

Philip Ursprung

## **Phantomschmerzen der Architektur: Verschwindende Körper und Raumprothesen<sup>1</sup>**

In ihrem *Kommunistischen Manifest* von 1848 geben Karl Marx und Friedrich Engels eine eindrückliche Darstellung davon, wie sich Räumlichkeit im Zeitalter des Kapitalismus verändert:

»Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeois-Epoche vor allen früheren aus. Alle festen, eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von alterwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neu gebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen zu sehen.«

Wenn wir das Schauspiel des Kapitalismus unter dem Aspekt der Räumlichkeit betrachten, dann spielen Architektur und Städtebau seit mehr als 150 Jahren eine Schlüsselrolle. Seit Mitte der 19. Jahrhunderts führen Bauten in den industrialisierten Ländern das Spiel von Verhärtung und Verdampfung, Materialisierung und Dematerialisierung, Konkretisierung und Auflösung auf. Ein Teil der Bedeutung von Architektur und Städtebau liegt darin, diese fortwährende räumliche Veränderung, das Oszillieren zwischen Räumlichkeit und Bildlichkeit, zwischen Tiefe und Oberfläche, zwischen Transparenz und Opazität performativ auf- und durchzuführen. Dieser Spielraum wird seit den 1970er Jahren immer deutlicher sichtbar. Er passt zum Prozess der Globalisierung, dem fortwährenden Hin und Her von Kapitalströmen einerseits, dem Fluss migrierender Arbeitskräfte andererseits.<sup>2</sup> Bauten wie das Centre Georges Pompidou, Rem Koolhaas' Projekt für Universal Headquarters oder Diller + Scofidios Blur Building scheinen von dieser Dynamik ergriffen zu sein und dieses Fließen räumlich zu artikulieren.

In dem Panorama von »signature buildings« durch eine Handvoll internationaler Stararchitekten, das sich seit den 1990er Jahren entfaltet, fehlt allerdings etwas, nämlich der menschliche Körper. Es genügt, durch eine der zahlreichen Architekturzeitschriften zu blättern, um festzustellen, dass in den Darstellungen von neuer Architektur allenfalls Kopien aus der Werbung oder dem Internet Platz finden, die wie geisterhafte Konsumenten durch die aufgelösten Räume schlendern. Real anmutende Körper fehlen in den hastig erstellten Photoshop-Renderings der geplanten Projekte ebenso wie in den aufwändigen Fotografien der realisierten Bauten. Die Wirklichkeit der Körper, die uns daran erinnert, dass wir sterbliche Wesen sind, schön in der Jugend, zerfallend im Alter, anfällig für Verletzung und Krankheit, haben keinen Ort in der Architektur des Spektakels.

Diese Realität, das »Leben«, wenn man so will, erscheint in Gestalt von architektonischen Accessoires, als Substitut oder Prothese von Räumlichkeit: Gestaltete Möbel, Kunstwerke, speziell bearbeitete Materialien, gefärbte Oberflächen, als historischer oder lokaler »Bezug« oder auch kleine Details wie Gelenke und Bolzen, die als »Beweis« dafür dienen, dass der Bau im realen Raum steht. Ausserdem erscheint diese Realität in Form der Stararchitekten, der Autoren, die Geschichten und

Anekdoten erzählen und die ihrerseits als Beweis auftreten, dass echte Körper im Prozess des Entwurfs und der Realisierung von Bauten existieren. Alle diese Beweise sind letztlich Raumprothesen, Fetische, das heisst Teile, die für ein abwesendes Ganzes stehen.

»Wesenloses Weiss«: *Moby Dick*

Dieser Dualismus – die Auflösung von Raum auf der einen Seite, dessen Evokation als Fetisch, Bild oder Prothese, auf der anderen Seite – ist nichts Neues. Es ist ein Phänomen, das untrennbar mit der Geschichte und räumlichen Logik der Moderne verbunden ist. Es wird sichtbar in zwei zentralen Werken der Literatur- und der Architekturgeschichte, die beide gleichzeitig, 1851, entstehen, nämlich einerseits in Herman Melvilles Roman *Moby Dick*, 1851 zuerst in New York erschienen, andererseits Joseph Paxtons Crystal Palace, errichtet für die erste Weltausstellung, die Great Exhibition 1851 in London. Die Handlung von *Moby Dick* ist rasch erzählt:

»Der junge Ismael heuert auf einem Walfänger an und merkt schon bald, dass dort nicht alles mit rechten Dingen zugeht. Denn Ahab, der Kapitän der *Pequod*, ist besessen von seiner Suche nach einem gigantischen weissen Wal, dem berühmten Moby Dick, der ihn schon einmal schwer verletzt hat. Auf der Fahrt zum letzten grossen Zweikampf zwischen Mensch und Monster steuert er das Schiff unaufhaltsam seinem Untergang zu.«<sup>3</sup>

