

Dissertation

Blurred Space

Visuelle Wahrnehmung und die Moderne

Ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der technischen Wissenschaften unter der Leitung von

O.Univ. Prof. D.I. Cuno Brullmann

Am Institut für Wohnbau
E253

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Raumplanung und Architektur

Von

D.I. Tala Vaziri
9626358

Spittelbreitengasse 46/3/2
A-1120 Wien

Wien am 14. Februar 2011

Blurred Space

Visuelle Wahrnehmung und die Moderne

Danksagung

Ich bedanke mich bei O. Univ. Prof. D.I. Cuno Brullmann für seine stetige Unterstützung und inspirierende Leitung bei der vorliegenden Arbeit.

Weiters danke ich der Technischen Universität Wien und deren Mitarbeiter und der American University in Dubai, insbesondere Dr. Jihad Nader und Dr. Nabyl Chenaf.

Besonders danke ich auch Luis Castañeda für seinen fachspezifischen Beitrag.

Und meiner Familie.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, verschiedene Aspekte der Moderne in Bezug zum Phänomen der Visualität in der Kunst zu setzen und in einen neuen Kontext zu stellen. Die Moderne wird hier als eine Ära aufgefasst, die seit ihrer Entstehung von unterschiedlichen Graden und Relationen von Sichtbarkeiten begleitet ist, von der Entdeckung der Perspektive über gewisse Entwicklungen in der Malerei und verschiedene Sehinstrumente bis hin zur Photographie und dem Kino. All dies sind Formen von Visualitäten, von Transparenz, die in stetiger räumlicher Dialektik mit der Gestalt des modernen Menschen existieren, der die Grenzen seiner Sichtbarkeit und seines Sehvermögens fortwährend zu erforschen und aufzulösen versucht. Die durch die Moderne eingeführte Transparenz ist eine allgegenwärtige, die sich nicht nur in räumlicher Durchdringung manifestiert, sondern auch gesellschaftlich/sozial, psychologisch und intellektuell ambivalente Ausformungen impliziert. Diese wiederum sind geprägt von der Undefiniertheit und Neustrukturierung der Sichtbezüge.

In diesem Zusammenhang wird Unschärfe als gedankliches Konzept in der folgenden Arbeit in allen ihren Facetten und Lesarten als Wesenszug der Moderne und der modernen Räumlichkeit betrachtet. Diese Räumlichkeit bezieht sich nicht nur auf die Auflösung des perspektivischen Bildraumes, sondern erzeugt auch im Sinne von Giedion durch Überlagerung und Simultanität der Schichten und Raumebenen aufgelöste Stufen der Sichtbarkeit. Die Unschärfe liegt in der Undefiniertheit der Raumbezüge, ihrer graduellen Offenbarung, in der weder eine vollkommene Durchdringung der Oberfläche noch das Haltmachen vor dieser möglich ist — eine stetige Spannung, die durch diese Gleichzeitigkeit des Raumes und die Stadien des Sehens erzeugt wird. Dementsprechend wird das Thema der Transparenz als wesentlich erkannt im Diskurs der Unschärfe. Transparenz ist ambivalent beziehungsweise uneindeutig einerseits, weil sie in ihren Erscheinungsformen auch zugleich von Abstufungen von Transluzenz, Spiegelung und Opazität geprägt ist. Andererseits wirkt sie im Übermaß desorientierend, die Grenzen des Raums verunklarend, und löst damit wiederum den Wunsch nach reduzierter Wahrnehmung, weniger Sehen, quasi nach Unschärfe aus.

Diese Erkenntnisse werden dann in Bezug auf ihre Qualität der Unschärfe in spezifisch räumlichen und architektonischen Zusammenhang gestellt und anhand von Beispielen als Raumkonzepte untersucht. Die vorliegenden Beispiele sprechen aufgrund ihrer Diversität unterschiedliche Ebenen und Bezüge im Bereich der Unschärfe an und verkörpern über das Visuelle hinaus eine übertragene Form von Unschärfe, die sich in der Auflösung jeweils eines räumlichen Aspekts erfassen lässt. Zum Schluss wird diese Relation, die sich in Form von quasi Unerfassbarem, Flüchtigem und Beweglichem manifestiert, als eine der Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen innewohnende Eigenschaft zur Diskussion gestellt.

Die Intention dieser Arbeit besteht in einer objektiven bzw. zumindest systematischen Annäherung zur Identifizierung der Thematik der Unschärfe seit der Moderne und deren Erscheinungsformen in der Architektur. Während allgemeine Studien über Unschärfe sich hauptsächlich im bildhaften Bereich mit diesem Phänomen befassen und es wenige direkt verknüpfende Beobachtungen zwischen Architektur und Unschärfe gibt, ist diese Arbeit in der Absicht geschrieben worden, einen allgemeinen Zusammenhang zwischen den gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Wandlungen seit der Moderne aufzuzeigen, die ungefähr seit dem 19. Jahrhundert auftreten, seit Beginn der Entstehung und allgemeiner Anwendung der Unschärfe, bis hin zu ihren abstrakteren und weniger fassbarer Formen vor allem in der zeitgenössischen Architektur.

Die vorliegende Arbeit basiert auf zwei Grundgedanken bezüglich der Auseinandersetzung mit der Thematik der Unschärfe. Der erste befasst sich mit den Hintergründen, die zu Beginn dazu beitrugen, dass Unschärfe quasi als Wunsch bzw. Begehren wie auch als Stilmittel vor allem in der Kunst bewusst behandelt wurde. Die bewusste Repräsentation von Unschärfefeffekten im Bereich der Malerei und Photographie stellt eine neue Dialektik zwischen Wahrnehmung und Darstellung dar. Im Weiteren werden Apparate, Techniken und gesellschaftliche Systeme behandelt, die bei dieser Wechselwirkung zwischen Wahrnehmung und Wahrnehmbaren und der Position des Individuums, für das gedankliche Konzept der Unschärfe eine wesentliche Rolle spielen.

Der zweite Grundgedanke bezieht sich, ausgehend von der Konzeption und Perzeption der Welt und deren Reflexion in Form von Kunst und Architektur, auf Varianten und Interpretationen einer Definition von Unschärfe und deren Erfassen auf räumlicher quasi im architektonischer Ebene.

Daher befasst sich die vorliegende Studie mit den folgenden Fragestellungen:
Ist Unschärfe als abstraktes Phänomen eine uns zugrundeliegende Eigenschaft, die in erster Linie unserer Wahrnehmung entspricht und nur zweitrangig seine Repräsentation außerhalb von uns selbst in Kunst und Architektur findet?
Ist Unschärfe in der Architektur wiederum real oder virtuell und inwiefern kann gesagt werden, dass zeitgenössische Architektur als Fortsetzung der Wandlungen in der Moderne Unschärfe verkörpert, und wenn es eine solche Architektur gibt, inwieweit kann angenommen werden, dass diese Annäherung zu einer quasi konzeptuell unscharfen Architektur dem Wesen des heutigen Menschen entspricht bzw. stärker Bezug nimmt zu dem, wer wir heute sind und was wir wünschen, und inwieweit es unseren räumlichen Bedürfnisse entspricht und sie erfüllt.

Um diese Fragestellungen zu behandeln befasst sich die Arbeit mit drei Gruppen von Informationsbereichen, bei denen natürlich Überlappungen vorhanden sind. Die erste Gruppe bezieht sich vornehmlich auf kunsthistorische Quellen, die Unschärfe als Stilmittel und Technik und künstlerische Tendenz identifizieren. Eine weitere Gruppe von Information behandelt grundlegende Formen der Wahrnehmung und Definition von Raum, Bild, Bewegung unter unterschiedlichen Einflussbereichen. Der dritte Informationszugang bezieht sich auf Inhalte und Projekte, die sich in direkter und indirekter Form mit räumlich-architektonischen Aspekten der Unschärfe beschäftigen.

Es wird vorausgesetzt, dass die Überlagerung dieser verschiedenen Informationsbereiche eine komplexere und aufschlussreichere Einsicht in diese Thematik gewährt und komplexere Zusammenhänge besser veranschaulicht, wobei diese sowohl auf objektiver wie auch intuitiver Ebene dem Verständnis besser zugänglich gemacht werden und es im Weiteren ermöglichen, das Phänomen der Unschärfe in seiner Abstraktion in zeitgenössischer Architektur zu identifizieren. Der Fokus der vorliegenden Studie besteht in der Analyse diverser Wendepunkte und Phänomene seit der Moderne, da zu diesem Zeitpunkt aufgrund vielfältiger Ereignisse die Gesellschaft aus unterschiedlichen Gründen einem Wandel unterworfen war, die das Hervorbringen eines Bewusstseins für das Konzept der Unschärfe zur Folge hatte. Diese Form von Unschärfe manifestiert sich in Bildern und sämtlichen zwei- und dreidimensionalen Darstellungsformen. Ausschlaggebend für diese Studie sind jedoch subtilere Formen von Unschärfe, quasi als Aufhebung von Definition, als die Suche nach Auflösung von Klarheit, paradoxerweise ausgelöst durch immer mehr Durchsichtigkeit und Transparenz sowohl von Form und Material als auch durch Integration des Variablen und die Destabilisierung von Strukturen sowie durch Überlagerung von Sequenzen.

Ausgehend von der Absicht, neben der Analyse auch eine Existenzbegründung für dieses Phänomen der Moderne zu erfassen, werden sämtliche Beispiele in der Kunst und Architektur in Bezug auf ihre Relevanz für Unschärfe und deren Interaktion mit dem Nutzer untersucht und kommentiert.

Diese Arbeit steht der Thematik der Unschärfe als gedankliches Konzept quasi wertfrei gegenüber; es soll keineswegs eine Evaluierung dieses Phänomens betrieben werden, wobei natürlich bemerkt werden kann, dass dieses Thema offenbar und aus den genannten Gründen zur Erforschung sehr faszinierend wirkt.

Die vorliegende Arbeit ist unterteilt in fünf Kapitel. Der erste Teil geht zunächst auf das Phänomen der Unschärfe in der Malerei ein, dessen Ursprung sich in den Anfängen der Moderne finden lässt. Quasi als Reaktion zu der für jene Zeit charakteristischen, fortschreitenden Technisierung überträgt sich das Phänomen der Unschärfe dann ebenfalls auf andere Künste, insbesondere die Photographie, beziehungsweise verschmilzt mit ihnen. Diese Form von Unschärfe wird anhand von verschiedenen Bildabhandlungen analysiert.

Im zweiten Teil werden allgemeine Zugänge zu verschiedenen Bilddefinitionen und deren jeweiliger Begriff von Wahrnehmung überblicksmäßig behandelt und in Bezug gesetzt zur Wahrnehmung von Bewegung, bewegten Bildern und deren Dimensionalität beziehungsweise Räumlichkeit. In dieser Analyse wird Bild quasi als die kleinste Einheit der Visualität begriffen, die sich sowohl innerlich als Vorstellung als auch äußerlich als Wahrnehmung unterteilen lässt. Diese Annäherung zum Verständnis von Bild aus verschiedenen Fachbereichen gibt Aufschluss über seine vielfältige und schwer erfassbare Natur, weshalb es aufgrund dieser Qualität wiederum selbst zum Wesen der Unschärfe selbst beiträgt.

Im dritten und vierten Kapitel werden in diesem Kontext allgemeine Bezüge zum Phänomen der Zeit und deren Wahrnehmung in der Moderne, unscharfe bildliche Repräsentation als Erinnerung und Traum sowie schließlich die Wahrnehmung von Bewegung und Raum beim Kino, als Kulmination und Überlagerung aller genannten Begriffe behandelt. Diese beiden Teile behandeln sämtliche Errungenschaften seit der Moderne, die das visuelle Vermögen beeinflussen und verzaubern und es in Bereiche eindringen lassen, die nicht nur als Sichtbarkeit aufregend und neu sind, sondern auch Voraussetzungen schaffen, die mit dem Selbstbild und Selbstbezug der Gesellschaft als Masse in Verbindung stehen.

Der letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich direkt mit architektonischen Manifestationen von Unschärfe: ausgehend vom Konzept der Überlagerung und Schichtung — die Transparenz eines relativen Raumes — bleibt Raum immer unvollständig und unbestimmbar, bedingt durch die Dynamik seiner Wahrnehmung, die Transformation seiner Ambiguität, durch Dekonstruktion seiner Struktur und durch die Auflösung seiner Materialität. Anhand einer Auswahl an unterschiedlichen räumlichen Beispielen lässt sich das Phänomen der Unschärfe als zeitgenössische Tendenz beschreiben, die an zunehmender Beachtung und Faszination in verschiedener Weise zu erringen scheint. Abschließend ist noch zu bemerken, dass die gesamte vorliegende Arbeit durch ihre Struktur die Entwicklung und Herangehensweise an diese Thematik verständlich machen soll. Die einzelnen Themen und Punkte im Text sollen frei miteinander assoziiert werden können, um die verschiedenen Facetten des Themas vielfältiger erfassbar zu machen.



INHALTSANGABE

Deutsche Kurzfassung der Dissertation
Zielsetzung und Fokus
Struktur

I. Einführung in die Unschärfe

(kurze Theorien und Beobachtungen zu den Anfängen von Unschärfe und Moderne)

1. Unschärfe als Phänomen der Moderne	1
2. Zur Moderne	7
3. Photographisch Unschärf	11
4. Unschärfe Implikationen	17
5. Der Blick jenseits der Unschärfe	19
6. Verschmelzung, Wahrnehmung und Abstraktion	21
7. Unschärfe Bildästhetik	25

II. Bildtheorien (Bilddefinitionen)

1. Das Bild	27
2. Mögliche Zugänge zu einer Bilddefinition	29
3. Sprache und Bild	31
4. Mentale Bilder	33
5. Das Gedächtnis und Mentale Bilder	35
6. Träume und ihre Darstellungsmöglichkeit	37

III. Diffuse Perzeptionen

(Bildwahrnehmung und Raumwahrnehmung)

1. Die Räumliche Perspektive	39
2. Bildräume	41
3. Die Raumführung	43
4. Die Illusion	47
5. Das Kino	49

IV. Zeit + Bewegung

(Projektion und Lagerung bei Film, Bild und Erinnerung)

1. Bilder der Zeit	51
2. Bewegte Bilder	55
3. Der Raumbegriff	57
4. Der Virtuelle Raum	59
5. Bewegungsraum	63

V. Die Virtualität der Unschärfe und Architektur

(Diffuse Räume / Stufen der Transparenz in der Wahrnehmung und in der Architektur)

1. Unscharfes Glas in transluzenter Transparenz	71
2. Unschärfe der Schichten	87
3. Unschärfe Schwellen	93
4. Fraktale Unschärfe	101
5. Unschärfe Gesellschaft	105
6. Diffusion und Rand	109
7. Bewegung der Unschärfe	117
8. Materiell Formlos	121
9. Erinnerung der Unschärfe	129

Schlussfolgerung 133

Quellenverzeichnis 135

*„Can a blurred photograph really be an image of a person?
Is it always an advantage if a blurred picture is replaced by one with perfect definition?
Isn't the lack of definition often precisely what we need?“¹*

I. EINFÜHRUNG IN DIE UNSCHÄRFE

1. Unschärfe als Phänomen der Moderne

„No new approach in rendering and interpreting space can ever be fully evaluated without the knowledge of traditional pictorial representations. The new can be best measured through its relationship to the old. Since prehistoric time painting was connected with spatial interpretation and has employed color and imagery in numerous forms of spatial articulation.“

—Moholy-Nagy, L. (1947): Vision in Motion. Chicago: Hillison & Etten Company, p. 153

(Chapter: „integration the arts/painting.photography.sculpture.space-time problems.motion pictures.literature.group poetry)

In seinem Buch „die Geschichte der Unschärfe“ berichtet Wolfgang Ullrich von einer Landschaftsbeschreibung Adam Müllers („Etwas über Landschaft“ 1808), der ohne die Verwendung des Begriffs „Unschärfe“ (oder eines Äquivalents) hervorhebt, dass die Unschärfe den „Blick in die Ferne“² ermöglicht und daher eine spezifische, beruhigende Wirkung hat.

Der Blick in die Ferne sei deshalb wohltuend und entspannend, weil alle Elemente der Landschaft „friedlich“ miteinander verschmelzen und „schroffen“ Umrisse würden sanfter wirken, Farben würden gleichmäßiger und als weniger kontrastreich empfunden. Der Fernblick würde als quasi „metaphysisches Schauen“³ definiert, das sowohl Erinnerungsbilder als auch Bilder der Zukunft entstehen lasse. Der Fernblick, also der verschwommene, „entgrenzte“ Blick, entspricht einer Zeitreise und einer „Träumerei“ ohne Zeitlichkeit, wohingegen der Blick auf das nahe Objekt sich mit der Gegenwart verknüpft und sich in seiner Deutlichkeit und scharfen Präsenz in den Vordergrund stellt und keinen Spielraum für Interpretation lässt. In diesem Sinne wird das 19. Jahrhundert zum Teil durch das Ganzheitliche, Unendliche und Überzeitliche definiert und dem Isolierten, Endlichen und Zeitgebundenen gegenüber gestellt.

Weiters stellt Wolfgang Ullrich fest, dass dieser Wunsch nach einem gelassenen Schauen in die Ferne und nach dem Einswerden mit der Natur am Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Reaktion gegenüber dem zeitgleich existierenden wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Streben nach einer Erweiterung des Sehvermögens entsteht.

"Immer wieder taucht auch ausdrücklich der Wunsch nach größerer Sehschärfe auf, so etwa in Traktaten der Renaissance, in denen über das Leben in der überirdischen Welt spekuliert wird. Die Autoren berichten nicht nur, dass die Dinge im Himmel und Paradies schöner, bunter und vielfältiger seien als gewohnt, sondern sie schwärmen vor allem davon, um wieviel feiner der Sehsinn dort ausgeprägt sei: Es lasse sich genauer zwischen verschiedenen Farben und Formen unterscheiden, und selbst aus großer Entfernung könne man Gegenstände noch scharf sehen."⁴

Demzufolge wird ein technischer Fortschritt mit einer gesteigerten Präzision der Sehkraft identifiziert. Scharfes Sehen, in welcher Form auch immer, gehört zu den Machtthemen vieler Kulturen⁵ und wurde allzu oft mit Überlegenheit und Herrschaft gleichgesetzt. Es ist der präzise Blick, der erkennt, erforscht und gleichsam ein Instrument des Machtinteresses darstellt.

Der scharfe Blick repräsentiert Analyse, Reflexion, Kontrolle und Distanzierung, wohingegen der unscharfe Blick gewissermaßen „harmonisches Einswerden, Träumerei, eine Erinnerung oder Illusion“ repräsentiert entstanden aus dem Gefühl der Entfremdung gegenüber der quasi zu modern gewordenen Welt. Der Blick sei ein Instrument der Erinnerung.



Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, 1808–10
<http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/032/Koeppler/Abb23.jpg>

“Die von klarem Licht bewirkte Zuspitzung der Welt auf reine Gegenwart ist also das Gegenerlebnis zur Vereinigung aller Zeitdimensionen, wie sie im Blick auf verfließende Konturen erfahren werden kann, und wird im 19. Jahrhundert manchmal auch als gewisse Bedrohung empfunden (...) Klarheit und Präsenz entzaubern die Dinge ihres Geheimnisses, das ihnen die Erinnerung—selbst eher ein Gefühl als ein scharfes Bild - zugesprochen hatte.“⁶

Der Trend im 19. Jahrhundert jedoch blieb weiterhin die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Sehens und Erkennens, die Annäherungen an das unscharfe Sehen blieben eher die Ausnahme. Diese zwei gegenläufigen Sichtweisen machten sich auch in der Malerei bemerkbar. Am Anfang des 19. Jahrhunderts, als Adam Müllers Aufsatz entstand, gab es nur wenige verschwommene oder unscharfe Gemälde; jedoch gab es ein Gemälde, das inzwischen als eines der berühmtesten Bilder der Romantik gilt, entstanden im selben Jahr wie Adam Müllers Aufsatz, nämlich Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“. In diesem Gemälde scheinen die Grenzen zwischen Wasser und Himmel wie auch zwischen Tag und Nacht verwischt und unkenntlich. Das Bild suggeriert eine Abneigung gegenüber dem Alltagsraum und allem Gegenständlichen. Es wendet sich hin zur Abstraktheit, der Unendlichkeit des Meeres und des Himmels und verweigert dem Betrachter jegliches Detail, das ihn von der metaphysischen Naturbetrachtung ablenken könnte. Der Fernblick projiziert die Sehnsucht nach dem Weiten, vielleicht nach der „Ausnahme“.⁷

“Der Weg zur Unschärfe, schließlich zur immer weiteren Reduktion und Abstraktion ist Folge dieses Wunsches, den literalen Charakter der Malerei zu überwinden, und damit Konsequenz des einschneidenden Leitbildwechsels in der Kunst [...]“⁸

Weiters beobachtet W. Ullrich, dass am Anfang des 19. Jahrhunderts, mit zunehmender Modernisierung und Mechanisierung der Welt, sich das romantische Bedürfnis nach Innerlichkeit und Zurückgezogenheit immer stärker auszuprägen scheint, auf der Suche nach einem Ausgleich gegenüber der sich immer mehr von der Umwelt entfremdenden Gesellschaft. Die Aufgabe eines Landschaftsgemäldes wird in seiner Fähigkeit gesehen, den Betrachter zu Zerstreuung und entspannter Passivität zu verführen, die zu freier Reflexion animiert. Darüber hinaus gilt auch, dass ein Bild, das nur wenige Details darstellt, und reduziert und verschwommen bleibt, auch wenig von sich bzw. von dem was dargestellt ist verrät; es bleibt quasi geheimnisvoll und rätselhaft.

⁴ Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 11

⁵ Vgl. ‚Panopticon‘ unter dem folgendem Kapitel I.f.2. ‚Der Transparente Blick‘

⁶⁻⁸ Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 9–11



Somit resultiert das Verschwommene nicht nur aus einem gesellschaftlichen Wunsch, weniger zu sehen, sondern auch umgekehrt weniger von sich preiszugeben. Dies wiederum ist nachvollziehbar in einer Gesellschaft, in der immer mehr Kontrolle und Macht durch „mehr sehen“ ausgeübt wird. Mit dieser Haltung wertet sich die Kunst gleichzeitig auf, indem sie sich selbst nun erlaubt, „schweigsam“ zu sein und *„sich nicht verhören lassen zu müssen“*.⁹ Somit verweigert die Kunst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts die Darstellung von Details und scharfen Konturen. *„Detailversessene, hyperscharfe Bilder wurden als oberflächlich-laut und pedantisch empfunden, als geistlos-dumme, geradezu bürokratische Abpinseleien abgelehnt“*.¹⁰

Die unscharfe Malerei erlaubt nun einen Blick in die Ferne zu haben, ohne dabei auf Distanz gehen zu müssen, da das Gemälde ganz nah vor Augen steht. Baudelaire bezeichnete ironisch den akribisch genauen Malstil als *„ecole de pointus“* als die Schule der „scharfen, spitzfindigen Maler“.¹¹

Allmählich setzte sich in Europa eine allgemeine Detailaversion durch, wobei sich Unterschiede in der deutschen und französischen Malweise ergaben: die Franzosen schienen den Trend des Verschwommenen früher aufgenommen zu haben, wohingegen die deutschen Maler noch klare Umrisse bis ins feinste Detail darstellten, was nach damaligem europäischen Standard bereits als anachronistisch galt. Diese Ablehnung von Details wird zum gemeinsamen „Nenner“ der verschiedenen avantgardistischen Kunstrichtungen zu Beginn der Moderne.

Selbst Goethe äußerte sich ablehnend gegenüber jeglicher Detailwahrnehmung.

