaturen mit einer innenliegenden Tragestruktur. Bereits bei dem *Palais de l'Électricité* auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 war von unattraktiven «Glühbirnenhäuten» die Rede.<sup>10</sup> In den Vereinigten Staaten zeigte sich die hier angesprochene Entwicklung an Orten wie New York oder Las Vegas in geradezu paradigmatischer Weise. Doch konnte das zeitgenössische Feuilleton auch darauf hinweisen, wie sich durch die Zunahme der Lichtreklame in den Städten Schriftzüge und Werbezwecke zunehmend voneinander entfernten (Siegfried Kracauer). Die Schrift löste sich von ihrer Bedeutung und setzte auf diese Weise andere Wirkungspotentiale frei. Sie wurde geradezu zu einer Art von abstraktem Zeichen, zu einem Schrift-Bild ähnlich etwa einer Hieroglyphe.<sup>11</sup>

Am Beispiel der Stadt Las Vegas lässt sich die angesprochene Entwicklung besonders gut nachvollziehen. Und es ist kein Zufall, dass sich im Laufe der 1960er und 70er Jahre ein kritischer Diskurs in Bezug auf das dortige Verhältnis von Text, Bild und Architektur entwickelte. Zentral war in diesem Kontext besonders die ausführliche Analyse *Learning from Las Vegas* der Architekten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steve Izenour, die durchaus kritisch auf die Dynamiken einer als Zeichen verstandenen Architektur verweisen konnten (Abb. 5).<sup>12</sup>

Dieses Setup wurde aber nicht nur von Seiten der Architekturtheorie bearbeitet, sondern auch von Seiten der Linguistik und Semiologie, etwa von Roland Barthes und Michel Butor analysiert und das sowohl unter Gesichtspunkten einer aktuellen Zeichentheorie, wie auch unter Maßgabe eines erweiterten Textbegriffs. Dabei stellte man unter Rückgriff auf Ferdinand de Saussures Theorien eine direkte Analogie von sprachlichen und architektonischen Strukturen her und ließ dem urbanen Raum besondere Aufmerksamkeit zukommen. Die Stadt wurde als kohärentes Zeichensystem aufgefasst, das wie ein Text gedeutet werden konnte. Roland Barthes definierte die Stadt als «discours» beziehungsweise als «écriture» und konnte denjenigen, der sich in ihr bewegte, als «une sorte de lecteur» bezeichnen.<sup>13</sup>

Es ist nun interessant festzustellen, dass man fast zeitgleich in der Literaturwissenschaft und Philosophie die Frage der Grenze diskutierte, diese Debatte jedoch kaum auf solche Texte bezogen wurde, die – wie etwa die Neonschrift – wirklich räumlich zu begreifen waren. So blieben beispielsweise Foucaults essentielle Fragen nach dem Verhältnis und den Begrenzungen der Kategorien Text, Sprache, Autor und Schrift ohne merklichen Einfluss auf die hier beschriebene Entwicklung.<sup>14</sup> Was sich vielmehr abzeichnete, war eine kontinuierliche Manifestation der Kategorien Innenraum, Außenraum und Fassade. Selbst Medienkünstler, die besonders seit den frühen 1980er Jahren mit Billboards und Anzeigentafeln arbeiteten, verhandelten in ihren Arbeiten in der Regel nicht so sehr das architektonische Setup, sondern vielmehr die Frage des öffentlichen Raumes und der kapitalistischen Determinierung desselben. Wie Inke Arns mit Blick auf diese frühe Form der Medienkunst richtig betont, «thematisieren bildende Künstler/innen in ihren Arbeiten den sich zunehmend durch den Einfluss von (Massen-)Medien und privatwirtschaftlichen Interessen wandelnden öffentlichen Raum. Pioniere auf diesem Gebiet sind unter anderem Dan Graham, Hans Haacke, Sanja Ivekovic, Jochen Gerz und Jenny Holzer.»<sup>15</sup> Arbeiten wie Jenny Holzers «Private Property Created Crime» (1985) oder Les Levines 1982–83 in Los Angeles und Minneapolis realisiertes Projekt «Aim, Race, Take, Steal» adressieren vor allem