*Moby Dick*, ein riesiger weisser Wal hat Kapitän Ahab das Bein unter dem Knie abgerissen. Ahab hat es ersetzen lassen. Nicht durch ein Holzbein, sondern durch eine Prothese aus Walfischknochen. Ahabs Behinderung wird im Lauf des Romans wiederholt geschildert. So lässt Ahab auf Deck und in den Booten spezielle Zapfenlöcher bohren, damit die Prothese auf den Planken nicht abrutscht. Unter Ahabs Schlaflosigkeit leidet auch die Mannschaft, denn sie wird durch das Klopfgeräusch der Prothese geweckt. Und wir erfahren einige Andeutungen von einem Unfall. Dass nämlich das Knochenbein bei dem letzten Landaufenthalt, bevor die *Pequod* auslief, aus unerklärlichen Gründen aus der Verankerung sprang und ihm »wie ein spitzer Pfahl beinahe die Leiste durchbohrt«<sup>4</sup> hätte. Welcher Art die Verletzung war, wissen die Leser nicht. Nur, dass Ahab lange Monate für die Genesung brauchte, die er zurückgezogen bei seiner jungen Frau und ihrem kleinen Kind zubrachte. Er wollte den Unfall vertuschen, ohne dass ihm dies gelang. Ahab macht sich viel Sorgen um das Knochenbein und kontrolliert es regelmässig. Nach einer skurrilen Begegnung auf hoher See, wo er einen englischen Kollegen trifft, dem Moby Dick den Arm abgerissen hat und sie Knochenarm und Knochenbein kreuzen und Ahab in rauhem Scherz ruft: »Wir wollen uns die Knochen schütteln! – Arm und Bein! – Ein Arm, der nie zurückzuckt, und ein Bein, das nie davonläuft«<sup>5</sup> – nach dieser Begegnung beschädigt Ahab sein Bein und muss es an Bord der *Pequod* reparieren lassen. In dem Kapitel »Ahab und der Zimmermann« beschreibt Melville die Herstellung des neuen Walfischknochenbeins bei Nacht auf Deck. Ahab besteht darauf, dass keine Teile der alten Prothese verwendet werden. Der Zimmermann hat den Knochen in den Schraubstock eingespannt und sagt:

»Ein Glück, dass kein Kniegelenk mit zu bauen ist; wäre'n bisschen 'ne härtere Nuss; aber bloss n'Schienbein – na, das ist nicht schwerer zu zimmern als 'ne

Hopfenstange; ich möchte es nur recht hübsch blank und ordentlich machen. Aber die Zeit, die Zeit! – Hätt ich Zeit genug, dann wollt ich ihm ein so schmuckes Bein rausstaffieren, wie nur je in 'nem Salon Kratzfüsse vor einer Dame gemacht hat.«<sup>6</sup>

Ahab nähert sich, sieht den Schraubstock und will an seiner Hand prüfen, wie fest er sich zudrehen lässt. Der Zimmermann warnt ihn, er solle aufpassen, der Schraubstock könne Knochen brechen. Aber Ahab entgegnet: »Sei unbesorgt, ich liebe eine feste Faust; ich liebe es, in dieser aalglatten Welt etwas zu fühlen, das festzuhalten weiss, Mann.«<sup>7</sup> Neben dem Zimmermann arbeitet der Schmied an den Eisenteilen der Prothesen. Ahab, der den Zimmermann mit »Menschenmacher« begrüsst hatte, meint:

»Wart! Da Prometheus eben am Werk ist, möchte ich gleich einen ganzen Menschen bestellen, nach einem Bilder wie es mir wünschenswert erscheint: fünfzig Fuss hoch, der Brustkasten nach dem Modell des Themsetunnels gebildet; Beine mir Wurzeln dran, damit er an seiner Stelle stehen bleibt; an den Armen Handgelenke von drei Fuss Durchmesser; keine Andeutung von einem Herzen, eine Messingstirn und dahinter ungefähr ein Viertelmorgen guten Hirns; und sonst noch – soll er Augen haben, um nach aussen zu sehen? Nein, aber geb ihm ein Deckenfenster oben auf dem Scheitel, um sein Inneres zu erleuchten.«<sup>8</sup>

Dann fährt er gedankenverloren fort: »Ein mittelmässiger Baumeister, der eine blinde Kuppel baut; und mein Entwurf ist blind. Nein, nein, nein – ich muss für meine Kuppel eine Laterne haben.«<sup>9</sup> Der Zimmermann glaubt zu verstehen, dass der Kapitän eine Laterne wünsche und reicht ihm gleich zwei Lampen. Ahab weicht zurück: »Wozu stösst du mir die Laterne, diesen Häscher, ins Gesicht, Mann? Jemanden mit Licht überfallen ist schlimmer als ihm die Pistole vorhalten.«<sup>10</sup> Er fährt fort:



1 Gregory Peck als Captain Ahab in John Hustons Film »Moby Dick«, 1956, Standbild.

»Aber nun sag, ob es sehr überzeugend für die Güte deiner Arbeit spricht, dass ich nachher zwar auf dem Bein stehen werde, das du jetzt machst, und dennoch ein zweites Bein an genau derselben Stelle fühle? – mein verlorenes nämlich, Zimmermann, das Bein aus Fleisch und Blut. Kannst du diesen alten Adam nicht vertreiben?«<sup>11</sup>