„Sooft ich durch eine Brille sehe, bin ich ein anderer Mensch und gefalle mir selbst nicht; ich sehe mehr als ich sehen sollte, die schärfer gesehene Welt harmonisiert nicht mit meinem Inneren, und ich lege die Gläser geschwind wieder weg, wenn meine Neugierde, wie dieses oder jenes in der Ferne beschaffen sein möchte, befriedigt ist.“¹²

In der obigen Beschreibung wird deutlich, dass es dem Betrachter schwer fällt, bei sich selbst zu bleiben, wenn die Umgebung schärfer gesehen wird als gewohnt. In Goethes Text scheint Scharfsehen etwas Überflüssiges und fast Verderbliches zu sein, da es nur eine oberflächliche Neugierde befriedigt. Mit Brillen erscheint die Welt unruhig und geladen mit viel gleichzeitiger und gleichwertiger Information. Durch zu viel gleichwertiger Information wird die Wahrnehmung insofern beeinträchtigt als sie stets mit der Undifferenziertheit konfrontiert ist und Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden muss. Detailreiche Darstellung macht diese Differenzierung schwieriger.

Hinzu kommt die gleichzeitige Abneigung gegenüber Modernisierung, die als Resultat der Industrialisierung sich in manchen Bereichen bemerkbar machte. Diese skeptische Haltung gegen Brillen hängt in gewissem Sinn auch mitunter mit einer gewissen Technikfeindlichkeit zusammen. Die Abneigung gegenüber dem Scharfsehen kann das Gefühl der Entfremdung reflektieren in einer zu mechanisierten Welt und ist der Ausdruck einer Angst vor zu vielen äußeren Elementen.

⁹⁻¹¹ Arasse, D., 1992, p. 17, zitiert in Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 15

¹² Goethe, J.W., Wilhelm Meisters Wanderjahre, In Goethes Werke Bd. VIII (Hamburger Ausgabe), p. 120, zitiert in Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 15

2. Zur Moderne

Die Moderne wie vielleicht andere kulturelle Phänomene, lässt sich schwer eindeutig bestimmen und auf einen eindeutigen Beginn festlegen und von dessen Ende weiß man nicht, ob es existiert und daher ist sie noch verschwommener. Der Begriff der Moderne ist etymologisch aus dem lateinischen modo abzuleiten, was ‚eben‘, ‚gleich‘ und ‚jetzt‘ bedeutet.¹³

Der Begriff modernus weist einen zeitlichen Bezug auf, in dem es um eine unmittelbare Gegenwart geht, die Vergangenes abzuschliessen scheint und sich von ihr inhaltlich entfernt. Vom Ende des 17. Jahrhunderts bis Mitte des 18. Jahrhunderts fing „die Moderne“ an, zu erkennen dass ihr Wissen die Antike überholt hatte und daher nach ihren eigenen Maßstäben bewertet werden musste.

„Modern meint ab hier, dass durch den offenen Horizont eines kontinuierlich wachsenden Wissens und einer sich vervollkommnenden Vernunft die Anbindung an ein vergangenes Ideal zerrissen ist und die Gegenwart in ihrer Modernität den jeweiligen Gipfelpunkt dieser Entwicklung darstellt. Daraus ergibt sich das Bewusstsein einer Zeitkontinuität, die nicht umkehrbar ist und der ein notwendiger Fortschritt innewohnt. Die Akkumulation des Wissens ist dessen Geschichte und Zukunft.“¹⁴

Somit wurden die Orientierung zur Vernunft und die Idee der Aufklärung zum Inbegriff des Modernen.

In der Wissenschaft war es leicht sich der Vergangenheit zu entledigen, da der Fortschritt bereits für sich sprach; jedoch war es in der Kunst weniger einfach, das Ideal der Antike, das in der Renaissance wieder aufgetaucht war, als ungültig zu erklären, da das moderne Anerkennen der Tatsache, dass jede Epoche ihre eigenen ästhetischen Ideale hatte, erst aus dem Wissen um die Veränderbarkeit von Werten und dem jeweiligen Selbstverständnis des Menschen, hervorgehen konnte.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Moderne bereits so bedeutend, dass sogar mancher ihrer Gegner anfang, sich mit der neuen Entwicklung zu identifizieren und jene Ideen zu vertreten. Dies war möglich weil eine allgemeine Desorientierung mit dem Verlorengehen der absoluten Werte, die es zuvor in der Religion, Ästhetik und in der Moral gab, ausgebrochen war, und jene verlässlichen Weltbilder, die es davor gab, im Begriff waren, sich aufzulösen.¹⁵

Modern: Das seit dem Anfang des 18. Jh bezugte Adjektiv ist auf frz. moderne "neu; modern" entlehnt, das auf lat. modernus "neu, neuzeitlich" zurückgeht. Es trat zunächst in der Bedeutung "neu; neuzeitlich" auf. In diesem Sinne steht 'modern' gleichsam im Gegensatz zu antik, wie auch das Substantiv Moderne "neue, neueste Zeit; moderner Zeitgeist, moderne Kunstrichtung" (19. Jh) zeigt. Die heute vor allem gültigen Bedeutungen von 'modern' "neuartig; auf der Höhe der Zeit; modisch dem Zeitgeschmack entsprechend" zeigen deutlich Einfluss des Wortes Mode (Entsprechendes gilt für frz. moderne). – Lat. modernus ist abgeleitet von dem Adverb lat. modo "eben, eben erst" (eigentlich "mit Maß, auf ein Maß beschränkt" dann auch "nur, bloß") nach dem Vorbild von lat. hodiernus "heutig" (zu lat. hodie "heute") Das Adverb modo ist eigentlich ein erstarrter Ablativ von lat. modus "Maß". Alle Eingaben des etymologischen Glossar: Drösdowski, G. (Bearb.) (2001): Duden: Herkunftswörterbuch, Etymologie der deutschen Sprache (3. Aufl.). Mannheim: Bibliographisches Institut GmbH (Dudenverlag).

Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts war die Kunst bereits so sehr im Fortschreiten, dass Kunst, Moderne und Avantgarde zusammenfielen. Kunst gehörte neben Wissenschaft, Recht und Technik zu den autonomen Bereichen innerhalb der Moderne, und war quasi mit der Moderne gleichzusetzen.

Die Kunst in der Moderne wird einerseits verstanden als eine evolutionistische Entwicklung von Formgesetzen, die ihrem Wesen nach eine Technik und daher medial bedingt ist, es wird die Transparenz angestrebt, die Wahrheit des Geistes soll ihren Ausdruck quasi in der Wirklichkeit des Materials finden. Andererseits gilt die Kunst in einer philosophisch-ahistorischen Sichtweise als eine zeitunabhängige Wahrheit, die ihre Freiheit in der starken ästhetischen Ausprägung findet. Jedoch beide Theorien erklären das Kunstwerk als absolut unabhängig von seiner Produktion und seiner Rezeption.¹⁶

Der Prozess der Selbstfindung des Subjekts ist in der Geschichte der Kunst kontinuierlich präsent; sie manifestiert sich als philosophische Idee ebenso wie als existenzielle Selbstbehauptung, die jedoch nicht als fortgesetzte Entwicklung schon ihr Ziel erreicht hätte, sondern vielmehr als eine immer wieder neu zu definierende Aufgabe mit eigenem Anspruch. Die Kunst und die Gesellschaft werden gleichermaßen von den philosophischen, wissenschaftlichen und technischen Zielsetzungen vorangetrieben und haben die gleichen Bestrebungen nach innerer Einheit.

„Während die Gesellschaft in ihrem Fortschritt eine Verfestigung ihrer (bürgerlichen) Position anstrebt und dadurch leicht einem Machtgefüge aufläuft, das die Einheitssuche des Subjekts in eine Vereinheitlichung zum Zweck der Beherrschbarkeit verwandelt, seine Identität nicht fördert, sondern produziert und instrumentalisiert, entzieht sich die Kunst, bei aller Sehnsucht nach Einheit der Vereinheitlichung, wählt sie die Möglichkeitsform auch in der Synthese, verwendet sie ihre spiegelnde Wirkung dazu, dem Subjekt mehr als eine Identität zu verleihen.“¹⁷

Die Kunst zeigt dem Subjekt wie es sich der Verfügbarkeit entziehen kann, nicht bloß im Sinne der Akzeptanz dessen, was in der Gesellschaft als dissonant und widerspruchsvoll galt, vor allem der konstruktive Erfindungsreichtum und der Erneuerungswille sind die stärksten Antriebskräfte der Moderne.

Anthony Vidler schreibt den Wurzeln des zeitgenössischen Blicks für das Gefühl der Entfremdung, das in der postindustriellen Kultur hervor-tritt, eine lange und zutiefst moderne Tradition zu. Das unheimliche Gefühl der Entfremdung ist offensichtlich dort am stärksten, wo man eine gemütliche und äußerst normale Atmosphäre vermutet und ist somit Nachfahre eines Gefühls von Unbehaglichkeit, das erstmals im späten 18. Jahrhundert auftritt.

Es ist das Gefühl einer Angst, die hervorgerufen wird durch eine fundamentale Unsicherheit aufgrund einer fremden Erscheinung. Es sei die Unsicherheit einer neu entstandenen Klasse, die sich in ihrem Heim noch nicht ganz heimisch fühlte. Somit als quasi bourgeoise Ausprägung von Angst war das Entfremdete und Unheimliche ein Gefühl, das am besten in der Privatheit des Inneren erlebt wird.

Was hier individuelle Entfremdung ist beschreibt Marx im Jahr 1844 als Klassenentfremdung, in der das Mietzinssystem das Heim bestenfalls zu einer temporären Illusion macht.

Immerwährend ist die Kunst auf der Suche nach der absoluten Lösung, die den Zwiespalt aufhebt und die alleinige Wahrheit repräsentiert, und immer wieder gelangt die Kunst an jenem Punkt des Zweifels, an dem in Frage gestellt wird, ob ein solcher absoluter Anspruch überhaupt zu Recht bestünde, und ob jener Punkt der absoluten Identität, in dem das Werk und das Subjekt übereinstimmen, nicht vielleicht ungreifbar oder inexistent wäre, und daher die Suche von Beginn an ergebnislos und zum Scheitern verurteilt wäre.

Die Ideengeschichte der Moderne bewegt sich zwischen den zwei Extremen, der Möglichkeitsform und der Ist-Form und versucht in diesem Bereich Antworten zu finden, und greift hierzu auf metaphysische, magische und höchst symbolische Fragestellungen, die nach reale, rationale, mathematische Antworten verlangen; jedoch ist der Wert dieser Entwicklung nicht weniger in den gefundenen Antworten als vielmehr in der Bewegung selbst.

Kunst wird als Thema der Reflexion herangezogen und in unterschiedlichster Form wird ihrem Sinn und ihrer Funktion Aufmerksamkeit geschenkt, ihre Tauglichkeit wird daran bemessen, inwieweit sie dem Menschen bei der Suche nach seiner Einheit und dem Erkennen seines Selbst dient.

„Wir haben [...] gesagt, dass der Mensch zu der Höhlenwohnung etc., aber zu ihr unter einer entfremdeten, feindseligen Gestalt zurückkehrt. Der Wilde in seiner Höhle – diesem unbefangenen sich zum Genuß und Schutz anbietenden Naturelement – fühlt sich nicht fremder als der Fisch im Wasser. Aber die Kellerwohnung des Armen ist ein feindliches, als ‚fremde Macht an sich haltende Wohnung, die sich ihm nur hingibt‘, sofern er seinen Blutschweiß ihr hingibt, die er nicht als seine Heimat – wo er endlich sagen könnte hier bin ich zuhause – betrachten darf, wo er sich vielmehr in dem Hause eines anderen, einem fremden Hause, befindet, der täglich auf der Lauer steht, und ihn hinauswirft, wenn er nicht die Miete zahlt.“

—Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, Bd. 1, hg. v. Hans-Joachim Lieber und Peter Furth, Darmstadt 1989, S.619. In: Anthony Vidler: *Unheimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur*. Massachusetts Institute of Technology 1992. S.103

Diese soziologische Frage nach dem ‚Fremden‘, die Anfang des Jahrhunderts besondere Aktualität erlangte, wurde von Hegel „Entfremdung“ und von Marx „Entäußerung“ genannt. Entfremdung konnte somit als eine natürliche Konsequenz aus einem Verständnis der Zeit, die zwar mit der Vergangenheit zugunsten der Zukunft abschließt, jedoch in Bezug auf Gegenwart unsicher ist, verstanden werden.

Nach Schleuigel war Plotin hingegen gegenüber der Kunst anders eingestellt, da er die Bewegung des Geistes vor allem als ein Schauen definiert, indem der Geist die Welt und so sich selbst erkenne, denn der Geist wolle sich als Schauender mit dem Gesehenen identifizieren und liefere Gefahr sich in der Materie zu verlieren und zu vergessen, *„würden nicht die Formkräfte der Seele der Materie Gestalt geben. Es ist die Seele, die sucht und eine Sehnsucht nach ihrem Ursprung hat.“*¹⁸

Es ist noch in der Renaissance und der Barock, als der Geist als das universale, alles verbindende Medium gilt, das durch das Plotinische Schauen sieht und erkennt, was ist.

„Im genauen Hinsehen auf das Sichtbare wird das Unsichtbare erkennbar.“¹⁹

¹⁶ Adorno, T. W., 1973: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M zitiert in Scheuigel, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne*. Wien: Springer

¹⁷⁻¹⁹ Scheuigel, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne*. Wien: Springer, p. 5, 8, 15

Für Descartes stellte sich heraus, dass das Wesentliche an der Ich-Qualität, auf dessen Suche man war, die Identität ist. Darin ging es ihm um die Einheit im Denken und Sein im Sinne einer Fundierung des Denkens im innersten Bewusstsein. Und sah schließlich den Willen vollkommener als den Verstand, sofern er in der Tat seinen Ausdruck findet, denn er ist freier und weitreichender.

Das Bewusstsein blieb der Analyse unzugänglich, da dies weder durch die mechanisch begriffene Vorgangsweise möglich war noch konnte dazu die Mystik herangezogen werden. So entfaltet sich das Bewusstsein nach außen und beruft sich bewusst auf die Wahrnehmung²⁰: „*der äußerste Vorposten der Seele war das Auge.*“²¹ Denken und Sehen waren gewissermaßen gleich.

Man versucht Zusammenhänge zu verstehen sowohl in der makroskopischen als auch in der mikroskopischen Welt und auf den Grund der Harmonie zu gelangen, im Bereich der Musik, des Subjekt, des Objekts usw. Die Harmonie zwischen Subjekt und Objekt beispielsweise, wurde als eine mathematische begriffen, die sich als der axiale Blick auf eine perspektivische, wie in der Camera obscura²² zusammengefasste Welt, die in einem geometrischen Raster aufgelöst wird und sich wieder zusammensetzen lässt, beschreiben lässt.

Es war der Blick und dessen Fähigkeit zur Durchforschung woran festgehalten wurde auf dem die Welt quasi neu zu definieren und zu behaupten.

3. Photographisch Unscharf

Als gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die Sensation der Photographie als neues Medium allgegenwärtig wurde, wurde zugleich weiterhin, wie zuvor in der Malerei, der Diskurs über den Präzisionsgrad bildlicher Darstellungen geführt. Man war sich uneinig, ob Photographie als Kunst oder als mechanische Handwerkstechnik einzustufen sei.

Generell schien die Photographie eine problematische Stellung einzunehmen, da sie einerseits inmitten der Tendenz zur Ablehnung von Details eine große Rolle spielte und andererseits durch ihre Fähigkeit, uneingeschränkt scharf abzubilden, diese Detailaversion noch mehr verstärkte. In den Augen der Wissenschaftler war es die außerordentliche Errungenschaft der Photographie, alles bis ins letzte Detail und hoher Schärfe abbilden zu können; Die Photographie war in der Lage, alle Einzelheiten der Natur in einer Präzision wiederzugeben, die der Kunst vorher niemals möglich gewesen war. Die Photographie wäre zunächst als mechanisches Kopieren abgelehnt, denn den Status als Kunst könne nur etwas erlangen, was auf das Gemüt wirkte (und Photographie wäre nach mancher Einschätzung in jener Zeit als die Photographie entstand dazu nicht in der Lage).²³

Somit wurde Photographie lange als Kunst abgelehnt und die kategorische Abweichung vom „Richtigen“, Korrekten schien sich zum Wesensmerkmal der Kunst entwickelt zu haben; alles, was auf realistische Wiedergabe abzielte, wurde vom Status eines Kunstwerks ausgeschlossen ist. Wie Eduard Schreiner schreibt, von Wolfgang Ullrich zitiert, wurde es als „zynische Frechheit“ kritisiert, wie *„jede kleinste Form einer Hautfalte, jedes einzelne Haar sich in den Vordergrund drängt wie die eigentliche Grundform, durch welche der Charakter des Gegenstandes ausgeprägt ist.“*²⁴ Kunst wurde als eine Überwindung von Details verstanden, und hatte viel mehr zu leisten als bloßes Abbilden. Es wurde beispielsweise von Photographen erwartet, zwar ein präzises Porträt zu liefern, jedoch die Konturen weichzeichnen und malerisch zu verwischen. Julia Margaret Cameron war eine der ersten Photographinnen, die mit dezenten Unschärfe-Effekten arbeitete, und dadurch ihre Sujets nach damaligem Verständnis in einem „anmutigen und würdevollen“ Weise darstellte.

Fotografie: die Bezeichnung fuer das "Verfahren zur Herstellung dauerhafter, durch elektromagnetische Strahlen oder Licht erzeugter Bilder; Lichtbild" wurde im 19. Jh. aus gleichbed. engl. photography entlehnt. Dies ist eine gelehrte Neubildung des englischen Astronomen und Chemikers J. F.W. Herschel (1792-1871) aus griech. Phos (photos) "Licht" und griech. graphien "schreiben, aufzeichnen. Das Wort bedeutet demnach woertlich etwa "Lichtschreibkunst".

²⁰ Vgl. im Folgendem Kapitel I.c. „Perzeptionen + Blick + Augenblick“

²¹ Scheugel, H. (1999): Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne. Wien: Springer, p.17

²² Vgl. im Folgendem Kapitel I.d. „Visuelle Methoden“

²³⁻²⁴ Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 19,20

Die Abneigung gegen Schärfe, Detail und Präzision war zugleich auch eine Aversion gegen alles Moderne, Mechanisierte und gegen die an Einfluss gewinnende Wissenschaft, was zugleich anknüpft an die ursprünglichen Gründe dafür, Ruhe und Zuflucht in den „weichgezeichneten“ Gemälden zu suchen und dem Gefühl der Entfremdung zu entkommen. (---text grau von Vidler uebr entfremdung und vielleicht unheimlich)

Wolfgang Ullrich verweist auf Erzählungen des spanischen Neurohistologen Santiago Ramon y Cajal²⁵, der 1906 mit dem Nobelpreis für Medizin ausgezeichnet wurde. In einer dieser Erzählungen mit dem Titel „El pesimista corregido“ (deutsche Abwandlung: „Das Dilemma des richtigen Sehens“) – wird ein junger Arzt beschrieben, der am Sinn der Welt zweifelt und eines Tages mit verwandelten Augen aufwacht, mit denen er über eine außergewöhnliche Sehschärfe verfügt. Diese extreme Sehkraft und dieser mikroskopische Blick macht es ihm unmöglich, sich zu orientieren, da Personen und Gegenstände ihre natürliche Form verloren haben und die übermäßige Schärfe auch wiederum alle Effekte wie beispielsweise Kontrast, Schärfentiefe ausgleichen oder abschwächen, und er somit nicht mehr in der Lage ist, Schönes von weniger Schöner zu unterscheiden. Somit wird die Hyperschärfe als ein Handicap dargestellt, das nicht nur die Wahrnehmung nicht bereichert und erleichtert, sondern ganz im Gegenteil die Orientierung erschwert.

Vergleichbar sind hier Beispiele extremer Transparenz im Architektonischen, die durch die übermäßige Sichtbarkeit und Reflektion anstelle von Orientierung und Wegführung Verwirrung und Desorientierung erzeugen. Im Verlauf der erwähnten Erzählung findet der Arzt jedoch an seinem mikroskopischen Blick Gefallen und beginnt, die Welt der Mikroben als eigenartig schön zu empfinden; diese Egalisierung des Blicks erlaubt es ihm die Natur als eine einheitliche Struktur zu sehen, in der alle Elemente zueinander gehören und einander bedingen.

Diese Einheitserfahrung (Zuvor erwähnt, war durch die Mechanisierung in den Anfängen der Moderne „die Einheit“ verloren und es bestand das Bestreben nach Einheitssuche) verhilft ihm dazu, jenen Gegensatz zwischen „romantischer Ganzheitssehnsucht“ und „naturwissenschaftlichem Erkenntnisdrang“²⁶, die Natur in Teile zu „sezieren“, die für sich verständlich sind zu überwinden und beides als Teil eines Ganzen zu sehen, was eine Alternative zu der nach wie vor gültigen kulturellen Strategie der Wissensuche zu sein scheint, die zwischen subjektiver und objektiver Wahrheit unterscheidet.

In der Fotografie wurde weiterhin die Schärfe als charakteristische Eigenschaft diskreditiert und es wurde versucht zu zeigen, dass der Photoapparat sehr wohl eine Abweichung vom „Richtigen“ zulasse. Somit setzte sich zugleich mit der Entwicklung des Photoapparats eine starke Tendenz zu Unschärfe-Effekten im selben Medium durch.



Julia Margaret Cameron, Beatrice, 1866

www.victoriaspast.com

http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.victoriaspast.com/juliaMcameron/Beatrice%25201866.jpg&imgrefurl=http://www.victoriaspast.com/juliaMcameron/juliacameron.htm&usq=__5ro2jn3WOpDOelw_25hurmrRiWYy=&h=600&w=478&sz=41&hl=en&start=4&sig2=THNFotjEC-

In verschiedenen photographischen Zeitschriften wurden Techniken beschrieben, mit dessen Hilfe Details bei Porträts wie auch bei Landschaftsphotographien zum Verschwinden gebracht werden konnten.

In den USA war die unscharfe Photographie schneller etabliert als in Europa, allerdings sprach man auch in Europa bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts von der sogenannten „Unschärfe-Richtung“²⁷. Im Laufe der Jahre wurden zahlreiche Verfahren entwickelt, um verschiedene Unschärfe-Effekte zu erzielen, die zum Teil während des Photographierens und zum Teil bei der Entwicklung der Photographien, als Retuschen, eingesetzt wurden. Wie Wolfgang Ullrich beschreibt²⁸, bemerkte Alfred Lichtwark, der langjährige Leiter der Hamburger Kunsthalle und Förderer der „Unschärfe-Richtung“, in einem Vortrag, wie sich die ästhetischen Vorlieben eines Amateurphotographen, der jedes Detail einer Landschaft wiedergeben möchte, von denen des etwas erfahreneren Photographen unterscheiden, der eher simple Motive sucht, die er dann als Einheit darstellen könnte. Die Ferne, die sich auflöste und die verschwommenen Horizontlinie wurden als eigenständiges photographisches Sujet bemerkt. Weiters bemerkte Lichtwark dass die Photographie den gleichen Lernprozess erfahren hatte wie die Landschaftsmalerei der Romantik: die detailgetreue Darstellung von Elementen eines Sujets verwandelten sich in eine Darstellung der Raum-, Farb- und Lichtverhältnisse, durch die sich beim Betrachter ein Gefühl eines einheitlichen Raumes entwickeln könne.

Trotz aller Bekenntnisse zur „Unschärfe-Richtung“ in der Photographie und die Herausarbeitung feinsten Unschärfetechniken waren sich die feinsinnigen unter den Bildkommentatoren bewusst, dass nicht Unschärfe statt der Schärfe das alles bestimmende Maß in der Photographie sei, sondern dass alle Formen dieses Mediums in ihrer jeweiligen Form gültig blieben, dass beide komplementäre Ausdrucksformen waren. In jedem Fall werden die Termini „scharf“ und „unscharf“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts weniger für malerische Effekte verwendet, sondern weitgehend auf die Photographie bezogen, oder zur Beschreibung von Phänomenen des Sehsinns oder zur Qualifizierung des Erinnerungsvermögens.