5 Las Vegas, Ansicht des Strip, circa 1965



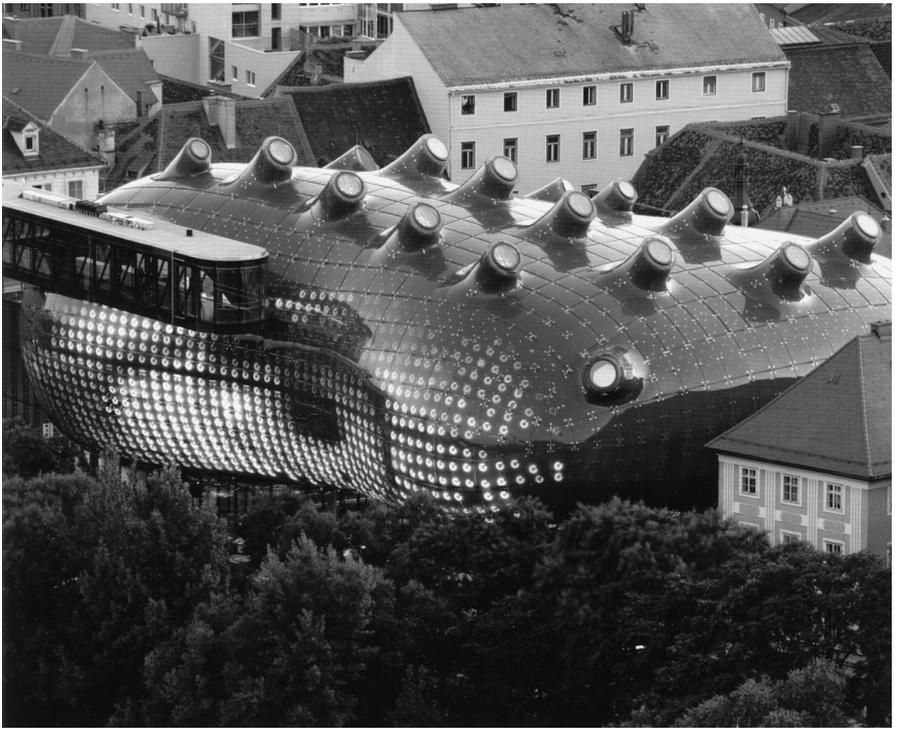
6 Jenny Holzer, Private Property Created Crime, 1985, Times Square, New York

das Verhältnis von Aussagen in Relation zu jenen anderen, sie selbst umgebenden Zeichen und Texten, oder eröffnen Fragen in Bezug auf die Determinierung des öffentlichen Raums durch unausgesprochene/unsichtbare Gesetze (Abb. 6).<sup>16</sup>

Die Fassadenhäute und die auf ihnen platzierten Medien blieben hierbei jedoch weiterhin massive Wände, welche die Kategorien des Innen- und Außenraum stillschweigend akzeptierten. Das Aufbrechen und kritische Befragen dieser Wand wurde erst wesentlich später zum Problem gemacht. Wichtig waren dabei die Auseinandersetzungen mit der Bildlichkeit dieser Fassaden. In diesen Debatten wurden wieder Fragen nach den öffentlichen und privaten Strukturen der Stadt gestellt und polemisch auch die Reichweite kapitalistischer Praxis diskutiert. Die grundlegende Einteilung und damit die Reflektion architektonischer Kategorien geriet dabei kaum ins Visier der Kritik. Interessanterweise waren es schließlich die Ausläufer einer filmwissenschaftlichen Diskussion, die für eine massive Infragestellung der Billboards und Medienfassaden sorgte. Im Zusammenhang einer Debatte um die filmische Apparatur, die in den späten 1960er Jahren einsetzte, war vor allem auch die Leinwand ins Blickfeld der Kritik geraten. In diesen Auseinandersetzungen wurde beispielsweise von Seiten Jean-Pierre Oudarts oder Stephen Heaths die Frage des filmischen Raums verstärkt aufgeworfen, wobei besonders der Idee der Suture (wörtlich: Naht) eine wichtige Bedeutung zukam.<sup>17</sup> Man wollte die Leinwand nicht mehr als raumtrennende Fläche verstehen, sondern vielmehr als ein komplexes Raumgeflecht. Gerade in dieser Hinsicht entsprach dieser theoretische Ansatz den Fragen, die Michel Foucault oder Gilles Deleuze anhand des Textbegriffes aufgeworfen hatten. Während die Suture-Theorie allerdings die Vernähung von Raumbildern thematisierte, nahmen Foucault und Deleuze ganz den lateinischen Ursprung des Wortes in den Blick. Die Fokussierung auf den Text, hier hergeleitet von *textum*, das Gewobene, stellte nicht dessen distanzierenden Charakter ins Zentrum des Interesses, sondern betonte vielmehr den Charakter der Verflechtung. Mit zunehmender Ausstattung öffentlicher Räume mit Medienfassaden wurden diese Verflechtungsbeziehungsweise Vernähungstheorien langsam auch von Seiten der Architektur zur Diskussion gestellt. Besonders die angeführten Beispiele Las Vegas, Broadway oder Times Square mit ihren ausgreifenden Lichtinszenierung konnten dabei vor Augen führen, wie überholt ein Verständnis der Medienfassade als Fläche mittlerweile war. Gerade die großen Casinos versuchten in ihrem Zusammenspiel von Text-Licht-Bild-Inszenierungen sehr früh räumliche Erfahrungskontinuitäten herzustellen, um eine Innenraum-Außenraum Differenz zu überwin-