Auch der Zimmermann hat schon von dem merkwürdigen Phänomen gehört, vom Phantom-Schmerz, den ein abgetrenntes Glied fühlt. Beide reden eine Weile über die Phantom-Schmerzen. Dann wird Ahab ungeduldig und fragt, wann sein Bein fertig sein werde. Der Zimmermann entgegnet, es werde noch eine Stunde dauern. Ahab darauf:

»O Leben! Hier stehe ich, stolz wie ein Griechengott, und bin doch in dieses Hohlkopfs Schuld um eines Knochens willen, ohne den ich gar nicht stehen könnte! Zum Henker mit dieser mörderischen Verflechtung von Einander-Verschuldetsein; denn so wird unser Soll und Haben niemals liquidiert. Ich möchte frei sein wie die Luft und stehe doch gebucht im Hauptbuch der ganzen Welt. Ich bin so reich, dass ich Gebot um Gebot gegen die reichsten Prätorianer hätte halten können als das römische Imperium, die Welt, versteigert wurde; und dennoch muss ich ergebenen Dank sagen sogar für das Fleisch der Zunge, mit der ich mein Selbstlob ausposaune. Beim Himmel! Gebt mir einen Schmelztiegel – und hinein mit mir, das ich mich auflöse und zusammenschmelze zu einem einzigen kleinen Wirbel.«<sup>12</sup>

In Melvilles Roman durchdringen sich zahllose Bedeutungsebenen. Es liegt nahe, die Figur des tyrannischen Ahab als die Verkörperung einer vormodernen, vorindustriellen, vorkapitalistischen Entität zu lesen, deren Körper im Strudel des modernen Kapitalismus auseinander gerissen wurde. Und es bietet sich an, Moby Dick als Verkörperung der modernen, arbeitsteiligen, kapitalistischen Dynamik zu lesen, als jenen »Leviathan«, wie Wale auch genannt werden, der weniger ein Sinnbild des modernen Staates ist, sondern ein Sinnbild des modernen Kapitalismus. Er ist undarstellbar, unverständlich, unerhört aggressiv, dynamisch und von unermesslicher Kraft.

Tatsächlich fällt auf, dass Ahab die Attribute seiner Identität nach und nach verliert. Es fängt an mit dem Verlust des Beins. Danach, während des Landurlaubs, so darf man vermuten, der Verlust seiner Männlichkeit durch die Prothese, die ihm die Leiste durchbohrte. Später wirft er seine Pfeife, die ihm immer Genuss verschaffte, ins Meer. Dann zertrampelt er zum Entsetzen seiner Offiziere den Quadranten und gibt damit die Möglichkeit auf, den Ort des Schiffes zu lokalisieren. Er verliert die Harpune, deren Spitze mit dem Blut seiner Mannschaft gehärtet worden war. Ein Vogel stiehlt seinen Hut, den er nie ausgezogen hatte. Und am Ende des Romans verliert er sein Leben als sich die Fangleine um seinen Hals verfängt und er von Moby Dick in die Tiefe gezogen wird.

Im Unterschied zur Mannschaft ist seine Reise nicht von der Aussicht auf Gewinn motiviert. Er lässt sich manch guten Fang entgehen, verzichtet auf die lebenswichtige Kommunikation mit anderen Schiffen, um von seiner Jagd nach Moby Dick nicht abgelenkt zu werden. Er verdrängt die Gesetze des Kapitalismus und überträgt seine Obsession auch auf die Mannschaft, die ja prozentual an dem Ertrag der mehrjährigen Walfangreise beteiligt ist. Er setzt ein Goldstück als Belohnung für denjenigen aus, der den Wal zuerst erblickt. Die Gier nach dem einen Goldstück lässt die Mannschaft vergessen, dass ihnen damit ein viel grösserer Gewinn entgeht.

Und zugleich scheint sich Ahab den Untergang zu wünschen, wie in obigem Zitat, wo er nach einem Schmelztiegel verlangt, um sich aufzulösen. Sein Hass auf Moby Dick ist gepaart mit Faszination für das Monstrum. Was Moby Dick ist, was ihn antreibt, wird er nie herausfinden. Auch Ishmael, der Ich-Erzähler, versucht, dem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Die eigentliche Handlung nimmt im Buch denn auch weniger Raum ein als die zahllosen, enzyklopädischen Definitionen von Walen sowie die handbuchartige Darstellung jedes Handgriffes des Walfangs. Aber die historischen, mythologischen, poetische, ökonomischen und naturwissenschaftlichen Definitionsversuche bleiben letztlich kontingent, widersprüchlich, lückenhaft. Auch Ishmael versteht Moby Dick nicht. Dessen Reiserouten sind rätselhaft. Der Wal entzieht sich der Kontrolle durch räumliche und zeitliche Messungen. In den Worten von Melville:

»Manche Waljäger [...] erklären Moby Dick nur für allgegenwärtig, sondern auch für unsterblich (denn Unsterblichkeit ist nicht andere als Allgegenwart in der Zeit) und meinten, man möge ganze Wälder von Speeren in seine Flanken stossen, er schwämme doch unversehrt von dannen, und gelänge es wirklich, ihn so zu treffen, dass sein Strahl dickes Blut versprühte, dann wäre dieser Anblick nur eine grausige Täuschung; denn aus klaren Wogen, Hunderte von Meilen entfernt würde man ihn wieder rein und durchsichtig aufschliessen sehen.«<sup>13</sup>

*»Hat aufgehört, ein Raum zu sein«: Crystal Palace*

Genau zur selben Zeit, als Herman Melville in New York nach jahrelangen Fahrten auf Walfangschiffen um die Welt innerhalb nur weniger Monate sein Buch schrieb, das die Literaturgeschichte prägen sollte, entstand in London ebenfalls in rasantem Tempo, innerhalb von nur vier Monaten, ein Bauwerk, das die Architekturgeschichte verändern sollte, nämlich Crystal Palace.<sup>14</sup> Die Analogien zwischen *Moby Dick* und dem Crystal Palace liegen auf der Hand. Beide Gegenstände fallen durch ihre Überfülle auf – der Roman hat 135 Kapitel, der Bau enthält 100.000 Objekte – beide sind additiv strukturiert und beiden rufen bei der Beschreibung nach endlosen Reihen von Adjektiven, mit denen man ihnen letztlich dennoch nicht gerecht wird. Zurecht betont der Architekturhistoriker John McKean angesichts des Crystal Palace, dass die Beschreibungen stets zu Listen werden: »As litanies of clerity and magnitude, descriptions of the building (and contents) quickly degenerate into lists, always ending >etcetera.«<sup>15</sup>

Was im Zusammenhang der aktuellen Raumdebatte vor allem interessiert, ist der Hypothese zu folgen, dass es auch im Crystal Palace eine Dualität gibt zwischen der Formlosigkeit einerseits, der Hülle, und dem klar umrissenen, aber eben prothetischen Substitut andererseits, der Fülle an Ausstellungsobjekten aller Zeiten und Völker sowie dem Bild der Natur in Gestalt von ein paar alten Bäumen. Wie im Falle des weissen Wals war auch der Crystal Palace faszinierend und abschreckend zugleich. Nie war zuvor soviel Volumen von so wenig, und so zerbrechlicher Masse umschlossen gewesen. Die Glashaut von Crystal Palace ist vergleichbar der hauchdünnen »Haut der Haut« von Moby Dick.

Vom Crystal Palace ging nichts Bedrohliches aus. Die Natur im Innern war harmlos domestiziert – mit Ausnahme der Spatzen, von denen befürchtet wurde, sie



2 Joseph Paxton, Crystal Palace, Weltausstellung London 1851, unbekannter Photograph. Aus: John McKean, Joseph Paxton, Crystal Palace, London 1999, Abb. 41.

könnten die Königin mit Vogelkot beschmutzen. Wie es scheint, liebten alle sechs Millionen Besucher, von der damals 31-jährigen Queen Victoria bis zum Bauern aus der Provinz, den Bau. Dennoch erweckte das Innere der Halle dieselben Eindrücke von Formlosigkeit, welche wir in Melvilles Buch antreffen. Die Berichtersteller waren fasziniert vom Eindruck des Erhabenen, den die Halle produziert. Zugleich schwang die Besorgnis mit, dass der Raum ausser Kontrolle geraten könnte. Um dieser Monotonie zu begegnen, entwickelte Owen Jones auf Wunsch von Paxton ein Farbschema von Rot, Gelb und Blau, für die Metallteile im Inneren, mittels dessen der diffuse Eindruck des Raums besser strukturiert werden sollte. Dennoch reichten die Begriffe von Räumlichkeit für die Journalisten nicht aus, um das zu fassen, was sie sahen. Der Reporter von *The Times* schrieb anlässlich der Eröffnung am 1. Mai 1851, dass es die Sinne und Vorstellungskraft überforderte, »something more than the sense could scan or imagination attain.«<sup>16</sup>

Für den Architekten Richard Lucae, Erbauer der Frankfurter Oper, war der Glaspalast in Sydenham – wohin der Palast von seinem ursprünglichen Standort im Hyde Park hin versetzt wurde – »einzig in seiner Art«. Er betonte, dass im Unterschied zu einer Bahnhofshalle, die »im strengsten Sinne der Kunst noch kein vollendeter Raum sei«, der Zauber von Sydenham darin bestehe, »dass wir in einer künstlich geschaffenen Umgebung sind, die schon wieder aufgehört hat, ein Raum zu sein.«<sup>17</sup> Interessant ist vor allem der Unterschied zwischen dem Hauptschiff und dem Querschiff. Letzteres war bekanntlich errichtet worden, um drei alte Ulmen im