Unschärfe in Bezug auf Gemälde der Romantik und frühere Stilepochen entspricht einer modernen Verwendung des Begriffs, der dann eine Gattung von Bildern beschreibt, „auf denen einzelne Gegenstände nicht durch klare Konturen voneinander abgetrennt sind, und bei denen der Gesamteindruck wichtiger ist als die Wiedergabe von Details.“²⁹

In der Malerei bewirkt der Unschärfe-Effekt, dass die materielle Dimension der auf die Leinwand aufgetragenen Farbe mehr in den Vordergrund tritt, wohingegen bei der Photographie die Unschärfe eine Auflösung des Bildraumes bewirkt, indem die Oberfläche weniger perspektivisch und „flacher“ hervortritt.

Schärfe und Unschärfe können somit gewissermaßen als die Beziehung der einzelnen Kunststile zur Kontur definiert werden. Was allen Gemälden und Photographien, die als unscharf bezeichnet werden, als wesentliche Charakteristik zugrunde liegt, sind nicht nur Effekte wie Verwischen oder Lasieren, sondern es ist vor allem, auf einer übergeordneten Ebene, die gemeinsame Bildintention (quasi die Suche nach einer Einheit) beziehungsweise die „Bildrhetorik“³⁰ Es erscheint nun als sinnvoll, den Anfang der Entwicklung der Unschärfe vor dem Zeitalter der Photographie anzusetzen, zu der Zeit etwas nach der Renaissance; obwohl jedoch Unschärfe-Effekte auch vorher in unterschiedlichen Formen vorhanden waren, wie etwa bei da Vinci, Rembrandt oder Tizian, gehören sie nicht zu der vorliegenden Abhandlung von Unschärfe in der Moderne, da diese Künstler ideengeschichtlich andere Ambitionen verfolgten.

„In dem es mit der Fotografie – und der Beschleunigung der Bildgenese – im 19. Jahrhundert zugleich zu einer Multiplikation an Bildern kam, wurde auch für die Rezipienten das einzelne Bild weniger kostbar und daher von Ansprüchen befreit: Auf einmal genügte es wenn ein Bild „nur“ eine Stimmung vermittelte [...]. Hätten die Maler früherer Jahrhunderte noch befürchten müssen, mit unscharfen Bildern ihre Reputation als Erzähler, als Schöpfer einer zweiten Welt aufs Spiel zu setzen, konnten es sich die Bildproduzenten des 19. Jahrhunderts leisten, das Wissen, das Bilder bis dahin zu vermitteln hatten, auszuwischen.“

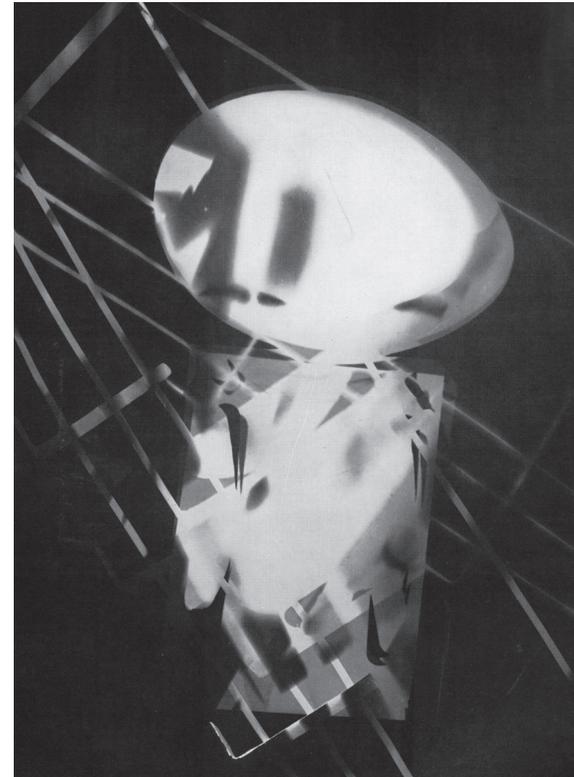
Um sich zu etablieren, benötigte die Ästhetik der Unschärfe also zusätzliche mentalitätsgeschichtliche Bedingungen: Ohne einen gewandelten Begriff von Kunst [...] wäre die Unschärfe nie zu einem wichtigen bildnerischen Mittel aufgestiegen – die Fotografie hätte keine „unscharfe Richtung“ erlebt, sondern sich stolz ihrer Schärfe und ihres Erzählranges gebrüstet; wäre sie in einem früheren, weltverliebteren Jahrhundert entdeckt worden, hätte sie vielleicht alle anderen Bildtypen und insbesondere die Malerei vollständig verdrängt.“³¹



The Silhouette

"The great pastime of the 18th century- is the predecessor of the photogram (cameraless photography), which introduced in infinite variety of gray values into the one-tone shadow picture."

Moholy-Nagy, L. (1947): Vision in Motion.
Chicago: Hillison & Etten Company, p. 187.



Laszlo Moholy-Nagy, Photogram, 1922

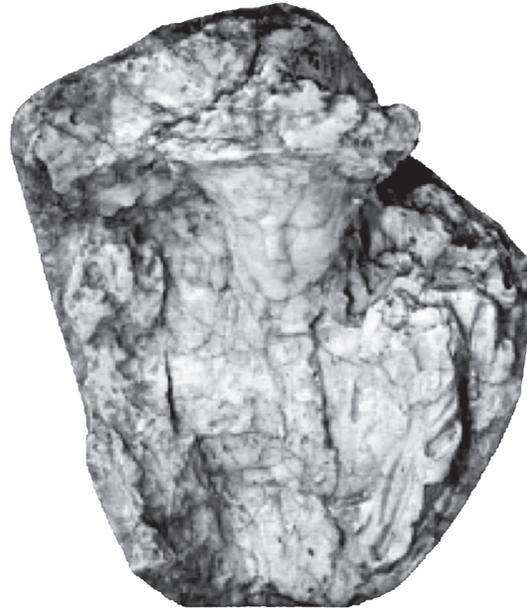
„In order to learn about the properties of the light sensitive emulsion, which is the basic element of photography, is the best to start with the making of cameraless photograms. In 1835, Fox Talbot made the first crude photogram by laying lace on a paper treated with photo-sensitive emulsion. (Around 1920 Many Ray and I, independent of each other, re-invented the photogram. This technique has since become a standard means of visual expression.)“

Moholy-Nagy, L. (1947): Vision in Motion.
Chicago: Hillison & Etten Company, p. 187.



Medardo Rosso, Ecce Puer (Behold the Child)

http://www.sculpture.org/documents/scmago3/deco3/itinerary_deco3/images/lti11.jpg



Medardo Rosso, Impressions of the Boulevard: Woman with a Veil, 1893

http://www.estorickcollection.com/images/permanent/image_permanent_rosso.jpg

4. Unschärfe Implikationen

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wird Unschärfe nicht mehr nur dort vorgefunden wo das Sujet selbst verschwommen und unscharf aussieht, wie beispielsweise bei Nebel oder Dämmerungslandschaften, sondern es werden zahlreiche Techniken entwickelt um den Unschärfefeffer während des Photographierens wie auch als Nacheffekt bei der Entwicklung der Photographie auch bei weiteren Gattungen der Malerei, wie Porträts und Interieurs anzuwenden.

Unschärfe wird nicht mehr nur da angewandt, wo das Sujet selbst diese Eigenschaft mit sich bringt, sondern beginnt, sich zu einer selbständigen Bildsprache zu entwickeln, unabhängig von der dargestellten Situation. Unschärfe entwickelte sich in dieser Zeit zu einem Mittel, Ruhe und Harmonie zu implizieren, was eine Distanz zum zu modern gewordenen Alltagsleben schaffen soll.

Vertreter der Unschärfe wie Alois Riegel und Adam Müller³² forderten sogar, dass Bilder nichts plastisch erscheinen lassen sollten und „keine haptischen Bedürfnisse erwecken“³³ sollten und dem Betrachter nur reine Kontemplation erlauben sollten. Im Vergleich zur Malerei wurde die Bildhauerei beispielsweise in gewisser Weise abgelehnt und drohte fast ihren Status als Kunst zu verlieren; Selbst Bildhauer waren zum Teil dieser Meinung³⁴ und forderten ausdrücklich, Skulpturen als rein visuelles und atmosphärisches Ereignis zu begreifen, nicht aber als taktilen oder räumliches Phänomen³⁵; Medardo Rosso gelang es fast, „unscharfe“ Skulpturen/Gebilde aus Wachs herzustellen, die feste Formen und Materie geradezu in Frage stellen sollten.

Eine solche Annährungsweise betont die Einheit des Raumes als „Stimmungsraum“ eher als perspektivischen Raum.³⁶ Alles, was die Materie ausmacht, ist ohnehin nur abhängig von Licht, womit sie sich vollkommen auflösen würde, wäre nur das Licht um ein Vielfaches stärker³⁷. Rossos Gebilde wirkten tatsächlich als seien sie überbelichtet, sie wirkten quasi „flach“ und „weich“; somit bestand seine Methode Unschärfe hervorzurufen nicht in Entzug von Licht (wie bei Dämmerung beispielsweise) sondern darin einen Effekt der Überbelichtung zu erzeugen.³⁸ In beiden Fällen ging es darum, eine Stimmung zu erzeugen. Somit ist sowohl Unterbelichtung als auch Überbelichtung ein Mittel um Unschärfe zu erzeugen, die Plastizität und schließlich den dreidimensionalen Raum aufzulösen. Dies kann besonders bei Photographien beobachtet werden bei denen die Bildebenen ineinander übergehen und die Stofflichkeit sich auflöst zugunsten einer größeren Einheit, eines einheitlichen flachen Bildeindrucks wie Werken von George Seeley.

Scharf: Das altgerm. Adjektiv mhd. scharf, scharpf, ahd. scarf, scarph, niederl. scherp, engl. sharp, schwed. skarp gehoert im Sinne von "schneidend" zu der unter scheren dargestellten, vielfach erweiterten Wurzel *[s]ker-"schneiden". Naeher verwandt sind die unter schnueren, schroepfen und schrappen behandelten Woerter. Mit dem Adjektiv verwandt sind sind aussergerm. z.B. mir. cerb "scharf, schneidend" und lett. skarbs "scharf, rau".



George Seeley, 1907

http://www.ijplus.ru/img4/r/e/real_funny_lady/CameraWork_20_03.jpg

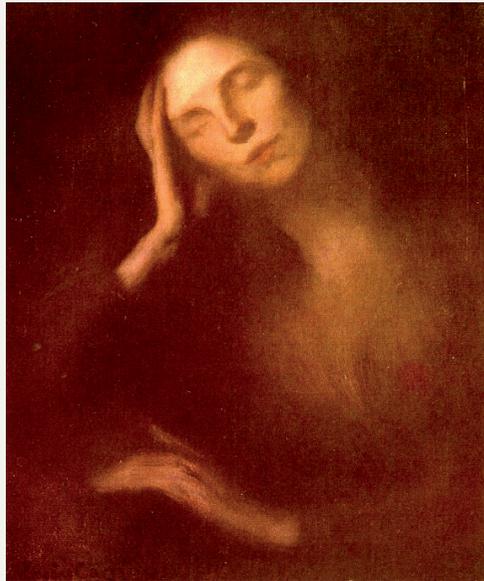
5. Der Blick jenseits der Unschärfe

Das Unschärfe beeinflusst den Blick und dessen Verhaltensweise. Der Blick muss nicht mehr mehrere Bildebenen durchlaufen und in einer Dynamik des Vorder- und Hintergrundes das gesamte Bild erforschen sondern kann nun ruhen, da es nichts gibt worauf das Auge fixiert werden könnte – was einem gelassenem Blick in die Weite gleichkommt. Das Schauen ist nicht mehr gezielt und orientiert und kann sich somit nach innen ebenso wie nach außen richten.

Blick: das heute im Sinne von "kurzes Hinsehen; Augenausdruck" verwendete Wort bedeutete ursprünglich "Aufleuchten, heller Lichtstrahl". Mhd. blic "Glanz, Blitz; Blick der Augen", ahd. blicch "schnelles Glanzlicht, Blitz".

Es entwickeln sich im Zuge der Verbreitung von Unschärfe als Mittel sämtliche Effekte, die alle in gewisser Weise mit der Vernachlässigung der Kontur zu tun haben, sowohl neue Beziehungen zum Ich als auch zum Raum, Materie und deren Wahrnehmung (Stofflichkeit verschwindet, ohne dass Farbe und Faktur an Bedeutung gewinnen) und der Fernblick richtet sich als der zu erstrebende und generalisierte Blick ein; Vorder- und Hintergründe werden eliminiert, nur eine Bildebene ist existent. Die Bilder von Eugène Carrière, mehr eine Projektion psychischer Zustände, dürften viel weniger Entsetzen hervor gerufen haben als jene von Cezanne oder Van Gogh beispielsweise, deren Gemälde sich durch eine schroffe und grelle Präsenz charakterisierten.

Der Unschärfe-Effekt wurde auch als ein Mittel verwendet, um Mysterien zu inszenieren und Transformationen und Metamorphose zu implizieren; sowie die Frau gegen Ende des 19. Jahrhunderts als mystisch stilisierte und in gewissen Darstellungen quasi als immaterielles Wesen repräsentiert wurde, das verlockend und zugleich ungreifbar ist³⁹, und sich als ein Zwischenwesen aus einer irdischen und einer ephemeren Welt vermittelt.



Eugène Carrière, Woman Leaning on a Table, 1893
http://pics.livejournal.com/elle_belle10/pic/006p2w61/s64ox48o

Diese Momente der Metamorphose der Frau, entsprechen dem Charakter eines unscharfen Bildes das sich zwischen Tag und Nacht, zwischen Vorder- und Hintergrund bewegt und somit wurde dieses Wesen aus zwei Welten zu einem weiteren Thema der Bilddarstellung mit Unschärfe.⁴⁰ Unschärfe und Weichzeichnung wurden bei der Darstellung von Frauen oft verwendet, unter anderem auch, weil es fast unsittlich erschien, bei der Wiedergabe einer schönen Frau deren Falten oder Mangelhaftigkeiten zu zeigen⁴¹. Das Geheimnisvolle ist ebenso Teil des Wunsches nach dem gelassenen Blick in die Ferne, da es nichts Spezifisches aussagt und man daher der eigenen Fantasie überlassen ist, es gibt keine expliziten Details, sondern nur Andeutungen auf diese Details.

„Es bleibt kaum mehr als eine Anmutung, kein Körper und nicht einmal ein wirkliches Bild, sondern allein eine gleichsam immaterielle Erscheinung, die die Frau einmal mehr zu einem Medium – einem Wesen zwischen dem Diesseits und imaginären anderen Welten – verwandelt. So enigmatisch-entrückt, wie sie auf Photographien von George Seeley, Clarence White oder Gertrude Käsebier zu sehen sind, wirken die Frauen jedenfalls, als sei es nur den besonderen Fähigkeiten der Photographie zu verdanken, dass überhaupt etwas – sonst eigentlich Unsichtbares – auf die Fotoplatte zu zaubern war.“⁴²

Diese Vorliebe für verschwommene Konturen und verschwindende, unter- oder überbelichtete Formen führt dazu, dass am Ende des 19. Jahrhunderts eine Revision der Kunstgeschichte stattfindet, in deren Verlauf sich die „Rangliste“ der Maler verändert. Oben an der Spitze stehen nun Maler, deren Bilder fast photographisch weichzeichnerisch wirkten.⁴³ Die Auflösung der Konturen in ihrer Malerei entspricht außerdem einer allgemeineren Wandlung der Werte: klare Linien und Formen entsprechen strengen und rationalen Gemütern, wohingegen weiche und fließende Formen eher mit einem künstlerischen und kreativen Geist gleichgesetzt wurden.

Einen anderen Zusammenhang zwischen Individualität und „Dekonturierung“⁴⁴ legte Georg Simmel dar in seinem Rembrandt-Buch frei von Wolfgang Ullrich zitiert: „Solange man Dinge scharf voneinander abgrenze, behandle man alles gleichmäßig, unterscheide nicht zwischen Wichtigem und Unwichtigem und versäume es, das jeweils Eigentümliche herauszuarbeiten.“⁴⁵ Bilder wurden in dieser Zeit als ein Fluchtraum empfunden, „die Sehnsucht nach Faszination“ und geheimnisvoll entrückte Tiefen erfüllten. Scharfe und klare Bilder galten als aggressiv und übersättigt, wohingegen unscharfe, weichgezeichnete Bilder als hoffnungsvoll und harmonisch empfunden wurden.



George Seeley, Spring, 1910
http://www.leegallery.com/images/seeley/Seeley_spring.jpg

6. Die Verschmelzung, Wahrnehmung und Abstraktion
Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als Malerei und Photographie bereits parallel existierten, entstanden Versuchsarrangements, um diese beiden Medien zu vergleichen. Wolfgang Ullrich berichtet von einem Experiment, das von dem amerikanischen Kunsthistoriker Charles H. Caffin durchgeführt wurde, um den Kunstwert von gemalten Bildern und Photographien zu messen. Er baute ausgewählte Bilder zu einer Art Ausstellung auf und führte sie einem zwölfjährigen Mädchen vor, das keinerlei Vorkenntnisse in Kunstdingen hatte. Das Photo ‚The Pool‘ von Edward Steichen gefiel dem Mädchen am meisten, mit der Begründung, es sei das „realste“ oder „realistischste“. („Because it’s so real“)⁴⁶.

Dieses Resultat ist insofern interessant, als auf diesem Photo sehr wenig dargestellt ist (eine minimale Anzahl von Details), anders als bei den anderen beim Experiment verwendeten Bildern. Caffin entwickelte die These, dass nur die Abstraktion eines Sujets den Rang eines Kunstwerkes erreichen kann⁴⁷:

„Gerade die Reduktion auf wenige Elemente, der Verzicht auf Realismus, verleihe einem Bild Wirklichkeit. Da ähnliche Theorien bis dahin eigentlich nur dazu gedient hatten, den künstlerischen Rang photographischer Bilder zu bezweifeln, musste umso mehr überraschen, dass bei Caffins Experiment ausgerechnet eine Photographie – und kein Gemälde – den höchsten Rang der Verallgemeinerung erzielte und damit das grösste Intensitätserlebnis bereitete.“⁴⁸

Dieses Siegerbeispiel ist auch sehr bemerkenswert aus einer anderen Sicht, nämlich dass scheinbar ein abstrahiertes Bild viel eher als wahr bzw. real empfunden wird und dass daher die Wahrnehmung selbst immer eine Abstraktion vom eigentlichen ist, anstelle einer detaillierten Aufnahme von Einzelheiten.⁴⁹

Abstrakt: „vom Dinglichen gelöst, begrifflich; nur gedacht, unwirklich“ (15. Jh. Aus gleichbed. mlat. abstractus)

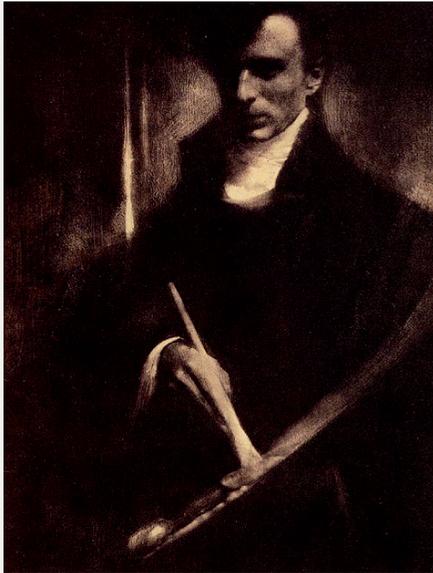


Edward Steichen, ThePool, 1899

http://z.bp.blogspot.com/_PB-O1yT5EYg/SZl7kxhOfwi/AAAAAAAEdU/Zg1XGBDKmEk/s400/o5_masterprints_steichen_thepool_1899.jpg

40-48 Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 34–40

49 Vgl. im Folgendem Kapitel I.c. „Perzeptionen + Blick + Augenblick“



Edward Steichen, Self-Portrait, 1901

http://www.photogravure.com/photogravure_images/large/CameraWork_02_03.jpg

Eine große Anzahl von Photographen, deren einer der wichtigsten Vertreter Steichen war, entwickeln Techniken, um Unschärfe und Abstraktion in der Photographie zu erzielen; dies war begründet in dem Glauben, dass ein Künstler nur durch Abstraktion des Sujets künstlerisch autonom sein konnte, und in dem Bestreben zu beweisen, dass auch die Photographie (durch die Abstraktion/ Unschärfe) sehr wohl den Rang der Kunst erreichen kann⁵⁰. Ein bemerkenswertes Beispiel ist eine Photographie, auf der Steichen sich selbst als Maler darstellt, wobei die Photographie selbst so bearbeitet ist, dass sie wie ein Gemälde aussieht.

Hier wird die ambivalente Beziehung zwischen Malerei und Photographie am deutlichsten. [Steichen: "when things disappear and seem to melt into each other"⁵¹]. In diesem Bild gibt es jedoch eine weitere Ambivalenz, die darin besteht, dass die Augenhöhlen des Malers ganz dunkel dargestellt sind, was nicht nur ein wenig unheimlich wirkt sondern vor allem den Mangel an Licht verdeutlicht in dem der dargestellte Künstler arbeitet. Somit negiert Steichen quasi die Notwendigkeit des Lichtes für künstlerische Arbeit, wohingegen es das Licht ist, worauf er als Photograph für seine Arbeit angewiesen ist⁵². Die Hand und der Kopf des Künstlers jedoch tauchen aus dem Dunkeln auf, was wohl die Bedeutung dieser Elemente für das künstlerische Schaffen betonen mag.

In seiner Beschreibung der Photographien, die Steichen am Anfang des 20. Jahrhunderts von Auguste Rodin anfertigte, erklärt Wolfgang Ullrich, wie der Photograph den Bildhauer zusammen mit seinen Werken darstellte: Die bevorzugte Skulptur, mit der sich Rodin gerne darstellen ließ, war die des Victor Hugo.

Steichen war in der Lage, mit Hilfe von photographischen Techniken eine spezielle Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Werk aufzuzeigen. Rodin ist im Profil dargestellt, was die markanten Merkmale seiner Gesichtszüge betont und ihn gewissermaßen mächtig erscheinen lässt.

Die Skulptur jedoch ist hier unscharf abgebildet, weshalb sie eher imaginär oder entrückt wirkt, ohne tatsächliche, materielle Präsenz in Stein. Damit soll der Betrachter dieses Werk Rodins in erster Linie als dessen geistige Schöpfung verstehen. Die Skulptur ist verschwommen, fast wie eine Wolke, zu sehen, ohne klare Konturen, so „als arbeite des Künstlers Imaginationsvermögen auf höchster Stufe.“⁵³ In dieser Darstellung des Künstlers fehlt auch der Bezug der Hand als Schöpfungsinstrument, das geistig-geniale scheint betont zu werden, was der Kunst auch wiederum einen geistigen Charakter verleiht.

„Mit der Nähe zur Geisterphotographie bekundet Steichen aber vor allem seinen Anspruch, als Photokünstler Phänomene sichtbar machen zu können, die dem menschlichen Auge bis dahin verborgen bleiben mussten. Künstlerisches Ingenium, ja das – transzendente – Ereignis der Kunst selbst anschaulich und authentisch zu zeigen, sollte als die herausragende Eigenschaft des Rodin- Zyklus bewundert werden.“⁵⁴



Edward Steichen, Rodin, 1902
<http://press.princeton.edu/steichen/rodin.gif>

In diesen Darstellungen werden (nochmals) die Stofflichkeit und die Räumlichkeit gegen das Atmosphärische eingetauscht.

„Das hieß zugleich, Werke (Photographien) schaffen zu wollen, die alles andere, was in den Künsten passierte, übertreffen und es nochmals transzendieren.“⁵⁵

Wolfgang Ullrich zufolge könne man immer wieder seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Bestreben der Kunst beobachten, sich von den spezifischen Charakteristika ihrer jeweiligen Gattung befreien zu wollen und dadurch einen mehr allgemeinen Charakter zu erlangen. Die verschiedenen Künste werden einander in ihrer Wirkung auf die Stimmung und Empfindung des Betrachters immer ähnlicher.