den.<sup>18</sup> Ihre Lichtarchitektur entsprach somit eben nicht einer Strategie der Teilung, sondern vielmehr einer der aktiven Verwebung von sonst immer noch sehr stark getrennt gedachten Räumen. Und eben vor diesem architekturhistorischen Hintergrund lohnt es sich, die Frage der neuen Medienfassaden erneut zu betrachten.

Bereits in den 1960er Jahren entwarf die Architekturgruppe Archigram sehr gezielt urbanistische Konzepte – wie ‚Plug-in City‘, ‚Living Pod‘, ‚Instant City‘ oder ‚Walking City‘ –, die dem Konzept medial verwobener Texturen sehr bewusst Rechnung trugen. Diese schienen aber ebenso wenig realisierbar, wie etwa jene Medienfassaden aus dem Film *Blade Runner* (1982), die auch das Verhältnis von Medienfassaden und neuer urbaner Situationen pointierten. Nichtsdestoweniger sollten diese (film-)architektonischen Bilder und Utopien die Ideen und Diskussionen zur Fassade nachhaltig bestimmen. Im Zuge einer Interiorisierung des öffentlichen Raums schien kein Gebäude mehr davor gefeit, mit einem ‚Urban Screen‘ für ‚Public Viewings‘ ausgestattet zu werden. Der bisher in den familiären Innenraum gerichtete Fernseher wurde zunehmend in das Wohnzimmer der Städte (die öffentlichen Plätze) gerichtet. Man konnte den Eindruck gewinnen, dass es unvermeidbar war, dass sich diese neuen Bildschirme «wie Parasiten am Körper der sie tragenden Gebäudewirte festsetzen».<sup>19</sup> Interessanterweise wurde hierbei die Entwicklung auf eine merkwürdige Art von verschiedenen historischen Auseinandersetzungen abgekoppelt. Viele der Diskussionen, die besonders ab Mitte der 1980er Jahre einsetzten (meist mit Bezug auf Toyo Itos realisiertem *Turm der Winde* von 1986), beschränkten sich auf eine Problematisierung der technischen Dimension von Leinwänden und Screens.<sup>20</sup> Als Resultat entstanden häufig wieder jene, allein auf Fassadenflächen angeordneten, digitalen Anwendungsszenarien der Pseudointeraktivität, die einem vermeintlichen User Benutzungsmodi von flachen Medienarchitekturen unterbreiteten. Erst in jüngerer Zeit kristallisieren sich zunehmend Positionen heraus, welche erneut von der trennenden Dynamik solcher auf Oberflächen fokussierten Projekte absehen und über die Frage nach einer lichtgestützten Verwebung von Raumvolumen nachdenken. Dabei wird deutlich, dass innovatives Nachdenken über Texturen, Räume und Medien, nicht zwingend an neue und hochpreisige Technik gebunden ist. Indem Architekturbüros wie beispielsweise Herzog & De Meuron oder auch Realities:United die Diskussion wieder von der reinen Frage nach der Flächigkeit von Medienfassaden abtrennen und die Fragestellung in Bezug auf das Raumgreifen beziehungsweise auf die Volumina des Lichtes hin öffnen, lösen sie sich aus einer seit den 1980er Jahren etablierten Screenfixierung. Für Realities:United bedeutet dies gleich in zweifacher Hinsicht anzuschließen an eine historische Auseinandersetzung der Medienfassade: Zum einen ergab sich durch die Kooperation mit dem ehemaligen Archigram-Architekten Peter Cook bei dem Projekt BIX für Graz Bezüge zu einer seit den 1960er Jahren geführten Diskussion von Bild-Licht-Texturen; Zum anderen ergeben sich auf technischer Ebene, gerade durch das auf Neonröhren basierende Konzept, Bezüge zu den frühen Leuchtschriften und Lichtreklamen im urbanen Kontext der 1920er Jahre. Dieser Rückgriff auf ein altes elektrisches Lichtmedium im Gegensatz zu teuren LED Bildschirmen zeigt, dass das progressive Gestalten von Medien und Räumen keine Frage großer Budgets sein muss. Es unterstreicht vielmehr, dass Medienfassaden als räumliche Gebilde gedacht werden sollten, als Gebilde, die durch die Tiefe des Lichts aus der