Hyde Park zu schonen. Das heisst, im Unterschied zum Hauptschiff, war es überwölbt, in seiner tektonischen Struktur klarer lesbar und stand zugleich durch die Ulmen, durch Skulpturenschmuck und Wasserbecken viel näher an den klassischen »Greenhouse«-Architekturen als die enorme Halle. Für Gottfried Semper beispielsweise, der gehofft hatte, von Paxton mit der Innenausstattung beauftragt zu werden, war das Querschiff der am besten geglückte Teil des Baues, das ansonsten als »glasbedecktes Vakuum« der raumbildenden Hülle entbehrte.<sup>18</sup> Er respektierte zwar die technische Leistung der Planer und Verwalter, »den so mächtigen, so luftigen und doch so festen Bau mit neuen von der Wissenschaft gebotenen Mitteln und unglaublich geringem Aufwande an Stoff und Arbeitskräften herrlich vollendeten.«<sup>19</sup> Aber die erste Palme erhält, wie Semper schreibt, die »Urkünstlerin Natur«.

Dieser Preis ist »in den die Bögen des Transept füllenden Laubkronen der Ulmen wunderbar glücklich symbolisiert, und wie auch künftig dieser Teil des Baues sich anders entwickeln mag, so dass er mehr geeignet ist, den Herd aller Beziehungen des grossen (künftigen) Weltmarktes würdig zu behausen, so muss dieser symbolische Stamm durch alle folgende Zeiten und wo immer der Gedanke ein neues Lager aufschlägt, vertreten bleiben.«<sup>20</sup>

Semper sprach vom »Vakuum«. Die meisten anderen Berichterstatter sprachen von »Atmosphäre«, beziehungsweise davon, dass die Körper verschwänden und sich die Materialität in Atmosphäre auflöse. So heisst es im *Art Journal Catalogue* zur Ausstellung: »The effect of the interior of the building resembles that of the open air. It is perhaps the only building in the world in which atmosphere is perceptible.«<sup>21</sup> Der Berichterstatter der *Wiener allgemeinen Zeitung* erinnert sich an einen Künstler, der sich über die Formlosigkeit beklagte: »Das Licht, das durch die Wände durcheinend, nirgends Widerstand findet, lässt auch nirgend Schattierungen und so fehlt gänzlich die dem Auge angenehme und notwendige Abwechslung von Licht und Schatten – mit einem Worte, keine Massen, nur eine Masse Glas und Eisen.«<sup>22</sup> Und der Publizist und spätere Mitarbeiter Bismarcks, Lothar Bucher, damals im Londoner Exil Korrespondent der *National-Zeitung*, ein Freund von Semper und Marx schreibt, dass »in dem alles Körperhafte verschwindet.«<sup>23</sup> Auch Lucae vertrat diese Auffassung:

»Wie bei einem Kristall, so gibt es auch hier kein eigentliches Innen und Aussen. Wir sind von der Natur getrennt, aber wir fühlen es kaum. Die Schranke, die sich zwischen uns und die Landschaft gestellt hat, ist eine fast wesenlose. Wenn wir uns denken, dass man die Luft giessen könnte wie eine Flüssigkeit, dann haben wir hier die Empfindung, als hätte die freie Luft eine feste Gestalt behalten, nachdem die Form, in die sie gegossen war, ihr wieder abgenommen wurde. Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre. [...] Ausserordentlich schwer ist es nach meiner Meinung, sich hier bei der Körperlosigkeit des Raumes den Einfluss der Form und des Massstabs zum klaren Bewusstsein zu bringen.«<sup>24</sup>

Natürlich gab es auch Kritiker des Crystal Palace. John Ruskin und Fjodor Dostojewskij sind die prominentesten. Beide sahen im Bau eine Verkörperung der zerstörerischen Kräfte der Moderne. Dostojewskij hatte ihn auf seiner Reise durch Westeuropa gesehen. Für ihn war er der Inbegriff der Dominanz der Sachzwänge – auf Kosten des individuellen Willens der Menschen. In seinen *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* evoziert er eine Zukunft, in der alles nach Naturgesetzen geregelt sein wird:

»Selbstverständlich wird dann alles menschliche Handeln nach diesen Gesetzen errechnet werden, mathematisch, in einer Art Logarithmentafel [...], dass es auf der Welt hinfort weder Handeln noch Abenteuer geben wird. Dann [...] werden die neuen wirtschaftlichen Verhältnisse eintreten, fix und fertig und ebenfalls mit mathematischer Genauigkeit vorausberechnet, so dass im Handumdrehen alle möglichen Probleme verschwinden werden, nämlich deshalb, weil man alle möglichen Lösungen bereits besitzt. Dann wird man einen Kristallpalast errichten. [...] Selbstverständlich kann man auf keinen Fall garantieren [...], dass es dann zum Beispiel nicht furchtbar langweilig wein wird (denn was soll man noch tun, wenn alles schon nach der Tabelle verrechnet ist.«<sup>25</sup>