„Unschärfe spielt dabei die wichtigste Rolle, dient sie doch nicht nur zum Verwischen von Gegenstandskonturen, sondern ebenso zur Anähnlichung und schließlich Verschmelzung der einzelnen Gattungen. Sie wird zum Mittel und Indikator künstlerischer Dichte.“⁵⁶

Unschärfe ist quasi nicht mehr nur ein Mittel um Konturen, sondern auch um die Grenzen zwischen den Künsten zu verwischen.

(Alfred Stieglitz war der wichtigste Vertreter der sogenannten bildmäßigen Photographie in Amerika. Ihm sei es zu verdanken, dass alle „Anhänger“ der unscharfen Richtung überhaupt zusammentrafen und eine gemeinsame internationale Identität formulieren konnten.)

„Nein“, erwiderte Rodin, „der Künstler ist wahr, und die Photographie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke lang sich abspielenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk ganz sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist.“ — Virilio, P. (1989): *Die Sehmaschine*. Berlin: Merve Verlag. (Originalwerk publiziert in 1988), p. 13

7. Unschärfe Bildästhetik

In einer Augenheilkunde-Zeitschrift im Jahre 1917 wird von einem Fall berichtet bei dem sich ein Maler bei seinem Augenarzt beschwert habe⁵⁷, nachdem seine Kurzsichtigkeit durch Brillen korrigiert wurde. Der Maler sei nicht interessiert daran gewesen, die Außenwelt haarscharf zu sehen und wünschte seine Sehschwäche wieder zu erlangen. In dieser kurzen Mitteilung wird ersichtlich, dass die Kurzsichtigkeit die ideale Sehschärfe des Malers sein kann, da er seinen Blick nicht je nach Entfernung des Sehobjekts scharfzustellen brauche. Weiters sei beobachtet worden, dass sich unter den Malern überdurchschnittlich viele Kurzsichtige befinden.

Eine genauere Formulierung dieser Beobachtung könnte sich demzufolge eher auf die Beziehung des Kurzsichtigen zur Linie und Stofflichkeit beziehen; Formen werden demzufolge bevorzugt als Farben und Flächen wahrgenommen. Selbst Maler wie Monet und Cezanne hätten Brillen abgelehnt, und empfanden es als Vorzug, dass das unscharfe Sehen Dinge sozusagen „gleichwertig“ macht - dies käme dem Stilwillen des Malers entgegen, alles einheitlich zu sehen. Das Schauen mit zusammengekniffenen Augen sei sogar in Kunstschulen gegen Mitte des 19. Jahrhunderts als Methode gelehrt worden, das Sujet zu vereinfachen und eine zu große Anzahl von Einzelheiten zu eliminieren.⁵⁸

Der Wunsch nach dem unscharfen, abstrahierenden Blick konnte auch teilweise verstanden werden als das Bestreben, anders als der Durchschnitt sein zu wollen, nicht Teil einer Masse zu sein; Die Präferenz für Unschärfe und unscharfe Wahrnehmung kann etwa als Ablehnung der Realität und einem Glauben entsprechen, dass die eigentliche Wahrheit nicht im unmittelbar Sichtbaren zu finden sei.

„Gerade Kunststudenten und junge Künstler signalisieren mit ihrem Desinteresse gegenüber Sehschärfe immer wieder, dass sie die sichtbare Welt als profan verachten und künstlerische Wahrheit jenseits des oberflächlich Wahrnehmbaren suchten.“⁵⁹

Die Unschärfe in ihren verschiedenen Erscheinungsformen wie Unterbelichtung und Überbelichtung scheint ein Mittel zu sein, um sich von der existierenden Welt zu distanzieren und wenig von der Umwelt wahrzunehmen.

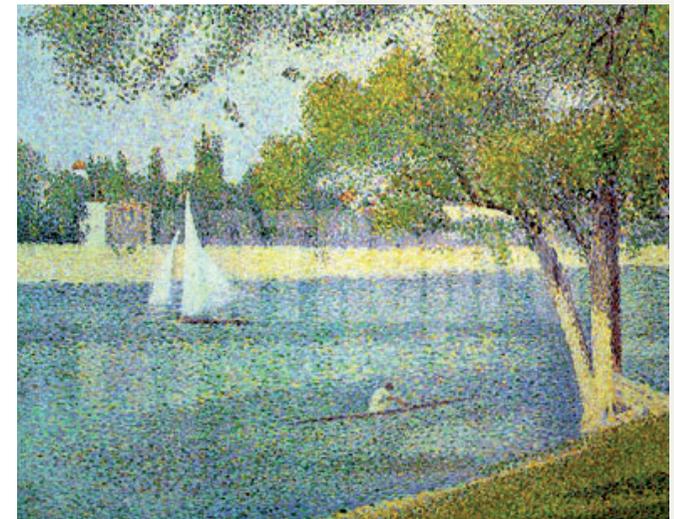
Auge: Das gemeingerm. Wort mhd. ouge, ahd. ouga, got. augo, engl. eye, schwed. oega gehoert mit verwandten Woertern in den meisten anderen idg. Sprachen zu der idg. Wurzel *ok- "sehen; Auge", vgl. z.B. russ. oko "Auge", lat. oculus "Auge" und griech. opsesthai "sehen werden", omma "Auge", optikos "zum Sehen gehoerig". Falls die idg. Wurzel urspruenglich verbal war und "sehen" bedeutete, ist das Auge als "Seher" benannt worden. Im uebertragenen Gebrauch bezeichnet 'Auge' im Dt. Dinge, die mit der Form eines Auges Aehnlichkeit haben, speziell augenfoermige Oeffnungen und Tupfen. Die grosse Bedeutung des Gesichtssinnes fuer den Menschen spiegelt sich sprachlich in einer Fuelle von Verbindungen und Redewendungen wider, beachte z.B. 'im Auge haben', 'unter die Augen kommen', 'ein Auge zudruecken', 'einem Sand in die Augen streuen', Abl.: aeugen "vorsichtig oder scharf blicken".

Die Tendenz zur Unschärfe, indem sie sich gegen herkömmliche Darstellungsformen wendet, verweigert und dementiert in einem gewissen Sinne die Idee des Bildes beziehungsweise des Abbilds. Diese Haltung, sich von der realen Welt entfernen zu wollen, bezeichnet Wolfgang Ullrich als die „Sehnsucht nach dem Ausnahmezustand“⁶⁰, die das Resultat eines entfremdeten quasi weltfeindlichen Menschen sei.⁶¹

„Gespeist von einem Geist des Ressentiments und der Xenophobie, soll die Kunst autonome, abgeschiedene Inseln bilden, die freilich eher Orte vager Hoffnung als konkrete Utopien darstellen. Ihre Aufgabe ist es nicht mehr, das Allgemeine im Alltäglichen sichtbar zu machen, sondern es von letzterem zu befreien. Seit der Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts – der bescheidenen Freude an verschwimmenden Horizontlinien – ließ sich die Kunst immer stärker auf eine Ästhetik des Ausnahmezustandes ein.“⁶²

Ausgehend von weichzeichnenden Effekten und ähnlichen Methoden zur Detailunterdrückung entwickelte die Kunst schließlich eine eigene Bildsprache, die allgemein zur Abstraktion und verfremdeten Darstellung der (modernen) Welt eingesetzt wurde. Es ist bemerkenswert, dass die meisten Formen der Kunst in der Avantgarde und der Klassischen Moderne insofern antimodern waren, als sie einigen der wesentlichsten Merkmale der Moderne, die Technisierung, Urbanisierung und Industrialisierung, die die Entfremdung des modernen Menschen ausmachen, als feindlich betrachten. Aus dieser Sicht ist die Avantgarde weniger eine Rebellion oder ein Aufbruch, sondern eher eine Form von Flucht aus der Moderne.

„Nur die ungewohnten Bildsprachen verdecken bis heute erfolgreich, dass die Avantgarde-Kunst aus Angst, Ressentiments und jener Sehnsucht nach dem Ausnahmezustand geboren wurde (wie der Antimodernismus generell der markanteste Charakterzug der Moderne sein dürfte).“⁶³



Georges Seurat, Le-Pont-de-Courbevoie, 1886-87

www.remediosvaro.biz/georges_seurat.htm

http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.remediosvaro.biz/The-Seine-at-Le-Grande-Jatt.jpg&imgrefurl=http://www.remediosvaro.biz/georges_seurat.htm&usq=__jBFuZeqRRniGwKuyY-agV58Ua_Fo=&h=324&w=405&sz=83&hl=en&start=86&sig2=C8XiYiqnRUEA3RVBlfSEgA&zoom=1&itbs=1&tbnid=TxKmgDDzKSfxRM:&tbnh=99&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dgeorges%2Bseurat%26start%3D80%26hl%3Den%26sa%3DN%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1&ei=FotRTceTOIK4hAek_ejQCA

1. Das Bild

Etwas wie eine Institutionalisierung einer allgemeinen Bildwissenschaft existiert bis jetzt nicht, jedoch gibt es in den unterschiedlichsten Disziplinen ausgearbeitete Theorien, um spezielle Aspekte der Bildthematik zu erfassen. Auch ist die Bildthematik im Begriff ins wissenschaftliche Problembewusstsein zu gelangen. Jedoch fehlt es auf diesem neu Feld der wissenschaftlichen Bildtheorie an intensivem Austausch mit den anderen Teildisziplinen. Der Grund hierfür ist, dass es bisher kaum gelungen ist eine allgemeine Bildtheorie zu entwerfen, die einen Rahmen für interdisziplinären Austausch bieten könnte.

Eine allgemeine Schwierigkeit, das Phänomen des Bildes problemlos zu erfassen, stellt die Heterogenität des Gegenstandsbereiches dar, die es erschwert das Bild unter einem gemeinsamen Begriff zusammenzufassen. In Bezug auf die verschiedenen Phänomene des Bildlichen könnte etwa eine Unterteilung in Begriffe der ontischen, sprachlichen, ethisch-normativen, mentalen, informatischen und materiellen Bilder bezeichnet werden.⁶⁴

Der Begriff des ontischen Bildes entspricht in etwa der platonischen Ideenlehre, die im Grunde mehr auf Bilder in Form von Ideen hinweist. Sprachliche Bilder entwickeln ihre Definition des Phänomens hauptsächlich über die Metapher. Der Begriff mentaler Bilder spricht im Wesentlichen von anschaulichen Vorstellungen und spielt eine zentrale Rolle in kognitionswissenschaftlichen Repräsentationstheorien. Unter informatischen Bildern sind Datenstrukturen mit entsprechender Pixelmatrix zu verstehen. Materielle Bilder sind Bilder im engeren Sinne und lassen sich nach Bildtypen in darstellende Bilder (Gemälde, Fotografien) und logische Bilder (Diagramme, Charts) differenzieren.

Weiter können Bildbegriffe, die von Bildern innerhalb der bildenden Kunst ausgehen, unterschieden werden. Bildtheorien, die künstlerische Bilder zu ihrem Hauptgegenstand machen, entstehen in der Kunstwissenschaft, Ästhetik und Kunstphilosophie. Philosophische Bildtheorien, die vom Bild im Allgemeinen ausgehen, werden meist innerhalb der Sprachphilosophie⁶⁵ entwickelt. Die philosophische Semiotik bzw. Zeichenlehre arbeitet die Eigenschaften aller Bilder im Vergleich mit anderen Zeichenarten heraus.

Bild: Die Herkunft des nur dt. und niederl. Wortes ist unklar. Mhd. bilde "Bild, Gestalt, Beispiel", ahd. bilidi "Nachbildung, Abild; Muster Beispiel, Vorlage; Gestalt, Gebilde" niederl. beeld "Gemälde, Bild[saeule], Figur" haengen vielleicht zusammen mit den unter billig und Unbill behandelten Woertern sowie dem nur noch landsch. gebrauchlichen Bilwiss "Kobold, Zauberer" (mhd. bilwiz eigentlich "Wundersames wissend") und gehen mit diesen von einem germ. Stamm *bil- "Wunderkraft, Wunderzeichen" aus. Die urspruengl. Bedeutung waere dann im asaech. bilidi "Wunder[zeichen]" bewahrt.

^{60,62-63} Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach, p. 52-53

⁶¹ Vgl. im Folgendem Kapitel I.a.z. „Zur Moderne“

⁶⁴ Sachs-Hombach K. & Rehkämper K. (1999): Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung: eine Standortbestimmung, erschienen in: Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildhafter Darstellungsformen. Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämperreihe (Reihe "Bildwissenschaft", bd. 1), Magdeburg: Scriptorum Verlag

⁶⁵ Philosophische Bildtheorien werden über verschiedene Zugänge entwickelt, wie etwa die kausale Theorie, die Gebrauchstheorie des Bildes, die intentionalistische Theorie und die Illusionstheorie des Bildes.

Lambert Wiesing⁶⁶ spricht in der Bildtheorie von einem Paradigmenwechsel in der formalen Ästhetik, nachdem je nach der Sichtweise zur Sichtbarkeit, die grundsätzlichen Interessen und Erwartungen der formalen Ästhetik, aus denen sie heraus argumentiert, sich verändern.

„Das Bild gehört zu den ästhetischen Phänomenen, welche in diesem [20.Jh] Jahrhundert eine radikale und schnelle Entwicklung erfahren haben. Sowohl innerhalb als auch außerhalb der bildenden Künste sind neue Bildformen geschaffen worden. Man denke an das abstrakte Bild, welches sich von allen zuvor bekannten Bildern dadurch unterscheidet, dass es überhaupt keinen Gegenstand zeigt oder an das digitale Bild, welches erstmals eine Manipulation des dargestellten Gegenstandes während der Betrachtung erlaubt.“⁶⁷

Um den allgemeinen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Bereichen des Bildbegriffs zu erfassen kann man zunächst einen engen Bildbegriff entwickeln und versuchen diesen zu definieren. Die Auseinandersetzung mit dem Feld der materiellen Bilder bietet sich zunächst an, da diese aufgrund ihrer offensichtlichen Existenz am wenigsten problematisch erscheinen.

„Bilder in diesem engen Sinn lassen sich als flächige und klar begrenzte Gegenstände charakterisieren, die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur anschaulichen Darstellung eines Sachverhaltes dienen.“⁶⁸

2. Mögliche Zugänge zu einer Bilddefinition

„Die Sichtbarkeit des Bildes ist medial bedingt eine prinzipiell andere Art von Sichtbarkeit als die Sichtbarkeit einer realen Sache. [...] Das Bildobjekt ist sichtbar, doch es hat Eigenschaften, welche eine reale sichtbare Sache nicht haben kann, weshalb man ein Bildobjekt auch kaum mit einer realen Sache verwechselt: Es wird nicht älter; es kann nicht beleuchtet werden; es lässt sich nicht berühren; es kann nicht unter einem Mikroskop untersucht werden; es kann sich nicht bewegen; es kann keine physikalischen Wirkungen auslösen – und es kann nicht von der Seite betrachtet werden.“—Wiesing, L. (2005); *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes* (1. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp, p.160

Die Frage nach der Bildproblematik wird hauptsächlich von den oben genannten Einzeldisziplinen behandelt, traditionell besonders in Kunstwissenschaft und Philosophie, zudem in Semiotik, Pädagogik und Psychologie bzw. Kognitionswissenschaft, neuerdings verstärkt auch in der Informatik, in der sich mit der Computervisualistik eine eigens zuständige Disziplin herauszubilden beginnt.⁶⁹

Die Philosophie hat insofern eine zentrale Bedeutung, als sie die meisten der unterschiedlichen Bildaspekte (über ihre Teildisziplinen verstreut) thematisiert, vor allem in Ästhetik, Semiotik bzw. Sprachphilosophie, Erkenntnistheorie und Philosophie des Geistes.

Die Bildthematik ist ebenfalls Gegenstand der Psychologie, die nicht nur Zusammenhänge mit mentalen Bildern aufzeigen möchte; sie hat ebenfalls im Rahmen der Gedächtnispsychologie durch das Hervorbringen spezieller Bildeffekte maßgeblich zum Verständnis der Besonderheiten auch der materiellen Bilder beigetragen. Die Psychologie ist jedoch weniger mit der Analyse des Bildbegriffs beschäftigt, wie in der Philosophie üblich, und ebenso wenig mit der Analyse von Bildstrukturen, wie es in der Kunstgeschichte der Fall ist. Die Psychologie befasst sich vor allem mit einer Untersuchung der Prozesse der Bildrezeption. Die Bildrezeption ist auch Thema der Neuropsychologie auch wenn sie sich diesem Thema mit erheblich unterschiedlicheren Methoden nähert.

Metapher: „uebertragener, bildlicher Ausdruck; Bild“: Das Fremdwort ist eine gelehrte Entlehnung des 17. Jh.s – zuerst in der Form 'Metaphor' – aus griech. –lat. *metaphora* "Uebertragung (der Bedeutung); bildlicher Ausdruck". Griech. *metaphora* gehört zu griech. *meta-pherein* "anderswohin tragen; uebertragen".

66-67 Wiesing, L (1997): *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Berlin: Rowohlt Tb.

68-69 Sachs-Hombach K. & Rehkämper K. (1999): *Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung: eine Standortbestimmung*. erschienen in: *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildhafter Darstellungsformen*. Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämperreihe (Reihe "Bildwissenschaft", bd. 1), Magdeburg: Scriptorum Verlag

Die Semiotik, als die Wissenschaft von den Zeichen hat sich traditionell vordergründig um die sprachlichen Zeichen gekümmert; Zum einen beschäftigt sie sich mit Entwicklung von Kriterien nach denen sich Zeichen bestimmen lassen, zum anderen lässt sich innerhalb der Semiotik die Tendenz feststellen, eine so genannte Bildsemiotik als Subdisziplin zu etablieren. In diesem Zusammenhang ist die Linguistik zu erwähnen, von der die Semiotik beeinflusst ist. Auf dieser Ebene kann untersucht werden inwiefern sprachwissenschaftliche Beschreibungskategorien auf die Beschreibung von Bildern angewandt werden können, zumal entstehende Wissenschaften sich zunächst durch Analogien an einer bestehenden Wissenschaft orientieren können.

Auch für die Bildwissenschaft wie auch für die Medienwissenschaft und die Kommunikationswissenschaft besitzt die Bildthematik eine zentrale Bedeutung. Im Bereich dieser Wissenschaften, die sich anhand von Bildern immer auch mit sozialen Prozessen auseinandersetzen, lassen sich auch die Kulturosoziologie, Teile der Erziehungswissenschaft und der Politikwissenschaft sowie die Werbeforschung einordnen.

Schließlich ist die Informatik zu erwähnen, die maßgebend ist für die Beantwortung heutiger Fragen zur Bilderzeugung und Bildverarbeitung. Dieser Bereich schließt auch sämtliche Technikwissenschaften ein, die zunehmend disziplinen-eigene Informatiken etablieren.

Diese schon durchaus heterogene Liste ist sicherlich noch erweiterbar; die verschiedenen Fachbereiche zu denen Bildtheorien entwickelt werden können, sind so vielfältig, dass es unwahrscheinlich erscheinen mag, die unterschiedlichen Theorien zu einer bildwissenschaftlichen Theorie vereinen zu können, zumal auch für die meisten Disziplinen die Bildproblematik eine unter vielen ist. Dennoch ist die Rede von einer Bildwissenschaft relevant, da beispielsweise in vielen Fällen die unterschiedlichen Disziplinen sich auf dieselben Aspekte der Bildthematik beziehen, im Speziellen trifft dies für die Aspekte der materiellen Bilder zu. Weiter kann behauptet werden, dass die Analyse dieser Bilder prinzipiell auf die Ergebnisse anderer Disziplinen angewiesen ist.

3. Sprache und Bild

Sprache und Bild leiten beide Kommunikationsprozesse ein, die sich in gewissen Punkten voneinander unterscheiden. Die Zeichen, die im Bild verwendet werden stehen in einer visuellen Analogie zu dem Gesehenen und somit zu der beabsichtigten Bedeutung. Das Bild wird bei der Betrachtung, im Gegensatz zu einer Niederschrift beispielsweise, als eine Gesamtheit wahrgenommen. Es wird hier von einem Prozess analoger Kommunikation gesprochen werden.⁷⁰

Die Herstellung eines Bildes erfolgt auch sukzessive, was jedoch nicht mit dem Herstellen eines Textes gleichgestellt werden soll. Bei einem Text ist die Reihenfolge der Wörter nicht beliebig; der Maler ist zwar auch nicht völlig frei, kann jedoch die Reihenfolge der meisten Schritte beliebig bestimmen.

Sobald jedoch das Bild fertig gestellt ist, entsteht die umgekehrte Situation, da das „visuelle Vorstellungsbild“⁷¹ viel stärker festgelegt ist als bei einer schriftlichen oder verbalen Beschreibung.

„Bei der sprachlichen Äußerung sind das Zeichenrepertoire und das System der Kommunikation in Form von Buchstaben und Wörtern festgelegt (digital), der Leser generiert jedoch zu jedem Wort individuell unterschiedliche Bildvorstellungen, [...]“⁷²

Dies bedeutet, dass bei der sprachlichen Kommunikation, Bedeutung durch den Vorgang der bildlichen Verarbeitung entsteht. Jedoch die bildhafte Kommunikationsform bewirkt einen umgekehrten Verlauf dieses Wahrnehmungs- und Verstehensprozesses. In diesem Fall müssen die durch die Bilder erzeugten Vorstellungen mit den dazugehörigen Wortvorstellungen verbunden werden, um die visuelle Information zu verstehen. Bild und Text haben also unterschiedliche Eigenschaften und in diesem Zusammenhang repräsentieren sie Ausschnitte der Realität auf unterschiedlichen Ebenen.

Der Philosoph Lambert Wiesing beschäftigt sich mit der Frage, ob die formale Betrachtung eines Bildes immer die Betrachtung einer Sichtweise sein muss, zumal durch die Entwicklung des Bildes sich die Bildoberfläche von der Sichtweisendarstellung emanzipiert.⁷³

Sprache: Das westgerm. Wort mhd. sprache, ahd. sprahha, niederl. spraak, aengl. sprac. Es bezeichnet eigentlich den Vorgang des Sprechens und das Vermögen zu sprechen. Die noch im Mhd. vorhandenen Bedeutungen "Rede; Beratung, Verhandlung" sind Nhd. Auf Zusammensetzungen wie 'An-, Aus-, Mit-, Ruecksprache' beschränkt, die meist von verbalen Zusammensetzungen mit sprechen abgeleitet sind.

⁷⁰ Durch die Abtastbewegungen des Auges erfolgt der Wahrnehmungsvorgang und die anschließende Dekodierung der Informationen eines Bildes als Prozessgeschehen auch sukzessive." Hau S. (2004): Träume zeichnen: Über die visuelle Darstellung von Traumbildern. Tübingen: edition diskord. p. 107.

⁷¹⁻⁷² Hau, S. (2004): Träume zeichnen: Über die visuelle Darstellung von Traumbildern. Tübingen: edition diskord. p. 107

⁷³ Wiesing, L (1997): Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Berlin: Rowohlt Tb.

Im Sinne der Sichtbarkeit von Objekten kann man nur sehen, was auch vorhanden ist, doch die Sichtbarkeit des Bildes auf einer Oberfläche bildet eine Ausnahme. In einem Bild wird die Sichtbarkeit von der Anwesenheit einer Sache getrennt. Wiesing nennt Bilder aus diesem Grund auch Isolationsvorgänge. Für ihn sind Bilder Entmaterialisierungen, die einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren.

Die Wirklichkeit wird durch Bilder in einer Art und Weise, die unabhängig von Mitteilungen jeglicher Art ist, erweitert. Die Sichtbarkeit von Bildern ist für Wiesing stets fundamentaler als ihre Lesbarkeit.

„Durch Bilder vermittelte Informationen gehen nicht in diesen Informationen auf. Sie haben immer noch einen Aspekt, der nicht durch gleichwertige Zeichen ersetzt werden kann.“⁷⁴

Das Phänomen der reinen Sichtbarkeit kann, nach Wiesing, einzig und allein durch Bilder in die Wirklichkeit des Menschen gelangen.