7 Realities:United, BIX, Graz 2003

Zweidimensionalität herausgelöst werden können. Indem Realities:United sich den Screen nicht auf eine glatte Fläche appliziert denkt, sondern die Lichtkörper auf einer gekrümmte Oberfläche anbringt wie beispielsweise im Grazer Museums-Projekt BIX (Abb. 7), wird es möglich, den zu sehenden Text / das zu sehende Bild räumlich zu begreifen. Es sind Lichttexturen, die sich je nach räumlicher Distanz oder Nähe, zu anderen Erfahrungswerten zusammenfügen: während sich auf dem Museum Texte und Bilder aus der Ferne leicht erkennen lassen, wird die Fassade aus der unmittelbaren Nähe zu einer überwältigenden Licht-raumerfahrung, die das Auge nicht mehr zu einem Gesamtbild zusammenfügen kann. Ihre Idee einer Realisation von Bildern, verlässt somit den angestammten Platz rein applizierter Flächen und bekommt skulpturale Erfahrungswerte. Was es heißt, dieses Denken in verwobenen Texturen noch einen Schritt weiter zu Verfolgen, zeigt sich in einem der neusten Projekte von Realities:United, im so genannten NIX (Abb. 8). «Ein mit der Gebäudelitechnik verbundener Computer steuert die Lampen von Büroräumen, die nach Arbeitsschluss nicht mehr benutzt werden, als räumliche Pixel und jagt raumgreifende Bewegungsmuster durch die ganze Tiefe des Raums.»<sup>21</sup>

Vor einem solchen Ansatz erscheint die Frage nach der Überwindung eines Denkens in Flächen, oder auch die Frage nach einem verwobenen Verhältnis von Gebäuden und Bild/Texten fast kleinlich. Denn wenn diese Frage sich nicht mehr auf ein einzelnes Gebäude bezieht, sondern stattdessen auf ein ganzes urbanes Gefüge beziehen lässt, sehen wir uns von nun an mit wesentlich komplexeren Texturen und Bildern konfrontiert. Hier wird deutlich, dass es nicht mehr um



8 Realities:United, NIX, Studie 2007

Screens geht, welche einer Architektur aufgeklebt sind, sondern um Bilder und Texturen, die im Gegenteil erst mit der Tieferäumlichkeit der Architektur entstehen. Durch die Stadt gehen heißt in solchen Kontexten dann wirklich in Bilder und Texturen einzutauchen. Der Flaneur tauscht hier die Passagen ein gegen einen skulpturalen Parcours überdimensionaler Pixel.