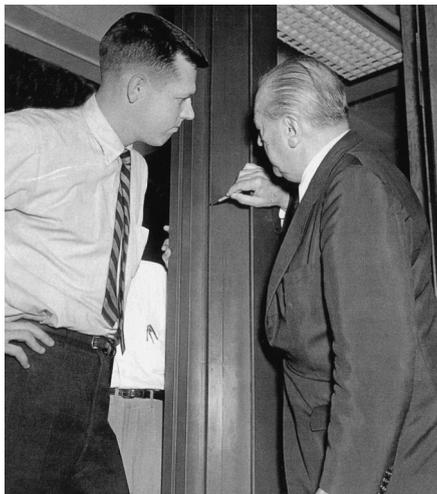
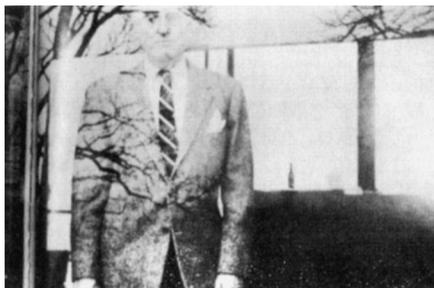
Für den Literaturhistoriker Thomas Richards ist es just dieses milchige Weiss, das durch Leinwandbahnen gebrochene helle Tageslicht, welches das Spezielle von Crystal Palace ausmacht.<sup>26</sup> Laut Richards etablierte die Great Exhibition von 1851 ein spezifisch kapitalistisches Repräsentationssystem, nämlich das, was gemeinhin »Spektakel« genannt wird. Im Crystal Palace waren alle Bereiche der Wirklichkeit unter einem Dach in Gestalt einer Fülle von Konsumgütern repräsentiert. Die Produkte durften weder Preisschilder tragen noch berührt werden – sie waren ästhetisch distanziert. Paxtons Bau schuf eine Räumlichkeit, die Konsumobjekte zu Kunstwerken erhöhte. Das von den Leinwandbahnen gedämpfte Tageslicht durchflutete das Innere und löste die Dinge gleichsam in eine alles umfassende Atmosphäre von süßem Versprechen auf. Es liegt auf der Hand, diese Räumlichkeit als Funktion der ökonomischen Veränderungen zu lesen – gleichsam als Artikulation der von Marx und Engels im oben erwähnten Ausschnitt des Kommunistischen Manifests heraufbeschworenen Prozess des Verdampfens des Stehenden.

Die Subjekte im Sinne von Ahab haben auch im Innern von Crystal Palace keinen Platz. Der heroisierte Autor von Crystal Palace ist Joseph Paxton, kein Architekt, sondern ein genuin kapitalistischer Entrepreneur. Die Geschwindigkeit, mit der das Bauwerk errichtet wurde, beruhte auf Arbeitsteilung. So sagte der wichtigste Förderer des Unternehmens, Prinz Albert, anlässlich der Eröffnung: »The great principle of division of labour which may be called the moving power of civilisation is being extended to all branches of industry and art.«<sup>27</sup> Crystal Palace war ein System, ein Prozess, eine Ereignis. Als architektonischer Körper verschwand er. Zugleich war er gefüllt mit Raumprothesen in Form von farblich artikulierten Streben einerseits, Konsumobjekten aller Art andererseits.

*»Tiefe historische Traurigkeit«: Mies van der Rohe*

Im Crystal Palace wurde eine räumliche Logik artikuliert, welche die Architektur der folgenden Jahrzehnte prägen sollte. Im Grunde ist bis heute kaum ein Gebäude ganz aus dem Lichtkegel von Paxtons Crystal Palace herausgetreten. Der einflussreichste Nachfahre im 20. Jahrhundert ist, wenn man so will, Ludwig Mies van der Rohe. In seinem Werk finden wir wieder die Spannung zwischen dem Verschwimmen des architektonischen Körpers – in Gestalt des grossen Glasfensters – und der Prothese des Raums, in Gestalt der Rahmen, welche die Handwerker für ihn, wie einst der Zimmermann für Ahab auf der *Pequod* aufs genaueste schleifen, artikulieren, polieren. Als »Prothese«, so könnte man spekulieren, funktionieren bei Mies

**3 Philip Johnson in seinem Glass House in New Canaan, Photographie von Ezra Stoller. Aus: Jeff Wall, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, hg. von Gregor Stemmerich, Dresden, Verlag der Kunst, 1997, S. 155.**



**4 Ludwig Mies van der Rohe zusammen mit Gene Summers im New Yorker Büro mit einem 1:1 Modell aus Holz für die Fassade des Seagram Building, 1955. Aus: Mies in America, hg. von Phyllis Lambert, Ausstellungskatalog Canadian Centre for Architecture, Montreal und Whitney Museum of American Art, New York, New York, 2001, S. 578, Abb. 4.372.**

die Rahmen, die Kanten, die Profile, die Säulen. Sie wurzeln tief in der Vergangenheit, im Klassizismus, ja in den Säulenordnungen der Antike um der stets drohenden Verflüchtigung des Raums einen Halt zu geben. Sie evozieren dasjenige, was die Architektur zugleich verdrängt, historischen Raum, historische Kontinuität. So wie die farbigen Rippen und vor allem die alten Parkbäume im Querschiff des Crystal Palace die Natur als Bild evozieren, welches die Architektur verdrängt. Und so wie Ahabs Walfischbein den Phantomschmerz des echten Beins nicht vertreiben kann.