„Bilder und insbesondere Kunstwerke entstehen aufgrund einer bestimmten Auffassung vom Bild.“⁷⁵

Für Wiesing tritt das Bild in der Kunst und den neuen Medien des 20. Jahrhundert als anschauliche Reflexion seiner eigenen Grundlage auf, seiner Sichtbarkeit.⁷⁶

Zu dieser Sichtbarkeit bemerkt R. Braun⁷⁷, dass das Bild selbst die Erscheinung ist, auch wenn es nichts zeigt. Bilder werden in diesem Sinne vielmehr als Anordnung aufgefasst, die weiterentwickelt und modifiziert und oder aufgegeben werden können. Das Bild ist quasi die Konstruktion eines Projektionssystems.

„Das Bild als Teil dieser Anordnungen wird zu einem temporären Phänomen, einer Variablen, die jeweils neu bestimmt und inszeniert wird. Dementsprechend bestimmt sich die Oberfläche nicht mehr ästhetisch, d.h. es handelt sich nicht mehr um ein Objekt-immanentes, sondern um ein kontextuelles Phänomen - nicht im Bild, sondern um das Bild herum ereignen sich die Entscheidungen seiner Bestimmung.“⁷⁸

4. Mentale Bilder

"Wenn sich ein Vorstellungsbild selbst befreite und vor mir auf den Schreibtisch fiel, bezweifle ich, ob ich es als solches erkennen könnte."⁷⁹

Über die Tatsache, ob ein mentales Bild überhaupt existiere, wurden im Laufe der Geschichte, in den verschiedenen Fachbereichen, zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Ansichten vertreten. Vor allem in der Kognitionswissenschaft wurden sie in ihrer Rolle als Gedächtnisunterstützung und schließlich als spezieller Verarbeitungsmodus untersucht. Dass mentale Bilder aus diesem Grund ab der Mitte des 20. Jahrhunderts die wissenschaftliche Aufmerksamkeit und allgemeine Anerkennung nach sich gezogen haben, führte zu zwei kontroversen Positionen.

Nach Hombach haben sich für die bis heute aktuellen Gegenpositionen die Namen Piktoralismus und Deskriptionalismus eingebürgert.⁸⁰

Diese zwei Positionen enthalten unterschiedliche Sichtweisen, wobei zunächst eine logisch-begriffliche Kritik vorherrschte, später ging man zu methodologischen Einwänden über. Die detaillierten Argumentationsvarianten sollen jedoch in diesem Teil der Arbeit nicht behandelt werden, da auch ohnehin kein eindeutiges Resultat existiert und es sich lediglich um eine Übereinkunft im Sinne des Begriffs handelt.

Es kann auch als relevant gelten, nicht über die Existenz sondern über die Sinnhaftigkeit mentaler Bilder nachzudenken, wodurch sich auch die unterschiedlichen Argumentationsebenen vereinbaren lassen könnten.⁸¹

74–5 Wiesing, L (1997): Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Berlin: Rowohlt Tb. p. 12, 27

76 Vgl. dazu weiter: B. Groys: Die Erzeugung der Sichtbarkeit. 1995. Groys beschreibt Kunst ihrem Wesen nach als Herstellung von Sichtbarkeit. Die Erzeugung von Sichtbarkeit geschieht über die Produktion von Neuem, als Effekt einer Relation zwischen einem Gegenstand und seinem Hintergrund.

77–8 Braun R. erschienen in: Nebel, C.(1992): Vom Neuen Schein der Kunst. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Ausstellungskatalog, Graz

79 Goodman, N. & Elgin, C.Z. (1993): Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 123

80 Sachs-Hombach K. (1995): Die Bilddebatte: Eine historische Einführung. Erschienen in: Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen. Amsterdam/Atlanta, p. 7-18

81 Ein Argument gegen mentale Bilder wäre etwa folgendermaßen: 1) wenn mentale Bilder 'richtige' Bilder sein sollen, müssen sie auch dieselben Eigenschaften wie 'richtige' Bilder aufweisen. 2) Materielle Bilder sind immer bestimmt. das Bild eines Tigers zeigt deshalb notwendig eine bestimmte Anzahl streifen. 3) wir können aber in den seltensten Fällen solche konkrete Information vom mentalen Bild eines Tigers ablesen. 4) deshalb, so der Schluss, sind mentale Bilder nicht wirklich Bilder. Dagegen ließe sich jedoch einwenden, dass es gar nicht zu der Natur eines Bildes gehört, in allen Punkten bestimmt zu sein (wie beispielsweise ein unscharfes- materielles- Bild). Es lassen sich außerdem weitere Unterschiede zwischen materiellen/ realen und mentalen Bildern als irrelevant zurückweisen. Es ist beispielsweise unwichtig, dass mentale Bilder nicht nach Kontur oder Figur/ Hintergrund analysiert und interpretiert werden können, da mentale Bilder in diesem Sinne bereits organisiert sind und repräsentieren dennoch piktoral. Weiter kann das Vergessen von einem Teil eines mentalen Bildes nicht etwa dem Abreißen einer Ecke eines realen Bildes gleichgesetzt werden. Mentale Bilder haben immer den Charakter einer gewissen Vollständigkeit, auch wenn gewisse Informationen vergessen werden. Ganz allgemein gesehen, müssen mentale Bilder nicht alle physikalischen Eigenschaften materieller Bilder haben, sie lassen sich auch nicht tragen, sie können nicht zerrissen werden, usw. „Die Ansicht, dass wir wirklich Fotos im Kopf haben, vertritt einfach niemand. Mentale Bilder sollen nur quasi bildlich sein. gemeint ist, dass wir, wie beim Sehen, interne Repräsentation formen. Bildrepräsentation ist neuronale Aktivität, beim Wahrnehmen durch Reize bedingt, beim mentalen Bild durch Gedächtnisspeicherungen.“(Sachs-Hombach K. (1995): Die Bilddebatte: Eine historische Einführung. Erschienen in: Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen. Amsterdam/Atlanta, p. 8-17

5. Das Gedächtnis und Mentale Bilder
Zwei spezielle Formen von mentalen Bildern sind Metaphern und Träume,
wobei Träume vielmehr als „mentale Filme“ bezeichnet werden könnten.
„Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.“⁸²

Metaphern implizieren eine sprachliche Struktur. Metaphern knüpfen an inneren Bildern an. Dies würde bedeuten, dass eine metaphernreiche Sprache eine bildhafte Erzählung ist, die eine verdichtete Abfolge von Bildern aufweist, die der sukzessiven Anordnung der Sprache folgen, wodurch das Intendierte zum Ausdruck gebracht wird.⁸³

Metaphern können auch ein Hinweis auf Lösungen des Visualisierungsproblems sein, das die Darstellung von abstrakten Inhalten mit sich bringt. Grundsätzlich ist es schwierig, abstrakte Eigenschaften, zeitliche Abläufe oder Verneinungen bildlich darzustellen; hierfür können Metaphern in ihrer visuellen Eigenschaft und ihrer Ähnlichkeit zum abstrakten Thema bei der Herstellung des Bildes eine Hilfe sein.⁸⁴

Metaphern sind auch geeignet um inkompatible oder gegensätzliche Eigenschaften zusammen zu bringen oder zu vergleichen. Dabei ist es wichtig, dass der Vergleich in einem Resultat endet, das die unterschiedlichen Themen und Objekte in einer übergeordneten und abstrakten Formulierung zusammenbringt.⁸⁵

„Der Gebrauch von Metaphern kann als konstitutionell für das menschliche Denken, für die Aufnahme von Wissen, für die Kommunikation mündlicher und schriftlicher Art angesehen werden. Die Metapher spielt deshalb eine so hervorragende Rolle, weil sie sowohl eine Wort- als auch eine Bildebene anspricht.“⁸⁶

Es wird davon ausgegangen, dass die visuelle Metapher als eine grundsätzliche Basis für Zeichnungen, Kinderzeichnungen ebenso wie für Traumzeichnungen angesehen werden kann. Und da man nicht davon ausgeht, dass es eine Übereinstimmung zwischen Kinderzeichnungen und dem Netzhautbild gibt, muss das Kind über ein metaphorisches Denken verfügen, um überhaupt einen Bezug zwischen Inhalt und Zeichnung herstellen zu können. Dies würde bedeuten, dass das metaphorische Denken für den Menschen wesenhaft ist.⁸⁷

Dies ist eine Betrachtungsweise, die ihrerseits für die Bedeutung und „Existenz“ mentaler Bilder spricht.

Gedächtnis: Mhd. *gedächtnisse* "Das Denken an Etwas, Erinnerung", ahd. *kithehtnissi* "Das Denken an etwas, Andacht, Hingabe" ist eine Bildung zu dem 2. Partizip *gedacht* (mhd. *gedaht*)

⁸² Wittgenstein, L. (1921): *Tractatus logico-philosophicus*: Logisch-philosophische Abhandlung. Berlin: Suhrkamp

⁸³ Vgl. hierzu die zeitliche und inhaltliche Struktur von Comics.

⁸⁴ Vgl. Comics: z.B. Koffer = Reise, größerer Mensch = mächtiger, wichtiger;

⁸⁵⁻⁸⁷ Hau, S. (2004): *Träume zeichnen: Über die visuelle Darstellung von Traumbildern*. Tübingen: edition diskord, p. 132, 133

„Zunächst kollabiert die Grenze zwischen realen und imaginären Bildern von der Seite der realen Bilder her, wenn ihrer beider Wahrnehmungsabhängigkeit akzeptiert und sie dabei als die beiden Korrelate in verbreiteten schematischen Modellen der Wahrnehmung ‚gesehn‘ werden. Bilder sind darin einerseits zunächst Gegenstände der Wahrnehmung wie alle anderen Gegenstände auch, sie sind zu dem der Modus, in dem Wahrnehmung schematisch (ob ausgesprochen oder nicht) konzipiert/ vorgestellt wird, und darüber hinaus liegen sie als Konzept auch voraus, wann immer solche Schemata betrachtet und diskutiert werden, die selbst wiederum als Wahrnehmungsgegenstände zu problematisieren sind.“ — Sachs-Hombach, K. (2009) (Hrsg.): Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt/Main: Suhrkamp, p. 365

6. Träume und ihre Darstellungsmöglichkeit

Ein Hinweis in Freuds Traumtheorie bezieht sich auf die so genannte Traumzensur, die zur symbolischen Neutralisierung peinlicher Motive dienen kann. Diese Behauptung ist grundsätzlich sehr umstritten; Jedoch wurde eine neurologische Entsprechung zu diesem Mechanismus, den Freud „Verschiebung“ nannte, gefunden: Es ließ sich beobachten, dass Menschen, die unter extremen Gedächtnislücken leiden, ihre biografischen Leerstellen mit traumartig erfundenen Erzählungen, mit so genannten Konfabulationen füllen. Biochemisch befindet sich das Gehirn solcher Menschen in einem ähnlichen Zustand wie das von Träumenden.⁸⁸

Die Tatsache, dass ein Bild immer auf ein nicht unmittelbar existierendes Objekt verweist, nimmt bei der Darstellung von Traumbildern eine besondere Stellung ein, da es hierbei nicht um die Anfertigung eines abwesenden Gegenstandes aus der Realität geht sondern um ein flüchtiges Wahrnehmungserlebnis aus einem anderem Bewusstseinszustand. Dies bedeutet, dass nur über die Erinnerung der Zugang zum darzustellenden Objekt hergestellt werden kann.

Die Fähigkeit im Betrachter aus den einzelnen Linien ein Bild und das dargestellte Objekt zu bezeichnen wird als dessen „prospektive Fähigkeit“⁸⁹ bezeichnet, die Linien und Konfigurationen mit Inhalten in Verbindung bringen kann. Bezogen auf Traumzeichnungen dürfte dieser prospektive Leistung erschwert sein weil seitens des Zeichners sehr viel persönliche Ausdrucksmittel zum tragen kommen, von den unterschiedlichen darstellerischen Fähigkeiten nun abgesehen. Dies bedeutet, dass das abgebildete Objekt zu einem großen Teil von den persönlichen Komponenten des Träumers abhängig ist:

„hier wird besonders deutlich, dass das graphische System, das der Zeichner bei der Anfertigung seiner Zeichnung verwendet, eben nicht konventionell, sondern in Abhängigkeit ist von der Wahrnehmungsfähigkeit, Erinnerungsfähigkeit [...]“⁹⁰

Traum: „im Schlaf auftretende Vorstellungen; sehnlicher Wunsch; traumhaft Schoenes“: Das altgerm. Substantiv mhd., ahd. *troum*, niederl. *droom*, engl. *dream*, schwed. *droem* gehoert zu der unter truegen behandelten Wortgruppe. *Traeumer* „welfremder Mensch“; traumerisch „versonnen“ (18.Jh.); *Traeumeri* „Wunsch-, Fantasievorstellung“ (16.Jh.) und die Praefixbildung *vertraeumen* „das Leben nutzlos vertun“ (17.Jh.) mit dem 2. Partizip *vertraeumt* „gedankenverloren“.

⁸⁸ Der Spiegel (2005): Nr. 16. p. 176-89

⁸⁹⁻⁹⁰ Hau, S. (2004): Träume zeichnen: Über die visuelle Darstellung von Traumbildern. Tübingen: edition diskord. p. 134, 155

Eines der Hauptprinzipien nach denen die einzelnen Elemente in den Zeichnungen angeordnet werden ist die „räumliche Darstellbarkeit“. Die Sprache besitzt einen linearen Charakter und eine einzuhaltende Reihenfolge, daher ist es für die Sprache einfacher eine Handlungsabfolge zu beschreiben als einen Ort. Bei der Zeichnung trifft das Umgekehrte zu, da die räumliche Relationen und der unmittelbare Bezug der abgebildeten Gegenstände zueinander die Darstellung eines Ortes einfacher macht, jedoch eine Handlungsabfolge in der Zeichnung wesentlich schwerer darzustellen, weil die Komponente der Zeit hinzukommt.

„Zeichnungen setzen die einzelnen Gegenstände in eine synchronische Beziehung, die Sprache hingegen zeichnet sich durch die diachronische Verbindung aus, d. h. durch die Verknüpfung einer linearen Auseinandersetzung der Zeichen. Im Gegensatz dazu werden in der Zeichnung die ikonischen Zeichen räumlich angeordnet. [...] Beim Traum findet sich die Erkenntnis, die jeglicher Zeichnung, der Malerei oder der Kunst überhaupt zu Grunde liegt, radikalisiert: Die Darstellung eines Inhaltes (Objekt, Gefühl, Traum) resultiert aus der jeweiligen Vorstellung über diesen Inhalt.“⁹¹

A. von Criegern berichtet von seinem Versuch „diese 'inneren Bilder' an die Oberfläche zu bringen“. Er charakterisiert sie als „Vorstellungen von Linien, Kurven, Farben, Mustern, Oberflächenbeschaffenheit“. Entscheidend sind für v. Criegern, die Beziehungen zwischen den „inneren Bildmustern“, der „äußeren Artikulation“ und bereits früher Gesehenem (durch das Gedächtnis) „ins Spiel zu bringen“.⁹²

1. Die räumliche Perspektive

Gaston Bachelard behandelt in seinem Buch „Poetik des Hauses“⁹³ die Thematik der Wahrnehmung eines bestimmten Objektes: Man könne ein Haus von einem bestimmten Gesichtswinkel aus betrachten und sehe ein bestimmtes Bild; dasselbe Haus sieht anders aus, wenn man es von innen oder von einem Flugzeug aus. Das Haus selbst sei nicht eine dieser Erscheinungen, es sei, nach Leibniz, das „Geometral“ dieser und aller möglichen Perspektiven, d.h. der nichtperspektive Begriff von dem alle Perspektiven abzuleiten wären, es sei das Haus von nirgendwo gesehen. Dies ist ambivalent, denn alles Sehen ist nichts anderes als Sehen von irgendwoher und sehen von nirgendwoher könnte quasi bedeuten, dass das Haus nicht sichtbar sei.

(Vergleiche dazu auch Giedions Schriften über das Bauhaus und Villa Savoye, in denen er bemerkt, dass Gebäude, nach der Konzeption von ‚Raum-Zeit‘, nur dann vollständig erfasst werden, wenn der Betrachter sie von allen Seiten umschreitet. Ihre Identität legt sich durch die sukzessive Wahrnehmung von Teilperspektiven des Betrachters dar.

—Giedion, S. (1941): Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition. Cambridge: Harvard University Press)

Vergleichbar dazu wäre die Bemerkung, man habe das Haus mit eigenen Augen gesehen; damit sei jedoch nicht gemeint, dass die (eigene) Netzhaut und der (eigene) Glaskörper als materielle Organe fungieren und uns das Haus sehen lassen: davon könne nichts über das Haus erfahren werden. Der Zugang zu diesem Gegenstand aber sei der „Blick“, er sei so unzweifelhaft wie das eigene Denken und einem selbst so unmittelbar bekannt. Das bedeutet: Wir sehen immer von irgendwoher, ohne aber dass das Sehen in einer bestimmten Perspektive eingeschlossen wäre.

Man kann einen Gegenstand sehen, entweder indem man ihn marginal im Gesichtsfeld hat, ohne ihn zu fixieren, oder aber ihn wirklich fixieren. Fixieren bedeutet in diesem Gegenstand zu verharren und zu ruhen. Doch auch dieses „Ruhen“ sei eine Modalität seiner Bewegung: Das Forschen des Blickes, der davor alle Gegenstände überfliegt, setze sich nun innerhalb des eigenen Gegenstandes fort.

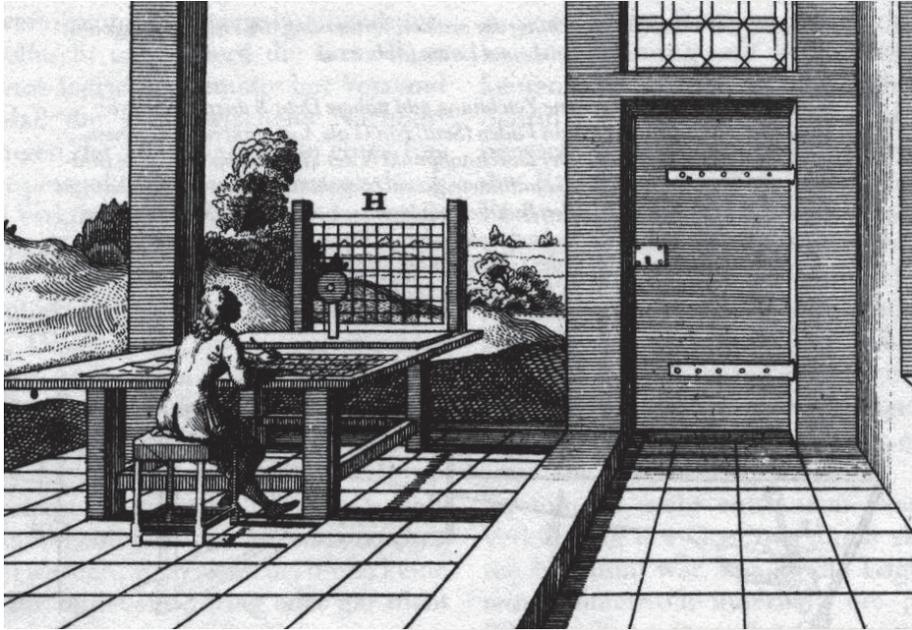
Wolle man diesen Gegenstand klar sehen, so würde uns die Umgebung als verschwommen erscheinen. Selbst wenn uns nichts bekannt wäre über die Funktionsweise von Zäpfchen und Stäbchen in der Struktur der Netzhaut, würde man dennoch begreifen, dass es notwendig sei, die Umgebung außer Acht zu lassen, um den Gegenstand besser zu sehen. In einer und derselben Bewegung erschließe sich uns der Gegenstand und verschließe sich seiner Umgebung. Um besser zu sehen, verliere man an Hintergrund, um an Gestalt zu gewinnen.

Perspektive: „Ausblick; Zukunftsaussicht; Blickwinkel; dem Augenschein entsprechende ebene Darstellung räumlicher Verhältnisse und Gegenstände“: Das Fremdwort wurde im 16. Jh. aus mlat. *perspectiva (ars)*, eigentlich „durchblickende Kunst“ entlehnt. Das zugrunde liegende Adjektiv *spætiat. perspectivus* „durchblickend“ gehört zu lat. *per-spicere* „mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen, wahrnehmen“.

⁹¹ Hau, S. (2004): Träume zeichnen: Über die visuelle Darstellung von Traumbildern. Tübingen: edition diskord. p. 115-117

⁹² Criegern, A. (1984): Das innere und das äußere Bild. In: Zeitschrift für Kunstpädagogik, Heft 1

⁹³ Bachelard, G. (1975): Poetik des Raumes. München: Ullstein Buch



Vorrichtung zum perspektivischen Zeichnen, 1710

de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/h093542

Die Gegenstände bilden ein System, in dem der eine sich nur zeigen könne, indem er andere verdecke, d.h. der Innenhorizont eines Gegenstandes könne nur Gegenstand werden, indem die umgebenden Gegenstände zum Horizont werden: Wenn man im Sehen den Blick auf eine Einzelheit der Umgebung richtet, so belebe und entfalte sich dieses Detail, und die anderen Dinge rücken an den Rand oder verwischen sich gänzlich, doch blieben sie beständig dabei. Mit ihnen aber verfüge man wiederum über ihre Horizonte, die ihrerseits den gegenwärtig fixierten Gegenstand implizieren.

Demzufolge ist es also der Horizont der im Forschen des Blickes den Gegenstand gewährleistet. Das bedeutet nun, dass uns die Struktur Gegenstand-Horizont (Perspektive) beim Sehen so wenig behindert, dass sie eigentlich vielmehr das Mittel ist durch das sich die Gegenstände erst enthüllen, auch wenn sie das Mittel bleibt, durch das sich die Gegenstände auch verbergen können.

2. Bildräume

Die Moderne sei die Zeit der Verlagerung der Bilder. Raum wird von inneren Bildern und Visionen besetzt. Öhner und Ries⁹⁴ sprechen, sich auf Gaston Bachelard berufend, über die Bilder als Merkmal des Hauses, deren Verlagerung in der Moderne und schließlich wie diese Verlagerung der Bilder vom Inneren des Hauses in das Außen gelangt und die Heterotopie des Kinos begründet.

Das Haus, begriffen als der Ort, an dem der Traum geschützt, und das Bild der Sicherheit aufrecht ist, ist ebenso die Aufbewahrungsstätte von Bildern. Im Haus treten abgestufte Orte der Innerlichkeit hervor, die bestimmte Traum- und Erinnerungswerte in sich tragen. Diese Bereiche sind von Bildern begleitet, die als ein Indiz für die jeweilige Intimität des Raumes gelesen werden können.

„Das Haus mag ein Verband von Bildern sein, aber sein wertvollstes Bild aufsuchen heißt, seine Räume den konzentrischen Kreisen gemäß abschreiten. Das Haus ist einer sich verdichtenden Erinnerung vergleichbar.“⁹⁵

Die Moderne wird als eine Zeit beschrieben, in der die Bilder an den Wänden verschwinden und an anderer Stelle, wie auf Postkarten, Reklameflächen, in Zeitschriften und im Kino, massenhaft auftreten. Le Corbusier empfahl sogar in seinem Ausblick auf eine Architektur 1922⁹⁶ die Bilder in Fächern zu verwahren und sie nur bei Bedarf zur Betrachtung hervorzuholen. Die Verlagerung der Bilder ist der modernen Flüchtigkeit, Austauschbarkeit und der zerstreuten Wahrnehmung der Bilder zuzuschreiben, am ehesten jedoch der gleichzeitige Entstehung neuer für Bilder geschaffenen Räumen, wie Bildarchive der Museen, der Zeitungen, der Polizei, des Militärs, der Wissenschaft und vor allem Kinos.