## Anmerkungen

- 1 Georg Simmel, «Die Großstadt und das moderne Geistesleben», in: Georg Simmel, *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 192–204, hier S. 192; Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Dritte Fassung)», in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 471–508, hier besonders S. 499 und S. 505.
- 2 Zeitgleich zu Chestertons Kritik begann besonders in Deutschland eine intensive Untersuchung der physiologischen und psychologischen Auswirkungen des Lichtes im urbanen Kontext auf den Menschen. Siehe hierzu insbesondere: Joachim Teichmüller, «Das Lichttechnische Institut der Badischen Technischen Hochschule», in: *Das Licht*, 1. Jg., Heft 1, 1930, Berlin, S. 29–30 und Heft 2, S. 55–59.
- 3 Gilbert Keith Chesterton wird hier zitiert nach Dietrich Neumann, «Leuchtende Bauten – Architektur der Nacht», in: *Leuchtende Bauten: Architektur der Nacht*, hg. v. Marion Ackermann, Ostfildern-Ruit 2006, S. 16–21, hier S. 18.
- 4 Vgl. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. 1482*, Paris 1967, besonders S. 136 und S. 155.
- 5 Vgl. hierzu vor allem die von Manfred Smuda herausgegebene umfangreiche Aufarbeitung dieses Themas *Die Großstadt als «Text»*, hg. v. Manfred Smuda, München 1992.
- 6 Vgl. hierzu Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien 1983.
- 7 Anne Hoormann, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, München 2003, S. 247.
- 8 Johannes Fritz, «Die Moderne Hauszeitung», in: *Seidels Reklame* 11, Heft 8, August 1927, S. 361–362.
- 9 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuen Deutschland*, Frankfurt am Main 1971, S. 98.
- 10 Schivelbusch 1983 (wie Anm. 6).
- 11 Vgl. hierzu Matthias Christen, «Wo Abfälle und Sternbilder sich treffen. Lichtschriften und photographische Chiffren im Werk Siegfried Kracauers», in: «Wunderliche Figuren». *Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*, hg. v. H.-G. von Arburg, M. Gamper und U. Stadler, München 2001, S. 165–186.
- 12 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steve Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge/Mass. 1972.
- 13 Hier nach Stefanie Gomolla, *Lesbare Architektur und architektonischer Text. Metaphern und deren Überwindung bei Michel Butor*, Source: <http://www.metaphorik.de/02/gomolla.pdf>
- 14 Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 1993, darin insbesondere: «Was ist ein Autor?», S. 7–31 oder «Zum Begriff der Übertretung», S. 69–89.
- 15 Inke Arns, «Soziale Technologien, Dekonstruktion, Subversion und die Utopie einer demokratischen Kommunikation» in: *Überblick über die Medienkunst*.
- 16 Einen interessanten Überblick zu verschiedenen Werken und Positionen bietet in diesem Zusammenhang: Steve Dietz, *Öffentlichkeiten*. Source: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/public\\_sphere\\_s/public\\_sphere\\_s/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/public_sphere_s/public_sphere_s/) (Stand: 25.10.2007).
- 17 Insbesondere: Jean-Pierre Oudart, «Cinema and Suture», in: *Screen*, Vol. 18, No. 4, Winter 1977/78, S. 35–47; Stephen Heath, «On Suture», in: ders., *Questions of Cinema*, London 1981, S. 76–112.
- 18 Vgl. dazu Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld 2007.
- 19 Ilka und Andreas Ruby, «Räumliche Kommunikation. Über eine neue Qualität von Medienarchitektur in der Arbeit von Realities:United», in: *Spots. Licht und Medienfassade*, Berlin 2007, S. 30–59, hier S. 57.
- 20 Vgl. in diesem Zusammenhang: Scott McQuire, *The Politics of Public Space in the Media City*, Source: [http://firstmonday.org/issues/special11\\_2/mcquire/index.html](http://firstmonday.org/issues/special11_2/mcquire/index.html) (Stand: 25.10.2007); Joachim Sauter, *Das vierte Format: Die Fassade als mediale Haut der Architektur*. Source: <http://netzspannung.org/positions/digital-transformations> (Stand: 25.10.2007).
- 21 Ilka und Andreas Ruby 2007 (wie Anm. 19), S. 58.