Ist Mies eine neue Verkörperung von Ahab? Wenn man einem der scharfsichtigsten Beobachter der visuellen Kultur in den 1970er und 1980er Jahren folgt, nämlich Jeff Wall, schon. In seinem Text »Dan Grahams Kammerspiel«, erschienen zuerst 1982, gibt Wall eine ideologiekritisch motivierte Darstellung der Glasarchitektur und zielt in erster Linie auf Mies und Philip Johnson.<sup>28</sup> Wie Ahab ist auch die Entität von Mies durch die historischen Umwälzungen in Frage gestellt. Wall spricht davon, dass Mies' Glasgebäude eine »tiefe historische Traurigkeit und Negativität« erzeugten.<sup>29</sup> »Mies reagiert auf die historische Katastrophe in der Zeit von 1920 bis 1950, in dem er sich von der impliziten utopischen Stadtkritik der Moderne lossagte und die Stadt ihren Cäsaren, Spekulanten, Bürokraten und Immobilienhaien überliess. Sein Rückzug ist eine wohlüberlegte Geste, und seine Architektur drückt

durch die perfekte Leere ihrer Unterwerfung aus.«<sup>30</sup> Für Wall glimmt in Mies Bauten noch immer die Erinnerung an das, was möglich ist, ihrer »Reinheit« macht sie ein Stück weit unabhängig und sie werden damit zu »Antidenkmälern«.<sup>31</sup> Aber zugleich übergeben sie ihr Wissen, so Wall, »kampfflos« den Haifischen, welche ihre Lehren der Organisation von Raum, der Atomisierung und Gitterstrukturen daraus ziehen können.

Die Glaswände der Bürobauten und privaten Pavillons machen, weil sie die Blicke von aussen spiegeln, die Bewohner, wie Wall meint, »theoretisch unsichtbar«.<sup>32</sup> Nur nachts, wenn die Natur schwarz ist und die Innenbeleuchtung die Scheiben für die Bewohner zu Spiegeln macht, werden sie sichtbar. Die Bewohner der Glashäuser vergleicht Wall mit Vampiren, »eine der höchsten theoretischen Wesen, das die gequälte bourgeoise Phantasie je hervorgebracht hat.«<sup>33</sup> Der Vampir steht für das Nichtsterbenwollen des alten Systems und die Angst, die neue Ordnung habe etwas Böses von der alten Ordnung geerbt. »Das Vorhandensein der Vampirlegende im Bewusstsein des modernen, liberalen Menschen zeigt deutlich die Existenz einer ungelösten Krise in der Erschaffung des modernen Zeitalters.«

### *Body in Transit: Didier Faustino*

Man könnte die Spekulation weiterführen und beispielsweise auch die Architektur von Peter Eisenman unter dem Aspekt dieser Ambivalenz betrachten. Sein Greater Columbus Convention Center in Columbus, Ohio, 1993, beispielsweise handelt wie viele seiner Projekte von der Desorientierung und Destabilisierung und wurzelt, mit anderen Vorzeichen aber dennoch Mies vergleichbar, auf einer durch und durch tragischen Geschichtsauffassung. Ist das Diagramm die Prothese, an der Eisenman arbeitet? Ja, selbst Rem Koolhaas liesse sich in diese Genealogie einführen. Seine Referenz an Mies ist notorisch. Ist Koolhaas' »Prothese« der »Diskurs«?

Die hier verfolgten Fragen wären ohne die Arbeit einer neuen Generation von Architekten, die seit den späten 1990er Jahren in Erscheinung treten, schwer vorstellbar. Hervorzuheben ist wegen der theoretischen Klarheit und der formalen Radikalität in erster Linie der französisch-portugiesische Architekt Didier Fiuza Faustino und sein Bureau des Mésarchitectures.<sup>34</sup> Seine Projekte, etwa *Body in Transit* für die Architekturbiennale Venedig 2000, oder, *One Square Meter House* (2002) zeigen Alternativen zu dem oben dargestellten Spielraum der Architektur. Sie gehen ganz



5 Didier Faustino, *Body in Transit*, 2000,  
Courtesy Didier Faustino.

explizit von den Bedürfnissen und Bedingungen der menschlichen Körper aus. In *Body in Transit* handelt es sich darum, einen Container zu entwickeln, in dem Migranten aus Entwicklungsländern in die Industrienationen geschmuggelt werden können. *One Square Meter House* zielt darauf, quadratmetergrosse Zimmer in den Metropolen für die vielen Einzelreisenden des Kulturbetriebs oder der Wirtschaft zur Verfügung zu stellen, die sich fortwährend von Ort zu Ort bewegen. Für Faustino stellt sich das Problem von »Raum« und »Form« nicht mehr. Er entwickelt seine Projekte ausgehend von der Analyse körperlicher Bedürfnisse und sozialer Abläufe. Er setzt, wie manche andere seiner Generation, am blinden Fleck oder am wunden Punkt der zurzeit dominierenden Architektur und Städteplanung an. Wie Ahabs Zimmermann legt der Inhaber des Bureau des Mésarchitecture den Finger auf wunde Stellen und produziert, vereinfacht gesagt, bei dieser Architektur jenen Phantomschmerz, den sie lange verdrängen konnte.