Dieses Problem der Verlagerung der Bilder spricht einen räumlichen Aspekt an wohingegen deren Verschwinden auf eine zeitliche Dimension verweisen würde:

„Die Unterscheidung ist insofern bedeutsam, weil sich die Moderne dann als historisches Phänomen lesen lässt, das auf die Entsakralisierung der Zeit mit der Entsakralisierung des Raumes antwortet. [...] Sollte demnach die Verlagerung der Bilder einfacher Ausdruck der Entsakralisierung des Raumes sein? [...] Und hinterlassen sie nicht dort eine Leere, die wenn, dann nur phantasmatisch gefüllt werden kann, etwa vom Phantasma der Wachsamkeit?“⁹⁷

Projizieren: „entwerfen; geometrische Gebilde auf einer Ebene darstellen; Bilder auf einen Bildschirm uebertragen (mit Hilfe eines Bildwerfers)“; Das Verb wurde im 17. Jh. aus lat. *pro-icere* (*proiectum*) „vorwärts werfen; (räumlich) hervortreten lassen, hinwerfen“ entlehnt. – Dazu stellen sich Projektion „Abbildung geometrischer Figuren auf einer Ebene; Uebertragung eines Bildes auf einen Bildschirm“ (17. Jh.; aus lat. *proiecto* „das Hervorwerfen“), beachte auch die Zusammensetzung Projektionsapparat „Bildwerfer“; Projektor „Bildwerfer“ (19. Jh. Nlat. Bildung); Projekt „Entwurf, Plan, Vorhaben“ (17. Jh.; aus lat. *proiectum* „das nach vorn geworfene“).

94–95 Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Wehsmann, H. (1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien: PVS Verleger, p. 18, 20

96 Le Corbusier (1922): Ausblick auf eine Architektur; Hrsg. von U. Conrads und P. Neitzke. Berlin: Birkhäuser Verlag 2006

97 Foucault, M. (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt/M, p.29 zitiert in: Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Wehsmann, H. (1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien, p. 24

Ein weiteres räumliches Phänomen der Moderne sind Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten und Elementen, die die Lagerung oder Platzierung definieren. Die architektonischen Räume der Moderne seien von diesen Nachbarschaftsbeziehungen gekennzeichnet, die durch die Umsetzung dieser Entwürfe ausgehend von der Verlagerung der Bilder, der städtischen Bilder, zu „neutralisierten Orten“⁹⁸ werden.

„Wir schaffen in der städtischen Sphäre nichtssagende, neutralisierte Räume, Räume, die die Bedrohung durch sozialen Kontakt ausschalten. [...] Wenn aus der von Unterschieden geprägten, aber neutralisierten Außenwelt keine Information hinüberdringen, nimmt das Auge, das nach innen blickt, nicht eine dem ‚nichts-sagenden‘ Äußeren entsprechende Leere wahr, sondern ein Geheimnis, ein Geheimnis der Zeit, das keine Uhr verraten kann, das Geheimnis nämlich, was aus dem, der nach innen blickt, werden wird.“⁹⁹

Daraus ergibt sich, dass der neutralisierte Stadtraum die Bilder der Intimität nicht zum Verschwinden bringt, sondern sie auf eine Weise verlagert, die nicht nur räumlich sondern auch zeitlich ist, insofern als dass er sie von der Vergangenheit in die Zukunft versetzt. Durch die Abwesenheit der tatsächlichen Bilder entstehen Bilder, die von der Vergangenheit ausgehen und die Zukunft projizieren.

„Die modernen Wohnstädte, so scheint es, sind keine Erinnerung des Traumes mehr, sondern der Erwartung und des Traumas.“¹⁰⁰

Erwartung und Trauma scheinen auf eine unausweichliche Weise miteinander verbunden zu sein.

„Eingeschlossen in das Boot, aus dem es kein Entrinnen gibt, ist der Irre dem tausendarmigen Fluss, dem Meer mit tausend Wegen und jener großen Unsicherheit, die außerhalb alles anderen liegt, ausgeliefert. [...] Er ist der Passagier par excellence, das heißt der Gefangene der Überfahrt, und, wie man nicht weiß, wo er landen wird, so weiß man auch nicht, wenn er landet, aus welcher Welt er kommt. Er hat seine Wahrheit und seine Heimat nur in dieser unfruchtbaren Weite zwischen zwei Welten, die ihm nicht gehören können.“¹⁰¹

In räumlichen Begriffen sind innere Bilder, Visionen, daher den utopischen Räumen zuzuordnen. Utopien haben nirgendwo ihren Ort und können aus diesem Grund mit allen anderen Orten eine Beziehung unterhalten, nämlich als deren Widerspruch. Visionen und Utopien knüpfen sich beide an Erwartungen, somit ist die Moderne ein geeigneter Rahmen für die Entstehung der Utopien.

Neben den Utopien existieren auch Heterotopien, dies sind wirkliche Orte, die Teil der Einrichtungen der Gesellschaft sind; Diese Orte sind gewissermaßen Widerlager oder Gegenplatzierungen, die die Idee der Utopie am authentischsten realisieren.

Öhner und Ries sprechen in diesem Zusammenhang von der Figur des Wartenden als der utopische Wesenszug der Moderne und verweisen, ausgehend von Walter Benjamin, auf zwei weitere wartende Figuren, die die Existenz der Heterotopien implizieren: den Spieler und den Flaneur. Diese drei Figuren weisen eine grundsätzliche Übereinstimmung auf und werden jedoch durch ihren Bezug zu der Zeit unterschieden. Der Spieler vertreibt sich die Zeit, „Zeit spritzt ihm aus allen Poren“¹⁰²; der Flaneur nimmt die Zeit bei sich auf, „wie eine Batterie Kraft lädt“¹⁰³ der Wartende lädt die Zeit und gibt sie als Erwartung wieder ab. Alle drei Figuren sind wartend und stehen im Gegenpol zum Tätigen, der die Veränderungen selbst in die Hand nehmen will.

Untereinander unterscheiden sich der Flaneur, der Spieler und der Wartende durch die Orte die sie wartend besetzen:

„Während der Wartende seinen Ort höchstens in der phantasmatischen Innerlichkeit einer Vision (der Vergangenheit, der Zukunft) findet, besetzen der Flaneur und der Spieler wirkliche Orte, für die sie als allgemeine Zeichen eintreten können: das Museum, die Bibliothek beziehungsweise das Kino.“¹⁰⁴

3. Die Raumführung

Im 17. Jahrhundert entstehen die ersten Einrichtungen, die mit Hilfe von Licht, Bildern, Glas und Spiegel Experimente des Sehens und der Wahrnehmung ermöglichten. Der perspektivisch fixierte Blick befreit sich. Es entsteht dadurch eine Raum- und Zeitkunst.

Athanasius Kircher, der gewissermaßen als Vorläufer von Effekten der Projektions- und Metamorphosenkunst im Film gilt, schildert in seinem Hauptwerk *Ars magna lucis et umbrae* (1645).¹⁰⁵ eine Metamorphosenmaschine, die auf spielerische Art mit Hilfe von Spiegeln, Bilder ineinander übergehen lässt: Die Metamorphosenmaschine Kirchers setzt sich zusammen aus einer großen Trommel, auf der Bilder von der Sonne, eines Löwen, eines Hundes etc. angebracht sind, über der Trommel hängt ein schräg gestellter Spiegel. Durch das Drehen der Trommel entsteht der Eindruck, dass sich die gespiegelten Bilder ineinander verwandeln. Sieht der Betrachter gleichzeitig sein eigenes Spiegelbild in dem schräg gehängten Spiel, so verwandelt er sich in die gespiegelten Bilder.

Kircher ging es in seinen Experimenten unter anderem darum, den Betrachter in ein räumliches Bezugssystem zu versetzen, das nicht seinem tatsächlichen realen Ort entspricht.

In ähnlichem Prinzip entwickelt Kircher eine Version der Camera obscura, indem er in einen dunklen Raum, transparente Wände aus Stoff anbringt, dabei wird die Außenwelt durch vier Öffnungen in den vier Wänden mittels Vergrößerungslinsen auf die transparenten Wände projiziert. Auf diese Weise ist der Betrachter von Bildern einer Welt umgeben, die Kopf steht. Ein weiteres optisches Spektakel, das Kircher entwickelt hat, ist eine Rundumprojektion mittels eines mit Kristallen bestückten eiförmigen Instruments der in einem Raum installiert ist, den er Panopticum nennt.

Kirchers Apparate sind nicht nur Spektakel auf Jahrmärkten gewesen, sie waren vor allem Wahrnehmungsmaschinen, die das einfache Prinzip von Ursache und Wirkung spielerisch aufzuheben schienen, und versetzten den Sehenden zum Gesehenen, durch eine Spielart des Räumlichen, nicht nur in eine räumliche sondern vor allem in eine bewußtseinsmäßige Beziehung. Denn der Betrachter darf sich nicht in den Täuschungen verlieren, sondern muss seinen Platz inmitten all der Effekte behaupten und im Auge behalten.

Vision: "Erscheinung, Trugbild": Das seit mhd. Zeit bezugte Fremdwort (mhd. *vision*, *visiun* "Traumgesicht"; "Erscheinung") ist aus lat. *visio* (*visionis*) "das Sehen, der Anblick; die Erscheinung" ist aus lat. *visio* (*visionis*) "das Sehen, der Anblick; die Erscheinung" entlehnt. Dies gehört zu dem mit dt. *wissen* unverwandten Verb lat. *videre* (*visum*) "sehen".

98, 104 Öhner, V. & Ries, M.: *Bildbau* zitiert in Wehsmann, H. (1995): *Cinectecture. Film, Architektur und die Moderne*. Wien: PVS Verleger, p. 23

99–101 Foucault, M. (1973): *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt/M., p. 29 zitiert in: Öhner, V. & Ries, M.: *Bildbau* zitiert in Wehsmann, H. (1995): *Cinectecture. Film, Architektur und die Moderne*. Wien, p. 23

103 Benjamin, W. (1974): *Abhandlungen: Gesammelte Schriften*. Band I/2 (1. Aufl.). Frankfurt/M.: Suhrkamp p. 561

105 Scheugel, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne* (1. Aufl.). Wien: Springer, p. 11

Mit Hilfe des Spiegels wird eine Reihe von Experimenten durchgeführt, die sich auch Magie nennen. Della Porta beispielsweise, gibt in seinem Buch *Magiae Naturalis*¹⁰⁶ viele Ratschläge für Gartenbau, Düngung, Kosmetik, etc. Das Kapitel, das den magischen Inhalt aufwies, war jenes über Spiegel. Unter anderem schildert Porta Spiegelkombinationen, die fliegende Menschen vortäuschen.

Die Künstler wollen das an den Blick gekoppelte Bewusstsein von einem perspektivisch fixierten Punkt befreien, von dem aus die Sinne die am Horizont aufgefächerten Dinge wahrnehmen. Das Bewusstsein soll auch nicht mehr nur in den nächtlichen Träumen seine Beweglichkeit ausleben können;

„Es will wie die täuschbaren Sinne das Risiko eingehen, die perspektivische Ausbreitung zu betreten und selbst ein Faktor des Raumes zu werden.“¹⁰⁷

Durch die Projektions- und Spiegelkunst entsteht eine Raum- und Zeitkunst, die mit Hilfe ihrer illusionären Kraft das Bewusstsein des Betrachters in Bewegung versetzt.

Auch Maler versuchen sich in gewitzten Darstellungen mit gewölbten und nicht gewölbten Spiegeln. Mit besonderer Geschicklichkeit werden Verzerrungen des konvexen Spiegels wiedergegeben. In Jan van Eycks Hochzeitsbild der Arnolfini (1434), sieht der Betrachter einen Konvexspiegel, der genau in seiner Blickachse hängt. In dem Spiegel sind das Brautpaar in ganzer Gestalt, die Trauzeugen und die Wand hinter ihnen zu erkennen. Dieser gespiegelte Raumabschluss erzeugt im Betrachter das Gefühl mit im Raum zu sein. Bloß kann er sich selbst nicht im Spiegel sehen, was aufgrund der Spiegelposition möglich sein sollte; Es sei denn er ist in der Position des Malers, nimmt die Szene durch seine Augen wahr. Der Maler ist einer der Trauzeugen, was durch die Jahreszahl und die Unterschrift, die er über dem Spiegel angebracht hat, zu erkennen ist.



Jan van Eyck, Hochzeitsbild der Arnolfini, 1434

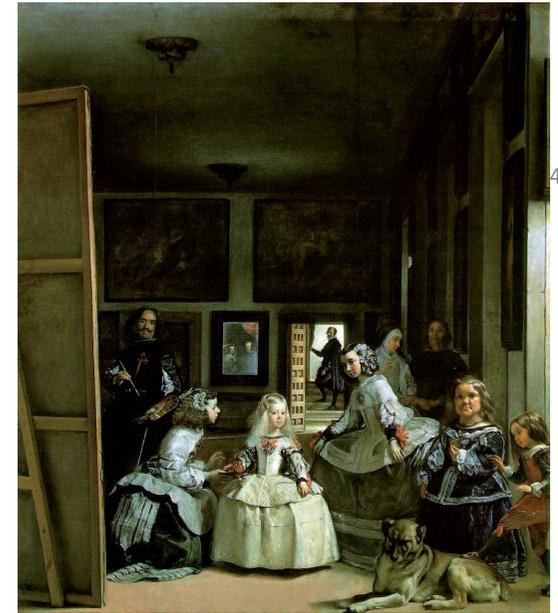
<http://images.zeno.org/Kunstwerke//big/1290035a.jpg>

In den meisten Bildern, in denen Spiegel vorkommen, wird gewöhnlich die Spiegelung des Betrachters vermieden, indem der Spiegel im Bild schräg angebracht ist, sodass die Blickachse nicht auf den Betrachter gerichtet ist.

Jedoch gelingt es van Eyck durch die gerade Stellung des Spiegels, den Betrachter zum Teilnehmer des Geschehens zu machen. Zusätzlich gerät der Betrachter in eine andere Zeit, denn die Schrift über dem Spiegel kennzeichnet das Geschehen als ein Vergangenes, und somit wird auch das Fehlen vom Spiegelbild des Betrachters plausibel, da ihm der Zutritt in den Raum zeitlich verwehrt ist.

Ein weiteres bekanntes Bild, *Las meninas* (1656) von Velazquez, ist so komponiert, dass alles auf den Betrachter ausgerichtet zu sein scheint; sein Blick wird in einen Raum geführt und verliert sich dort. Das Mädchen im Vordergrund, sieht den Betrachter an, bis er entdeckt, dass im Spiegel an der Rückwand des Raumes hinter dem Mädchen, das Königspaar, die Eltern des Kindes zu erkennen sind, und somit wird erkennbar, dass der Blick des Kindes auf die Eltern ausgerichtet ist und nicht auf den Betrachter. Auch hier ist die Situation für den Betrachter verwirrend zum einen weil er sich hier in zwei Personen auflöst, und zum anderen weil er den Maler mit im Raum vorfindet.

Die spiegelnden Räume und die Raumkonstruktionen lassen den Betrachter sich vom Bild loslösen und sich darin, durch den Nachvollzug der Komposition, wieder finden.



Diego Velazquez, Las Meninas, 1656

<http://www.english.stir.ac.uk/img/site-images/velazquez-las-meninas.jpg>

106 Deutsche Übersetzung: Hauß-Kunst und Wunder-Buch zitiert in Scheugl, H. (1999): Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne (1. Aufl.). Wien: Springer

107 Scheugl, H. (1999): Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne (1. Aufl.). Wien: Springer, p. 28

4. Illusion

Das Kunstwerk in der Romantik war kein Ding, sondern ein Gebilde des Geistes. Es ging sogar darüber hinaus, da es galt, auf dem Weg zu einer übergeordneten „durch Vergeistigung das zu Schaffende gleichzeitig wieder aufzuheben.“¹⁰⁸

„Dieser Wechsel des Ich in und mit sich selbst, da es sich endlich und unendlich zugleich setzt – ein Wechsel, der gleichsam in einem Widerstreite mit sich selbst besteht und dadurch sich selbst reproduziert, indem das Ich Unvereinbares vereinigen will, jetzt das Unendliche in die Form des Endlichen aufzunehmen versucht, jetzt, zurückgetrieben, es wieder außer derselben setzt, und in dem nämlichen Momente abermals es in die Form der Endlichkeit aufzunehmen versucht – ist das Vermögen der Einbildungskraft“¹⁰⁹

Dieses künstlerische Begreifen der Welt nennt Schlegel Transzendentalpoesie¹¹⁰.

Die Transzendent ist der spielerische Schein und ergibt sich aus der romantischen Ironie in dem die Selbstreflexion der Kunst immer wieder hinter sich selbst zurücktritt und aus neuerschaffenen Positionen ihre eigene Kunstwirklichkeit durchdringt und spiegelt. Der Witz ist ihre stärkste Form, „der Schein der Selbstvernichtung“¹¹¹ und wird als Ausdruck der Freiheit und Selbstschöpfung begriffen.

Der Künstler verstand sich zunehmend in der Position eines Mittlers „*der das Göttliche in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkünden*“¹¹²

„Die Freiheit des bürgerlichen Romantikers ist eine aristokratische und darum ortlose. Seine Identität findet er in der Gefahr, an der er sich misst, so dass sein Leben zu einer fortgesetzten Ausnahmesituation wird, die jede bürgerliche Bindung verhindert.“¹¹³

Als gedankliches Konzept ist die Illusion als eine Form der Unschärfe auch in der Architektur anzutreffen, in der sich Schwellen zwischen Innen und Außen verwischen. Jedoch in keiner Weise ist die Unschärfe eine Eigenschaft des Raumes, als vielmehr eine Repräsentation eines Geisteszustandes in Form von Projektion von Grenzen.

Illusion: „Wunschbild, Selbsttäuschung“: Das Fremdwort wurde im 17. J.h. aus gleichbed. frz. *illusion* entlehnt, das auf lat. *illusio* „Verspottung, Täuschung; eitle Vorstellung“ zurückgeht. Diese gehört zu lat. *il-ludere* (<*inludere*) „hinspielen, sein Spiel treiben, verspotten; täuschen“. Stammwort ist das etymologisch umstrittene Substantiv lat. *ludus* „Spiel, Schauspiel; Kurzweil, Scherz, Spaß“.

¹⁰⁸ Scheugl, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne* (1. Aufl.). Wien: Springer, p. 87

¹⁰⁹ Fichte, J. G. (1794/195): *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, p. 135 zitiert in: Scheugl, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne* (1. Aufl.). Wien: Springer, p. 87

^{110–12} Schlegel, F. (1797-1801): *Literary Notebooks*, p. 37. zitiert in: Scheugl, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne* (1. Aufl.). Wien: Springer, p. 88

¹¹³ Scheugl, H. (1999): *Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne* (1. Aufl.). Wien: Springer, p. 28

5. Das Kino

Durch das Kino und das Filmen entsteht ein neues Sehen und eine neue Transparenz. Die Selbstwahrnehmung wird durch die Identifikation und Spiegelung beeinflusst. Michel Foucault spricht von der Gesellschaft, die unentwegt von der eigenen Wachsamkeit träumt.

Das Kino ist eine Heterotopie, die an einem einzigen Ort mehrere Räume und Platzierungen zusammenzulegen vermag, da darin eine Verknüpfung der Bilder im filmischen Zusammenhang trotz einer grundlegenden Unvereinbarkeit, dreidimensionalen Raum auf einer zweidimensionalen Fläche zu projizieren und passieren zu lassen, stattfinden kann. Somit kann auch die Architektur des Kinos, als Haus der bewegten Bilder, ein wohnlicher, einladender, gastlicher Raum des Außen sein. Und vielleicht inszeniert das Kino bei jedem Besuch einen Rollenwechsel im Zustand des Wartens zwischen Spieler (das Betreten des Kinos), Flaneur (das Abschreiten der bebilderten Wände, das Aufnehmen der Gegenwart unbedeutender, nebensächlicher Dinge) und Wartendem (das Warten auf den Beginn des Films, die Erwartung des Films als Vision des Kommenden).¹¹⁴

„Man könnte das Kino als einen transitorischen Ort der Bilder bezeichnen – in zweifacher Hinsicht. Es unterbricht die (historische) Verlagerung der Bilder aus der beschützten Innerlichkeit des Hauses hinaus in ein fernes Außen, in dem sie langsam verschwinden: die letzten Bilder einer traditionellen Lebensform etwa, die im Aussterben begriffen ist. Umgekehrt bringt es uns Bilder bei von einem fernen Außen, dessen Existenz wir nicht einmal erahnen konnten. [...] Zwischen den Räumen der Erinnerung und den Räumen der Bewegungen des Abenteuers und der Entdeckungen behauptet das Kino seinen Ort als Innen des Außen.“¹¹⁵

Kino: 'Lichtspiel-, Filmtheater': Das seit dem Beginn des 20. J.h.s. gebräuchliche Substantiv ist eine volkstümliche Kuerzung aus Kinematograph. Der Kinomatograph – das aus frz. cinematographe entlehnte Wort bezeichnet eigentlich einen Apparat zur Vorführung bewegter Bilder – ist eine Erfindung der französischen Brüder Lumière. Sie benannten ihn mit einer aus griech. Wortelementen gebildeten Zusammensetzung (griech. kinema "Bewegung" und griech. graphein "schreiben"), die also wortlich "Bewegungsschreiber" bedeutet.

¹¹⁴ Vgl. Obiges Kapitel I.c.2. 'Bildräume'

¹¹⁵ Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Weihsmann, H. (1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien, p. 25

Die Bewegungszeit der Dinge und der Menschen, die im realen Sehen nicht erfassbar sind, werden im Film einem neuen Sehen ausgesetzt. Den Bildern, die man zuvor nur statisch kannte, maschinell Leben durch Bewegung einzuhauchen, war der moderne Aspekt des Films. Nach den ersten Jahren des Experimentierens war der Film in den Kinos und somit eine Massenkunst.

„Die technische Reproduzierbarkeit der Kunst verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das Fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um.“¹¹⁶

Die Tatsache, dass Kunst einer breiten Masse zugänglich wird, machen die Kunst eines Chaplins mit der eines Picasso durchaus vergleichbar, da Chaplin nun für einer vielleicht ebenso großen Masse bekannt ist. Somit gewinnt der bislang bestimmende Faktor der Verbreitung, für das Unterscheiden zwischen Kunst und Nicht-Kunst, durch die technische Reproduzierbarkeit eines Werks, einen anderen Stellenwert. Es scheint nun um die Bildung und die selbsttätige Ausbildung der Massen in „maschinell durchwirkten Erfahrungsräumen“¹¹⁷ wie etwa dem Kino zugehen. Diese Erfahrung ist nicht vergleichbar mit den Kriterien bürgerlicher Kunstrezeption, denn sie verlangt nach Begriffen wie „Dynamit der Zehntelsekunde“, „Zerstreuung“, „taktile“ oder „schock“¹¹⁸ – artige Wahrnehmung. Dies sind Begriffe, die viel mit dem Alltagsleben der Massen in den industriellen und urbanen Verhältnissen, zu tun haben.

V.Öhner und M. Ries bemerken in ihrem Aufsatz Bildbau, dass das Kino nicht nur eine Maschine zum Filmen sondern auch zum Sehen ist, und zwar ein doppeltes Sehen: das sehende Aufzeichnen durch die Kamera, das Hineinsehen in das Aufgezeichnete durch die Projektion. Filmen wird gewissermaßen als das Aufzeichnen und Festhalten von Zeit, von Bewegungszeit verstanden.

Vision in motion

„Vision in motion is seeing while moving

Vision in motion

Is seeing moving objects either in reality or in forms of visual representation as in cubism and futurism. In the latter case the spectator, stimulated by the specific means of rendering, recreates mentally and emotionally the original motion.

Vision in motion

Is simultaneous grasp. Simultaneous grasp is creative performance – seeing, feeling and thinking in relationship and not as a series of isolated phenomena. It instantaneously integrates and transmutes single elements into a coherent whole. This is valid for physical vision as well as for the abstract.