## Anmerkungen

- 1 Ich danke Bernd Nicolai für die Einladung, diesen Aufsatz zu schreiben. Er geht auf einen Vortrag zurück, den ich am 10. Internationalen Symposium für Architekturtheorie der Bergischen Universität Wuppertal im Dezember 2005 hielt. Für Anregungen danke ich Frank Werner sowie den Teilnehmern des Symposiums. Dem Schweizerischen Nationalfonds danke ich für die Unterstützung meines Forschungsprojekts »Der Wert der Oberfläche: Zur Geschichte der Raumauffassung in Kunst, Architektur und Ökonomie«.
- 2 Seit 1990 nimmt die Migration stark zu. 2005 gab es 191 Millionen Migranten, davon 75 Millionen in den Industrienationen. Vgl. United Nations, International Migration and Development, Report of the Secretary General, 18. Mai 2006.
- 3 Herman Melville: *Moby Dick*, aus dem Amerikanischen von Alice und Hans Seifert, Berlin 2003. (Original *Moby Dick or the Whale*. New York, 1851).
- 4 Ebd., Kapitel 106, »Ahabs Bein«, S. 537.
- 5 Ebd., Kapitel 100, »Bein und Arm«, S. 507.
- 6 Ebd., Kapitel 108, »Ahab und der Zimmermann«, S. 543.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd., S. 544.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., S. 545.
- 12 Ebd., S. 546.
- 13 Ebd., Kapitel 41, »Moby Dick«, S. 218.
- 14 Vgl. die Website von Bernd Nicolai, Universität Trier »Welcome to the Great Exhibition of Industries of All Nations«, <http://www.uni-trier.de/uni/fb3/kunstgeschichte/nicolai/html/home.htm>
- 15 John McKean: *Lost Masterpieces*, Joseph Paxton, Crystal Palace. London 1999, o.S.
- 16 Ebd., o.S.
- 17 Richard Lucae: Über die Macht des Raumes in der Baukunst. In: *Zeitschrift für Bauwesen* 19 (1869), Sp. 294–306, hier: Sp. 303.
- 18 Mit der Bezeichnung des Crystal Palace als »glasbedecktem Vakuum« schliesst er sein Buch *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852). Vgl. Sonja Hildebrand: »... grossartigere Umgebungen« – Gottfried Semper in London«. In: Winfried Nerdinger, Werner Oechslin (Hrsg.): *Gottfried Semper, Architektur und Wissenschaft, Ausst.-Kat.* München/Zürich 2003, S. 260–268.
- 19 Anonym [Gottfried Semper]: »Die grosse Ausstellung, Die Völker von europäischer und nicht europäischer Bildung«, deutsche Sonderausgabe der *Illustrated London News*, 17. Mai 1851, zit. n. Quellenanhang: Walter May: »Die grosse Ausstellung«, Ein Aufsatz Gottfried Sempers über die Weltausstellung 1851«. In: *Gottfried Semper 1803–1879, Sein Wirken als Architekt, Theoretiker und revolutionärer Demokrat und die schöpferische Aneignung seines*

- progressiven Erbes (Schriftenreihe der Sektion Architektur TU Dresden). Dresden 1979, S. 53–66, hier: S. 63.
- 20 Ebd., S. 62f.
- 21 McKean, 1999 (wie Anm. 15), o.S.
- 22 Anonym: In: Wiener allgemeine Zeitung für Theater, Musik und geselliges Leben, Conversation und Mode, 6. Juni 1851.
- 23 Lothard Bucher: Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Frankfurt, 1851, S. 174. zit. n. Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehungen einer neuen Architektur, Zürich 1976 (<sup>5</sup>1992), (Originalausgabe Space Time Architecture, Cambridge/MA 1941), S. 183.
- 24 Lucae, 1869 (wie Anm. 17), S. 303.
- 25 Fjodor Dostojewskij: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Stuttgart 1984, S. 27.
- 26 Thomas Richards: The commodity culture of Victorian England, Advertising and Spectacle, 1851–1914. Stanford 1990.
- 27 McKean, 1999 (wie Anm. 23), o.S.
- 28 Jeff Wall: »Dan Grahams Kammerspiel«. In: Jeff Wall, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews, hrsg. von Gregor Stemmrich. Dresden 1997, S. 89–187.
- 29 Wall, 1997, S. 147.
- 30 Ebd., S. 148.
- 31 Ebd., S. 149.
- 32 Ebd., S. 155.
- 33 Ebd., S. 159.
- 34 Vgl. Didier Fiuza Faustino/Bureau des Mésarchitecture: Anticorps, Ausst.-Kat. FRAC Centre. Orléans 2004.