Vision in motion

Is a synonym for simultaneity and space-time; a means to comprehend the new dimension.

Vision in motion

Also signifies planning, the projective dynamics of our visionary faculties.“

— Moholy-Nagy, L. (1947): *Vision in Motion*. Chicago: Hillison & Etten Company, p. 153.

1. Bilder der Zeit

In dieser Thematik des Bildhaften und der Wahrnehmung tritt die Komponente der Zeit hervor, die dem Gesamtsystem innewohnt und worin sie entscheidend wirkt. Henri Bergson hat sich in seiner gesamten Philosophie dem Thema der Zeit gewidmet; insbesondere unterscheidet er zwischen den Begriffen Zeit und Dauer. Es ist die Dauer, die als die eigentliche Zeit definiert wird und in ihrer Komplexität untersucht wird.¹¹⁸

Die Dauer (*durée*) steht in einer Opposition zum Raum (*espace*) und sie ist von der Zeit (*temps*) zu unterscheiden. Die Dauer besitzt eine Vielfältigkeit (*multiplicité*) die als ein Aufeinanderfolgen zu verstehen ist, wohingegen die Vielfältigkeit des Raumes eine Gleichzeitigkeit ist. Grundsätzlich sind sowohl die deutschen Begriffe Dauer/dauern als auch die französischen Wörter *durée/durer* von einer gewissen unvergänglichen Eigenschaft geprägt. Eine vergleichbare Bedeutungskomponente trägt auch Bergsons Beschreibung von Dauer in sich. Denn mit der Existenz der Dauer in ihren spezifischen Eigenschaften der Kontinuität kann davon ausgegangen werden, dass Vergangenheit nicht aufgehört hat, zu bestehen. Die Vergangenheit bleibt im Folgenden bewahrt. Dies ist eine wesentliche Eigenschaft von Dauer.

Das Gedächtnis, das mit der Vergangenheit interagiert, ist eine sich dauernd verändernde, dynamische, geistige Realität, die sich daher durch die Unschärfe seiner Existenz und Funktionsweise charakterisiert und die Dauer impliziert. Und indem Dauer als gedächtnishaft aufgefasst wird, kann sie als bewahrend und konservierend begriffen werden:

„Um mit der Wirklichkeit des Geistes in Berührung zu kommen, muss man sich in den Punkt versetzen, wo ein individuelles Bewusstsein die Vergangenheit fortsetzt und bewahrt, in eine Gegenwart hinein, die sich aus der Vergangenheit bereichert.“¹¹⁹

Zeit: Das altgerm. Substantiv *mhd.*, *ahd.* *zit* "zeit; Tages-, Jahreszeit; Lebensalter" *niederl.* *tijd* "Zeit", *engl.* *tide* "Gezeiten" *schwed.* *tid* "Zeit" *gehört im Sinne von* "Abgeteiltes, Abschnitt" *zu der idg. Wurzel* **da*[j] "teilen; zerschneiden; zerreißen" *und greich.* *daiesthai* "[ver]teilen".

¹¹⁶⁻¹⁷ Benjamin, W. (1974): *Abhandlungen: Gesammelte Schriften*. Band I/2 (1. Aufl.). Frankfurt/M.: Suhrkamp, p. 457

¹¹⁸ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg, 1991.

¹¹⁹ Erik Oger in Bergson, H: *Materie und Gedächtnis* (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896), p. 34



Constantin Brancusi Atelier in Paris

Duration

„Time—as experienced duration—is relative to an individual and to space. Constantin Brancusi imagined and fabricated his own time capsule. His studio was an unchanging Carpatian village in the middle of Paris with the Endless Column as its timepiece. Here, the finite time of place and culture was counterposed to infinity.“

Holl, S. (2000): Parallax. New York: Princeton Architectural Press, p. 188

Ihn sowohl für Dinge der Außenwelt als auch für die der inneren Welt an und verweist dadurch auf ihre gemeinsamen Eigenschaften. Die Definition des Bildbegriffs ordnet ihn in eine Zwischenexistenz ein:

„Unter Bild verstehen wir eine Art der Existenz, die mehr ist, als was der Idealist Vorstellung nennt, aber weniger, als was der Realist Ding nennt— eine Existenz, die halbwegs zwischen dem Ding und der Vorstellung liegt.“¹²⁰

Ein Bild hat diese Sonderstellung, da eine Vorstellung nur dann existiert, wenn sie wahrgenommen wird; ohne Perzeption existiert keine Vorstellung. Ein Bild jedoch kann nach Bergson auch dann vorliegen, wenn es nicht bewusst wahrgenommen wird, weil es „an sich“ existiert. Ein Bild unterscheidet sich aber dennoch von einem Ding, weil ein Ding gänzlich anderer Art sei, als die Weise, wie es wahrgenommen wird. Weiter wird festgestellt, dass die Kette der Bilder, die die Welt ausmachen einander bedingen, d. h. es gibt kein Bild auf das alle anderen Bilder verweisen oder zurückzuführen wären. Alles was im Begriff ist zu entstehen, ist, in welcher von Form auch immer, in den vorhandenen Bildern enthalten: „So muss die Zukunft der Bilder in ihrer Gegenwart enthalten sein und ihr nichts mehr hinzuzufügen haben.“¹²¹

In dem Gesamtsystem unserer Wahrnehmungen von Bildern, nimmt das Bild von unserem Leib einen ganz besonderen Stellenwert ein. Denn alle anderen Bilder verhalten sich in Abhängigkeit von diesem einen Bild. Die kleinste Veränderung dieses Bildes bewirkt eine weitreichende Veränderung aller anderen Bilder. Der Körper ist das Zentrum von dem aus alles andere bestimmt wird:

„In der Welt der Bilder, die ich das Universum nenne, geht alles so vor sich, als ob etwas wirklich Neues nur durch die Vermittlung gewisser eigentümlicher Bilder entstehen könne, deren Typus mir in meinem Leibe gegeben ist.“¹²²

Aber auch dieses Bild des Leibes verhält sich insofern wie alle anderen Bilder, als dass es immer von anderen Bildern bedingt ist und dem Einfluss aller anderen Bilder unterliegt und umgekehrt.

Ausgehend von der Überlegung, dass keine reine Form der Wahrnehmung¹²³ (d.h. ohne das Miteinfließen des Gedächtnisinhaltes) erlebt werden kann, werden zwei Formen des Gedächtnisses unterschieden. Die erste Form ist im Dienste der Gegenwart und der Wahrnehmung. Sie ist dementsprechend auf das Handeln und Agieren im Jetzt gerichtet.

„Hierdurch entsteht ein Netz von Gewohnheiten, das das Handeln in feste Schemata einbindet und die verschiedenen Momente der Zeitdauer in einem Augenblick zusammenzieht (contracter).“¹²⁴

Die zweite Form des Gedächtnisses ist eigentlich zweckfrei und ist im Grunde genommen "Ausdruck einer virtuellen Handlung"¹²⁵. In dieser Form, von der Gegenwart Abstand zu nehmen und ein Bild verinnerlichen bzw. ein inneres Bild vergegenwärtigen ist für Bergson das Prinzip des Traums vorhanden: „Um die Vergangenheit in Form eines Bildes wachzurufen, muss man vom gegenwärtigen Tun abstrahieren können, muss man dem Nutzlosen einen Wert geben können, muss man träumen wollen.“¹²⁶

All das Vergangene hat somit nicht aufgehört zu existieren sondern nur aufgehört nützlich zu sein. Die Traumerie ist die Unschärfe in der Wahrnehmung unserer Zeitlichkeit.

120–22 Erik Oger in Bergson, H: Materie und Gedächtnis (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896), p. 29–31

123 Nach Bergson, H: Materie und Gedächtnis (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896): 1. Wahrnehmungen sind Bilder Der Gegenwart, wobei Erinnerungen Bilder der Vergangenheit sind. Dennoch sind Erinnerungen aufgrund des „Wesensunterschied“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart keine abgeschwächte Wahrnehmung. Wahrnehmungen haben einen „augenblickhaften“ Charakter, sie folgen auf diskontinuierliche Weise aufeinander, weil sie lauter Momente des Jetzt widergeben. (Erik Oger zitiert in: Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. S.32) Erinnerungen jedoch sind in Form von Dauer gegeben. 2. Wahrnehmungen sind praktische Bilder des Moments, die dem unmittelbaren Handeln dienen. Erinnerungen hingegen sind geknüpft an Erkenntnisse, weshalb sie dadurch kontemplativ sind. 3. Wahrnehmung und Erinnerung unterscheiden sich auch darin, dass Wahrnehmungen eher objektiv und unpersönlich sind wohingegen Erinnerungen subjektiv und persönlich sind. (Diese Aussage mag falsch erscheinen, da man auch bei der Wahrnehmung immer eine Ebene des Persönlichen empfindet. In diesem Fall hat man es nicht mit „reinen“ Wahrnehmungen zu tun; das heißt, dass Erkenntnis und Erinnerung immer mitwirken. Es ist jedoch fragwürdig, ob so etwas wie eine reine Wahrnehmung nur theoretisch existiert oder auch praktisch erfahren werden kann.) „Die gewöhnliche tagtägliche Wahrnehmung wird jedoch von Erinnerungsbildern durchtränkt, sie wird angereichert und vertieft durch frühere Erfahrung gleichartiger Geschehnisse. Durch diesen Prozess kommt es zu einer Symbiose zwischen zwei Elementen, die eigentlich wesentlich verschieden sind. Nur ‚de jure‘, aber nie ‚de facto‘ sind die Wahrnehmungen und Erinnerungen voneinander abzusondern. [...] Die Wahrnehmung kann praktisch nicht vom Gedächtnis getrennt werden („pratiquement inséparable“) Das Vergangene wird in die Zukunft eingebracht.“ (Erik Oger zitiert in: Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. S.35-37). (Diese Vermischung von Erinnerung und Wahrnehmung ist jedoch keine Ursache von Illusion, sie ist aber auch eine Voraussetzung für das Leben. Sie ist unvermeidlich.) Die (reine) Wahrnehmung eliminiert und abstrahiert, sie selektiert nur, das was für das unmittelbare Handeln von Bedeutung ist. Demgegenüber sind die Erinnerungen immer etwas, was ein Teil des Selbst und ein unwiederholbarer Augenblick der persönlichen Existenz ist. Die Erinnerung ist quasi eine Erkenntnis der Vergangenheit, sie gibt ein Bild der Vergangenheit ab. Weiter würde diese Erkenntnis des Vergangenen bewirken, dass man sich von Dingen der Wahrnehmung, die im Hier und Jetzt geschehen, distanzieren und sie so relativieren kann. 4. Wahrnehmung ist materiell wohingegen Erinnerung geistig ist. Die Wahrnehmung ist verknüpft mit dem unmittelbaren Eingriff in die Welt und bezieht sich daher auf das Prinzip der Leiblichkeit. Erinnerungen jedoch, haben diese Ebene quasi schon hinter sich und bewegen sich nur auf geistiger Ebene.

124 Erik Oger in Bergson, H: Materie und Gedächtnis (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896), p. 36

125–26 Bergson, H: Materie und Gedächtnis (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896), p. 44, 72

2. Bewegte Bilder

Mit der Entstehung neuer Medien, wie der Film beispielsweise, wurde ein derartiger Abstraktionsgrad des Wahrnehmbaren erreicht, sodass die Wahrnehmung selbst zum Thema wurde. Der Sehvorgang selbst wurde zum künstlerischen Medium. Alfons Schilling hat durch seine Arbeiten an der Ausbildung der Wahrnehmung von Scheinkörpern in Scheinbewegung, also Cyberspace, wesentlich mitgewirkt. Anfang der 70er erweiterte er die 2-D-Illusionen der optischen Kunst zu 3-D-Virtualitäten.¹²⁷

Die in diesem Zusammenhang relevante Frage, wie sieht man Bewegung, ist nicht zu trennen von der Frage, wie sieht man Raum, beziehungsweise, wie entsteht räumliches Sehen, das Sehen von Raumtiefe. Das Bewegungsphänomen ist nicht nur ein Ereignis im Raum, sondern auch in der Zeit, woraus Schilling konsequenterweise geschlossen hat, dass auch die räumliche Wahrnehmung ein Ereignis in Raum und Zeit sein muss. „Die Raumtiefe entsteht also nicht nur durch zwei verschiedene Standpunkte, sondern auch durch die Gleichzeitigkeit von zwei verschiedenen Zeitpunkten. Das führt zur scheinbar paradoxen Aussage Schillings, dass das Auge nicht als Standpunkt, sondern als Zeitpunkt zu behandeln ist.“¹²⁸

Aus der Überlegung das Auge als Zeitpunkt aufzufassen stellte Schilling fest, dass je größer der Augenabstand wird, desto länger auch die Zeit und desto größer auch der Raum wird. In seiner Arbeitsweise trennt Schilling den Begriff Bild von der Fläche und vom Raum und schiebt ihn in die Zeit und in den Zeitraum hinein. Er arbeitet mit und in dem Zeitraum. Durch apparative und instrumental durchgeführte Experimente mit dem Bild und mit der Wahrnehmung entwickelt er nicht nur neue Bildräume, sondern auch eine neue Vorstellung von Bild. Somit hat er die Wahrnehmungskunst auf kognitiver Ebene behandelt: Er zeigt neben neuen Raum- und Bewegungsbildern, auch die Bedingungen, unter denen diese Bilder entstehen, und wie diese Bedingungen variabel sind und welchen Anteil dabei das Auge bzw. das Gehirn haben. „*Er zeigt Wahrnehmen als Operation der Erkenntnisfähigkeit, als Tätigkeit des Gehirns mehr als des Auges.*“¹²⁹

Bewegen: "vernalassen": Praefixbildung mhd. bewegen "bewegen", mhd. sich bewegen "sich zu etwas entschliessen" ahd. biwegan "bewegen, abwaegen" gehoert zu dem einfachen starken Verb mhd. wegen "sich bewegen; Gewicht haben."

127, 129 Weibel, P. (2001): Anatomie des Sehens. Alfons Schilling: The Art of Vision. <http://www.alfons-schilling.com/textz.html>

128 "Das Pulfrich-Phänomen, angewandt auf eine Autofahrt, bei der vom Fenster aus eine Landschaft mit nahe stehenden Bäumen gefilmt wird, zeigt dies deutlich. Das Pulfrich Phänomen ist ein Pendel, das in einer geraden Linie schwingt, aber so gesehen wird, daß eines der beiden offenen Augen ein dunkles Glas davor hat. Da bei Dunkelheit die Feuerungsrate der Neuronen-Signale langsamer ist, kommt es daher beim verdunkelten Auge zu einer Verspätung der retinalen Signale. Die steigende effektive Trennung für die beiden Augen in der Mitte der Schwingung bewirkt, daß die zeitliche Differenz als räumliche Differenz interpretiert wird und daher die Gerade der Pendelbewegung als Ellipse erscheint. 1975 hat Schilling seine Theorie der Zeitpunkte anstelle der Standpunkte zum Gegenstand einer Performance gemacht mit dem bezeichnenden Titel: "2 Ts = Sp." (Two different times simultaneously equals space)." (Weibel, P. (2001): Anatomie des Sehens. Alfons Schilling: The Art of Vision. <http://www.alfons-schilling.com/textz.html>)

Alle visuell erlebbaren Raumaufzeichnungen, wo Raum nicht erdacht werden muss wie beispielsweise in der Perspektive oder durch Drehbewegung, beruhen darauf, dass jedes der beiden Augen ein voneinander abweichendes separates Bild sieht. Dasselbe gilt auch für die Holographie. 1967 führte Schilling in den Bell Laboratorien in Murray Hill, zusammen mit seinem Freund dem Wissenschaftler Don White, Experimente zur Herstellung von Hologrammen durch. Aus dieser Zeit stammt auch sein besonderes Interesse an Möglichkeiten der Darstellung des dem Objekt anhaftenden und umgebenden "leeren" Raums. Um die Erlebbarkeit dieses Raumes zu steigern fing er an - nach den ersten fotografischen Arbeiten mit Linsenrasterplatten- Einzelbilder für das linke und das rechte Auge zu malen, deren Inhalt er so verschleierte (kamouflierte), dass dieser für den monokularen Blick nicht mehr sichtbar war. Die durch Linien und Punkte verschleiert gemalten Bilder enthüllten sich nur im binokularen Stereo-Sehen, d. h. durch die Verschmelzung der beiden Bilder im Gehirn.

Das "Unsichtbare" verwandelte sich dabei in virtuelle räumliche Gegenstände, z. B. eine Pyramide, eine liegende Frau, usw. Diese Figuren oder geometrischen Formen wurden sichtbar, obwohl ihre Darstellung weder lineare Abgrenzungen, noch Farbe, noch Licht oder Schatten beinhaltet. Schilling hatte eine Zufallspunkt-Methode (random-dot) entwickelt, bei der er ohne die Hilfe eines Computers direkt auf die Leinwand malen konnte. Aus dieser Methode entwickelte sich Anfang der 80er Jahre das, was als „Autostereogramm“ publiziert wurde. Diese Gesamtbild-Stereogramme wurden als "Magische Bilder" (magic eye) weltweit populär.¹³⁰



"Ich habe meine Scheibe auf 50 Umdrehungen gesteigert. Ich weiss, ich weiss, das ist viel verhängnisvoller. Das ist genau der Punkt, wo man nur noch in allerhöchster Konzentration wahrnehmen kann was überhaupt da ist. Es ist fast zum verrückt werden, so toll. Ich wette fast es ist meine Flucht aus dem Abendland. [...] "Die Unendlichkeit läßt sich nur fühlen, in dem ich über das Geschlossene, den Rahmen hinaussschlage, hinausgelange. (.....) Ich verachte das Meditative in der Malerei, da ich dabei nur von einem bestimmten Standort ausgehen kann, das "ich" oder das "überhaupt nicht". Ich suche die Standortsveränderung, das Relative, nicht die Moral an sich, sondern die Moral der Tat. Man muss von allen Seiten mein Bild betreten können und nach allen Seiten mein Bild verlassen können, das dann sich fortsetzt wie ein angeschlagener Ton."

—Alfons Schilling 1956-1962 zitiert in Klocker, H. (2001): Die ersten Jahre / Wien, Paris, Anatomie des Sehens. Alfons Schilling: The Art of Vision.
<http://www.alfons-schilling.com/text2.html>

3. Der Raumbegriff
Nach Joachim Krause¹³¹ ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts der Zeit- und Raumbegriff einem Wandel unterworfen. Es lässt sich die Frage aufwerfen, inwieweit diese Veränderungen des Raumbegriffs in den Naturwissenschaften Relevanz für die Kunst und die Architektur hätten. Man kann und will nicht auf Raum als Begriff verzichten, weil die Orientierung, das Planen, das Erinnerungsvermögen scheinbar ohne eine derartige Bestimmung nicht funktionieren. Rechts und links, oben und unten, vorne und hinten sind nicht nur formale Bestimmungen, sondern gehören zur Konstitution des Selbstbildes des Menschen. Dieses „Maß“ unsres Selbst legen wir an die Erfahrungen unserer Umwelt, so wie wir unsere Maßstäbe aus den Gliedmaßen des Körpers gewonnen haben.

Das über Jahrhunderte existierende Verständnis von Raum als ein übergroßer Behälter, in dem die Dinge ihre Ordnung finden, sei im Wesentlichen präokkupiert durch den Zustand der Stasis, der Aufrechterhaltung im buchstäblichen Sinne. Das Paradox ist nun, dass jener Rationalismus, der ganz im Zeichen der Statik steht, in seinen Ergebnissen eine Kinematik fundiert, die eine Dynamik entwickelt, die alles statisch Gemachte und statisch Gedachte in Frage stellt und auch abwirft, sogar den Raumbegriff.

Die Objekte seien Einstein zufolge nur noch als relativ zueinander bewegte Koordinatensysteme. Zusätzlich erhält nun das Licht den energetischen Charakter, der die Vorstellung von geradliniger und unendlicher Ausbreitung zur Illusion macht. Aus Strahlung und Gravitation ergibt sich ein pulsierender Kosmos, der nicht mehr durch das Boxkonzept des Raumes beschrieben werden kann.

Die Fusionierung der Begriffe von Raum und Zeit ist eine Konsequenz aus der erfolgreichen Entwicklung der Kinematik und der Elektrodynamik; sie werden kategorial getrennt behandelt und das ist vielleicht auf die Dogmatik der klassischen Mechanik zurückzuführen, denn es ist nicht möglich eine Zeit anderswo als an einem Ort wahrzunehmen. Somit sind diese zwei Begriffe unweigerlich miteinander verknüpft.

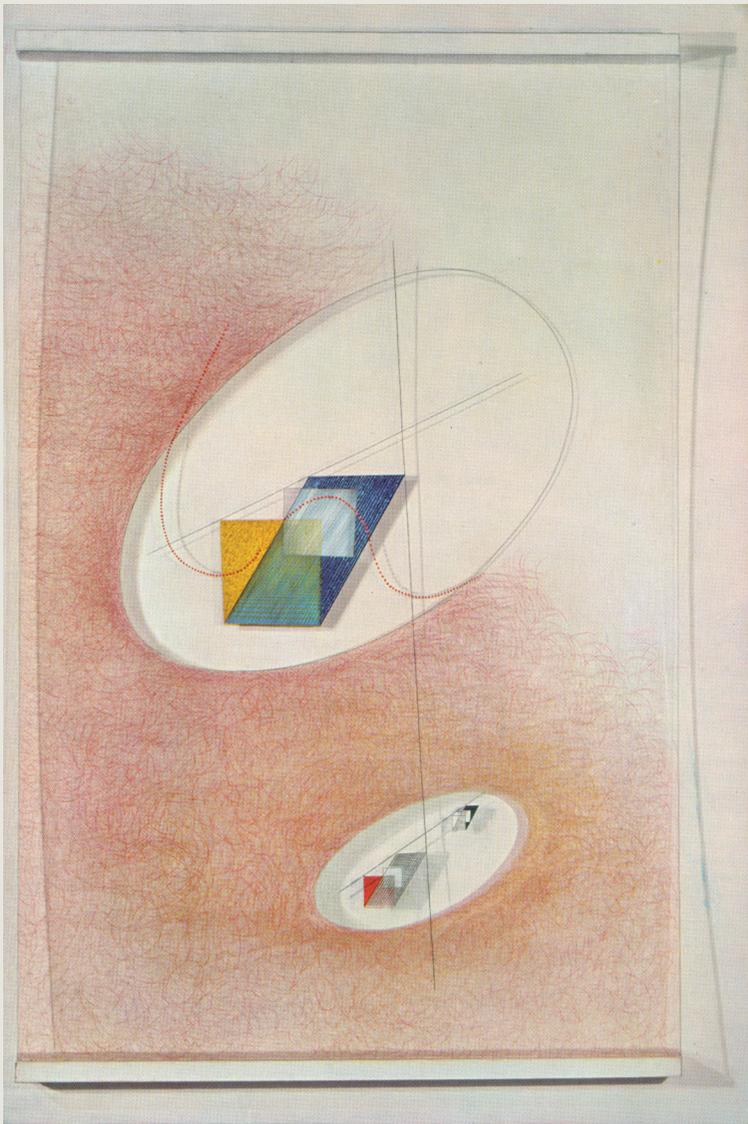
Erinnern: Zum ahd. Adjektiv *innaro* gehört das Verb mhd. *[er]jinnern*, ahd. *innaron* mit der Grundbedeutung "machen, dass jemand einer Sache innewird". Die Bedeutung des Verbs reicht im Nhd. von "[sich] ins Gedächtnis zurueckrufen" bis zu "aufmerksam machen" und "mahnen".

Die neue Theorie rehabilitiert also zunächst die Wahrnehmung gegen das Dogma. Dann folgt eine Verabschiedung der Vorstellung, Raum und Zeit seien unabhängig, apriorisch in Bezug auf die bewegten Körper bzw. Ereignisse zu denken, sondern als eine physische Realität mit innerer Dynamik, mit variablen Eigenschaften.

Die Entwicklung ist so gerichtet, dass sich durch alle Gebiete hindurch die Ankündigung einer neuen Raumerfahrung, einer anderen Raum-Zeit-Erlebnisses beobachten liesse.

¹³⁰ Es ist anzunehmen und es ist im Sinne der Arbeit, dass durchgeführte Experimente und neue Erkenntnisse, neue Ideen für das weitere Vorgehen, entstehen lassen. Beziehungsweise ist dieser Effekt sogar erwünscht, da nur auf diese Weise auf vorangegangene Forschungsergebnisse aufgebaut werden kann.

¹³¹ Krause, J. (1999): Raum aus Zeit - Architektur aus der Bewegung. Arch+, Von der Box zum Blob und wieder zurück (148), p. 22-29



L. Moholy-Nagy, Space Modulator, 1940

Moholy-Nagy, L. (1947): *Vision in Motion*. Chicago: Hillison & Etten Company, p. 167.

4. Der Virtuelle Raum

Die Natur des Medialen bleibt auf einen wesentlichen Punkt unerkant, solange ihre zeitliche Struktur als bloß zufällig erachtet wird und die so genannte vierte Dimension (Zeit) nur zum Bild beliebig hinzugedacht wird.¹³²

Wenn jedoch die Frage, warum es virtuelle Räume, aber keine virtuellen Zeiten gibt, damit zu beantworten ist, dass Zeit selbst der Inbegriff von Virtualität ist, dann kann das ‚Mediale‘ eines Stoffes im Wesentlichen aufgrund des Effekts der Zeitlichkeit bestehen.

Kino wird dann daran beurteilt, wie gut es ihm gelingt, seine eigene zeitliche Struktur zu exponieren bzw. abzubilden. Dabei zeigt der Film ‚das Sichtbare‘, wobei sich die Frage stellt, ob das Sichtbare gleichbedeutend ist mit dem, was sich zeigt; und wie kann das Sichtbare definiert werden, was ist es, wie lange, wo und warum ist es? Daher ist das Kino das Medium, das seine eigenen Bedingungen der Sichtbarkeit und des Vermittelns erforscht.

Das Bild bzw. ein Ausschnitt aus einer Szene können als Gesamtheit aller in dem Bild sichtbaren Dinge angesehen werden, auch wenn nicht alle diese Dinge angezeigt sind. In diesem Sinne, ist es die Zeit, die die Bedingungen des Medium stellt und ihre Präsenz behauptet. Die Zeit hält das Bild und unterhält ein Gleichgewicht zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Die Zeit bestimmt die kleinen Abweichungen innerhalb der Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten; zwischen dem, was wahrgenommen und nicht wahrgenommen wird.

Um diese abstrakten und theoretischen Anhaltspunkte zusammen zu schließen, soll nochmals auf die Problematik des Bildes, als einerseits mentales und andererseits materielles Bild hingewiesen werden. Um das Wesen des Bildes, im Allgemeinen zu verstehen, ist es notwendig, Bild als Gesamtheit aufzufassen. Das heißt das Bild ist ein Ereignis, das sich in einem Bereich zwischen Innen und Außen abspielt. (‚in mir und außerhalb von mir‘ und nach dieser Definition ist das Bild unscharf in seinem wesentlichen Merkmal, da dessen Wahrnehmung, was dessen eigentliche Existenz begründet, sich in Zwischenbereichen abspielt—soweit diese Sichtweise, sich selbst als Innen und den Rest als Außen zu betrachten, zutrifft)

Es ist nicht bestimmt, ob die Wahrnehmung ohne Wahrgenommenes existiert und umgekehrt, und wenn ja welche Eigenschaften hätten Wahrnehmung und Wahrgenommenes dann? In diesem Zwischenbereich von Innen und Außen, in dem sich das Bild abspielt, generiert das Konzept der Zeit, im weitesten Sinne, die Bedeutung des Bildes und ermöglicht dessen Verständnis. Das Bild existiert durch das Konzept der Zeit.

Da die Zeit in einem Film nicht sichtbar ist, müssen die Stellvertreter bzw. die Indizien der Zeit entdeckt und manipuliert werden, um dadurch die Wahrnehmung zu beobachten. Dieser Bereich, der sich zwischen Projektion und Konstruktion von Wirklichkeit abspielt, ist das Feld der unscharfen Wahrnehmung.

Paul Virilio¹³³ erklärt den virtuellen Raum als ein Ergebnis der Krise des realen Raumes, das heißt des aktuellen und traditionellen Raumes, der Kubikmeter, der Oberflächen, der Volumina. Die Krise entstand mit der Entwicklung der fraktalen Geometrie in den achtziger Jahren. Seit dieser Zeit existiere der Begriff „Cyberspace“, weil der Raum nicht mehr ein Ganzes ist, sondern gebrochen ist. Der Computer fungiert wie ein Teleskop, mit dem eine andere Geometrie, eine andere Raumdimension sichtbar wird.

In der Gegenwart, trotz des Gebrauchs von Glas für Transparenz wird manchmal vernachlässigt, dass nämlich das Bild ebenfalls ein Baumaterial sein kann. Diese Idee reicht bis auf die Römer zurück: Neros Domus Aurea war vollständig mit Spiegelglas überdacht, um die Nacht hell zu machen und den Patriziern zu erlauben, nachts zu leben, ohne sich unter den Plebs begeben zu müssen. Auch die bemalten Fenster der Kathedralen sind Baumaterial. Das gleiche gilt für den Spiegelsaal in Versailles, der an nach Virilio an sich schon ein virtueller Raum ist. Der Raum des Spiegelsaals ist sowohl real als auch virtuell – durch die Spiegel und die Reflexionen.

Demnach ist der Architekt quasi immer mit zwei Räumen konfrontiert. Der reale Raum muss gebaut werden und darin der aktuelle Raum—das ist das, was aktiv ist—und den virtuellen Raum—das ist das, was latent oder potentiell anwesend ist – nebeneinander bestehen lassen entsprechend einer Verdoppelung des Raumes, die im im Falle des Spiegelsaals durch Reflexion hergestellt wird, Der Architekt muss zugleich mit dem bestehenden Raum und mit der Immaterialität des Raumes arbeiten.

Im Kino kann die Masse eine Distanz zu diesen Erfahrungen aufbauen und deren Reproduktion genießen. Im Kino ist das Publikum kritisch und zugleich genießend.

„Aus diesem Grund ist das Kino jene Maschine, in der ein befreiendes Zu-Sich-Kommen der eigenen Subjektivität Proben seiner Existenz ablegt: Das Bedürfnis der Massen wird im Kino zu einem Massenbedürfnis.“¹³⁴

Walter Benjamin sieht dieses Massenbedürfnis gekoppelt an ein Erwachen, das nicht positiv ist, da es eher einem Erwachen aus einem Traum und einem Hineinfallen in das Alltagsleben gleichkommt. Es ist nicht das Erwachen aus einem unhaltbaren Zustand der Unterdrückung. Somit ist das Erwachen der Moment, in dem sich die Unterdrückung des Alltags und der Ausdruck der Bedürfnisse verbinden. Benjamin bemerkt, dass die Verwertung der Traumelemente beim Erwachen das dialektische Denken bewirkt.

Deshalb sei das dialektische Denken das Organ mit dem das Aufwachen durch die Geschichte hindurch erfolgt.

„Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste, sondern träumend drängt sie auf das Erwachen hin.“¹³⁵

„Was bereits die den technischen Weg zum Kino bahnenden Bewegungsstudien eines Muybridge oder Marey erwiesen hatten, und was drei Jahrzehnte später Walter Benjamin auf den medientheoretischen Begriff bringen wird, ist hier parodistisch in das Angstphantasma einer Entzauberung gefasst: dass die Wirklichkeit anders beschaffen sein könnte, als sie sich der alltäglichen Wahrnehmung und dem diese verarbeitenden Bewusstsein präsentiert, dass es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht‘ (Benjamin, W. 1974). In der Austreibung des Voyeurs könnte sich durchaus die Angst vor derartigen Entzauberung artikulieren. Immerhin kommt die strafende Instanz von jenseits des Schlüssellochs, der Beobachtete selbst also wehrt gerade noch das Beobachtetwerden ab-auch wenn er dabei kurzzeitig selbst zum Beobachter werden muss.“ — Sellmer, J. & Wulff, H.J. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie: nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren Verlag, p. 147

Daraus wird ersichtlich welchen Stellenwert das Kino für Benjamin repräsentiert. Es ist der geschützte Ort an dem das Kollektiv träumend, durch das darauf folgende Erwachen und das somit erzwungene dialektische Denken, eine neue Ordnung, eine neue Zeit etabliert. Diesen Augenblick des Erwachens findet Benjamin im Werk von Marcel Proust (19.jh) als vorbildlich beschrieben:

„So ist bei Proust wichtig der Einsatz des ganzen Lebens, dem Erwachen. Proust beginnt mit einer Darstellung des Raumes des Erwachenden.“¹³⁶

Das Erwachen spielt sich in einer Zeitdauer ab, in der die undefinierten quasi unscharfen Teile der Realität zusammengesetzt werden, um eine Varianten eines Bildes zu bilden.

Das Erwachen bei Proust mobilisiert jene vergessen geglaubten Erinnerungen, die durch ihr Erscheinen auf eine Wiederaneignung der verlorenen Zeit zielen. Dabei geht es sowohl um sowohl individuelle als auch kollektive Momente. Denn die persönliche Erinnerung umfasst auch ein kollektives Bild der Epoche und ihrer Zeit.¹³⁷

„Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentrifft.“¹³⁸

Bei Proust setzt dieser Moment des Erwachens revolutionäre Kräfte frei, die den gesamten Lebensplan in Frage stellen können.

Jedoch Michel Foucault beschreibt das 19. Jahrhundert als eines das unentwegt quasi von der eigenen Wachheit träumt:

„Das 19. Jahrhundert hat eine Region der Einbildungskraft entdeckt, deren Kraft frühere Zeitalter sicher nicht einmal geahnt haben. Diese Phantasmen haben ihren Sitz nicht mehr in der Nacht, dem Schlaf der Vernunft, der ungewissen Leere, die sich vor der Sehnsucht auftut, sondern im Wachzustand, in der unermüdlichen Aufmerksamkeit, im gelehrten Fleiß, im wachsamem Ausspähen.“¹³⁹

¹³³ Virilio, P. (1978): Fahren, fahren, fahren. Berlin: Merve Verlag

¹³⁴⁻³⁶ Benjamin, W. (1974): Abhandlungen: Gesammelte Schriften. Band I/2 (1. Aufl.). Frankfurt/M: Suhrkamp p. 458-59

¹³⁷ Vgl. obiges Kapitel I.e.1. Bilder der Zeit

¹³⁸ Benjamin, W. (1974): Abhandlungen: Gesammelte Schriften. Band I/2 (1. Aufl.). Frankfurt/M: Suhrkamp p. 459

¹³⁹ Krause, J. (1999): Raum aus Zeit - Architektur aus der Bewegung. Arch+, Von der Box zum Blob und wieder zurück (148), p. 22-29

Wachsamkeit, Aufmerksamkeit und Fleiß entsprechen nun den Erfahrungen aus den Räumen der industriellen Produktion. Fabriken, Transportmittel, Warenhäuser oder das Kino implizieren Wachsamkeit. Es ist Wachsamkeit der „kleinsten Lücke“¹⁴⁰ gegenüber, die für nicht reibungsloses Funktionieren des gesamten Prozesses verantwortlich sein könnte. Es scheint dass der Traum von Wachheit und Aufmerksamkeit darauf abzielt das, was noch im Verborgenen liegt zu entdecken und ans Licht zu bringen. Es ist der geschärfte Blick für die unsichtbare Lücke.¹⁴¹

5. Bewegungsraum

„...die Formulierung einer wesentlichen Frage, der Frage nach der Relativität der Wahrnehmung dessen was sich bewegt. Indem man die Formen verfolgt, verfolgt man eigentlich nur die Zeit, die Suche nach der Form wäre nur eine technische Suche nach der Zeit. Das Spiel, mit dem jeder bei der Geburt beginnt, ist weder naiv noch lustig, vielmehr wird gerade durch die Strenge seiner Hilfsmittel, seiner Regeln und seiner Vorstellung beim Kind Vergnügen und sogar Leidenschaft ausgelöst.“

— Virilio, P. (1986): *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin: Merve Verlag. (Originalwerk publiziert in 1980)

Gilles Deleuze geht in dem Buch, Das Bewegungsbild-Kino¹⁴⁰, auf die drei Thesen Bergsons zur Bewegung ein. Nach Bergsons erster These „geht die Bewegung mit dem Raum, den sie durchläuft, keine Verbindung ein. Der durchlaufene Raum ist vergangen, die Bewegung ist gegenwärtig, sie ist der Akt des Durchlaufens. Der durchlaufene Raum ist teilbar, sogar unendlich teilbar, wohingegen die Bewegung unteilbar ist oder sich nicht teilen lässt, ohne sich bei der Teilung in ihrer Beschaffenheit zu ändern.“¹⁴²

Diese Idee beschreibt einen homogenen durchlaufenen Raum im Gegensatz zu den darin stattfindenden Bewegungen, die heterogen sind und nicht aufeinander zurückzuführen sind. Das bedeutet, dass es, nach Bergson, nicht möglich ist, die Bewegung anhand des durchlaufenen Raumes, d.h. durch die Aneinanderfügung von unbeweglichen Bewegungsschnitten, zu rekonstruieren; denn die Bewegung ereignet sich immer in dem Intervall zwischen den Bewegungsschnitten:

Einerseits mag man noch so sehr zwei Punkte in Raum oder Zeit bis gegen unendlich einander annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken. Andererseits kann man die Zeit so lange teilen, wie man will; die Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben.

Film: Das Substantiv wurde Ende des 19. Jh.s aus engl. film (aengl. filmen) entlehnt, das zur germ. Wortgruppe um Fell gehört und eigentlich "Hautchen" bedeutet, dann allgemein "duenne Schicht". Heute lebt das Wort vor allem im fotografischen Bereich. Es bezeichnet hier nicht nur den lichtempfindlichen Zelluloidstreifen, sondern die auch auf solche Streifen festgehaltenen und zu einer Geschehenseinheit künstlerisch zusammengeschlossenen Bilder.

¹⁴⁰ Viräth Öhner und Marc Ries: Essay: Bildbau; in Helmut Wehsmann: Cinetecture. Film. Architektur. Moderne. Wien 1995. Seiten .s.14

¹⁴¹ Aus dieser Sicht kann der Film als ein Versuch verstanden werden, natürliche Bewegungen, wie die eines Pferdes beispielsweise, die dem menschlichen Auge nicht alle ihre Phasen offenbaren, besser zu verstehen. Der Film kann in diesem Sinn als die erste richtig formulierte Frage nach dem Wesen der Bewegung bezeichnet werden, da er natürliche Bewegungen in Phasenbilder zerlegt und anhält und sie im nächsten Augenblick wieder zusammensetzt. Jedoch die Frage nach der Bewegung kann mit dieser Antwort nicht gelöst sein, da keine Aufschlüsse über die Natur des Films gegeben wird, auch wenn die Frage nach der Bewegung richtig gestellt ist.

¹⁴² Deleuze, G. (1998): *Das Bewegungs-Bild, Kino 1* (2. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1983) p. 13, 14

Das ist die Methode, mit der Film arbeitet, nämlich mit Momentenschnitten (=Bilder), und mit einer einheitlichen, abstrakten, und nicht wahrnehmbaren Zeit, die durch den Apparat erzeugt wird und die die Kontinuität der Bilder bestimmt. „Der Film liefert uns also eine falsche Bewegung, er ist das typische Beispiel einer falschen Bewegung.“¹⁴³

„Von der vorübergleitenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf, und weil diese die Realität charakteristisch zum Ausdruck bringen, genügt es uns, sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grunde des Erkenntnisapparats liegenden Werdens aufzureihen.“¹⁴⁴

Es soll damit gesagt werden, dass wir in unseren Gedanken und der Wahrnehmung im Grunde einen inneren Kinematographen in Gang setzen, und dass der Film eine Projektion und Reproduktion einer konstanten, universellen Illusion ist.

Ist es möglich, dass man schon immer gefilmt hat, ohne es zu wissen?

Ist die Reproduktion der Illusion nicht in gewisser Weise auch ihre Korrektur?

Es wird weiter angeführt, dass es einen grundlegenden Unterschied zwischen natürlicher und kinematographischer Wahrnehmung gibt:

„Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.“¹⁴⁵

Somit wendet sich die erste These Bergsons einerseits gegen alle Versuche, Bewegung anhand des durchlaufenen Raums zu rekonstruieren, das heißt durch die Addition von unbeweglichen Momentschnitten und abstrakter Zeit. Andererseits kritisiert sie den Film, entlarvt ihn als einen dieser illusorischen Versuche, der den Trugschluss auf die Spitze treibt. Doch enthält Matière et mémoire auch jene These von den beweglichen Schnitten, den Zeiteinstellungen, die wie eine Prophezeiung die Zukunft oder das Wesen des Films vorwegnahm.

In der zweiten These geht Bergson noch weiter auf das Phänomen des Films ein wobei er immer noch betont, dass man stets im selben Fehler, die Bewegung aus Momenten oder Positionen zu rekonstruieren, verhaftet ist.¹⁴⁶

Im Tanz jedoch war diese Dialektik der Formen und Positionen immer schon vorhanden. Er besteht also im geregelten Übergang von einer Form zur anderen, das heißt in einer Ordnung von Posen oder hervorgehobenen Momenten wie in einem Tanz.

Aber das, was der Film mit sich brachte und was sich als wissenschaftliche Revolution der Neuzeit hervortat, war die Tatsache, dass die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment bezogen wurde.

„Soweit die Bewegung überhaupt noch zusammengesetzt wurde, tat man dies nicht mehr von transzendenten Formelementen (Posen) aus, sondern anhand immanenter materieller Elemente (Schnitte).“¹⁴⁷

Diese Momentenaufnahmen in gleichem Abstand werden auf einen Träger, eben den „Film“ übertragen. Somit wird der Film zu einem das System, das die Bewegung als Funktion eines beliebigen Moments reproduziert. Es ist eine Funktion der Zeit, in Abhängigkeit von Momenten in gleichem Abstand, die so ausgewählt werden, dass ein Eindruck von Kontinuität entsteht. Nach Gilles Deleuze ist der Film somit ein System, das die Bewegung reproduziert, indem er sie auf den beliebigen Moment bezieht, vielleicht auch deshalb, weil die wissenschaftliche Revolution in der analytischen Dimension lag und die Bewegung zu ihrer Analyse auf den beliebigen Moment zurückgeführt werden musste.

„Indessen mochten die Zeitgenossen empfänglich sein für eine Entwicklung, von der die Kunst erfasst wurde und die selbst in der Malerei den Status der Bewegung veränderte. Um so mehr gaben Tanz, Ballett und Pantomime die Figuren und Posen auf, um das Nicht Gestellte, Nicht Gestelzte freizusetzen, das die Bewegung auf den beliebigen Moment bezieht. Dadurch wurden Tanz, Ballett und Pantomime in die Lage versetzt, auf Vorfälle im Milieu, das heißt auf die Verteilung der Punkte im Raum oder auf Momente eines Ereignisses zu antworten.“¹⁴⁸

Bergsons zweite These ermöglicht eine andere Sicht des Films: Der Film gilt nicht mehr als eine perfektionierte Technik für eine sehr alte, menschliche Illusion, sondern vielmehr als ein zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit.¹⁴⁹

143–44 Deleuze, G. (1998): Das Bewegungs-Bild, Kino 1 (2.Aufl). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1983) p. 13, 14

145–49 Deleuze, G. (1998): Das Bewegungs-Bild, Kino 1 (2.Aufl). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1983) p. 14–16

Bergson nimmt für seine dritte These einen zusätzlichen Faktor hinzu; er macht die Realität der Bewegung von der Idee des „Ganzen“ abhängig:

„Denn es läuft auf dasselbe hinaus, ob Bewegung aus erstarrten Posen oder unbewegten Schnitten zusammen gesetzt wird: in beiden verfehlt man die Bewegung, weil man sich ein Ganzes vorgibt, weil man unterstellt, dass „alles gegeben ist“, während sich die Bewegung nur herstellt, wenn das Ganze weder gegeben ist noch gegeben werden kann.“

Diese dritte These besagt, dass nicht nur der Moment ein unbewegter Schnitt der Bewegung ist, sondern die Bewegung ist selbst ein Bewegungsschnitt der Dauer. Das heißt sie ist Teil eines Ganzen. Daraus folgt, dass die Bewegung den Wechsel in der Dauer oder im Ganzen ausdrückt. Nach Bergson wird Dauer gewissermaßen als Veränderung definiert, denn sie ändert sich in jeder Sekunde. Die Materie zum Beispiel bewegt sich, aber sie verändert sich nicht.

„Die Bewegung ist Ausdruck eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen. Sie ist Verlagerung im Raum. So gibt es zunächst jedes Mal, wenn es zu einer solchen Verschiebung von Teilen im Raum kommt, auch eine qualitative Veränderung eines Ganzen.“¹⁵⁰

Das bedeutet, dass die Veränderung oder Verlagerung eines Elementes, eine Reihe von anderen Veränderungen mit sich bringt, die bedingt, dass sich der Gesamtzustand ändert und dass ein qualitativer Übergang und Wechsel zwischen den Materien. Hierfür wird das Beispiel des Zuckers im Wasser gebracht, der entweder durch Verstreichen der Zeit oder durch das Umrühren zum Zuckerrwasser wird. Diese Umwandlung ist eine Bewegung, ist eine Verlagerung. „Was Bergson mit dem Glas Zuckerwasser vor allem sagen will, ist, dass mein wie auch immer beschaffenes Abwarten eine Dauer als mentale, geistige Realität zum Ausdruck bringt. Aber wieso ist diese geistige Dauer nicht nur für mich, den Wartenden, bedeutsam, sondern für ein sich veränderndes Ganzes?“¹⁵¹

Das Thema vom „Ganzen“ hatte schon eine Reihe von früheren Philosophen beschäftigt, und machten die Beobachtung, dass das Ganze weder gegeben sei noch gegeben werden könne, jedoch schlossen sie daraus, dass der Begriff des Ganzen einfach sinnlos sei. Bergson jedoch zieht einen anderen Schluss indem er meint, dass wenn das Ganze nicht bestimmbar ist, dann deswegen, weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, quasi zu dauern was die Unschärfe von dessen bezeichnet.

Wäre das Ganze zu definieren, dann nur durch die Relation. Denn die Relation ist keine Eigenschaft der Objekte, sondern deren Bestimmungen gegenüber stets äußerlich. So ist sie auch, in ihrer geistigen oder mentalen Existenz, vom Offenen und Unschärfen nicht zu trennen. Das Ganze ist etwas, was nicht mit Gesamtheiten oder Ensembles verwechselt werden darf; ein Ganzes hat die Eigenschaft, nicht geschlossen sondern offen zu sein.





Das Ganze verfügt auch über keine Teile außer nur in dem besonderen Sinn, dass es sich nicht teilen kann ohne bei jedem Teilungsschritt seine Beschaffenheit zu ändern.

„Das Ganze erzeugt sich, bringt sich unaufhörlich in einer anderen Dimension ohne Teile hervor, als das, was das Ensemble von einem qualitativen Zustand zum anderen treibt, als das reine unablässige Werden, das durch solche Zustände hindurchgeht. In diesem Sinn ist es geistig oder mental. [...] Die Ensembles sind aber gerade im Raum, und das Ganze, die Ganzen sind in der Dauer, sind die Dauer selbst in ihrer unablässigen Veränderung.“¹⁵²

67

In der dritten These ergeben sich demnach drei Bereiche der Bewegung.

1. Es gibt Ensembles oder geschlossene Systeme, die sich aus unterscheidbaren oder unterschiedenen Teilen definieren.
2. Es gibt eine Translationsbewegung, die zwischen den Objekten stattfindet und ihre Stellung zueinander ändert.
3. Die Dauer oder das Ganze werden als sich ständig verändernde geistige Realitäten definiert.

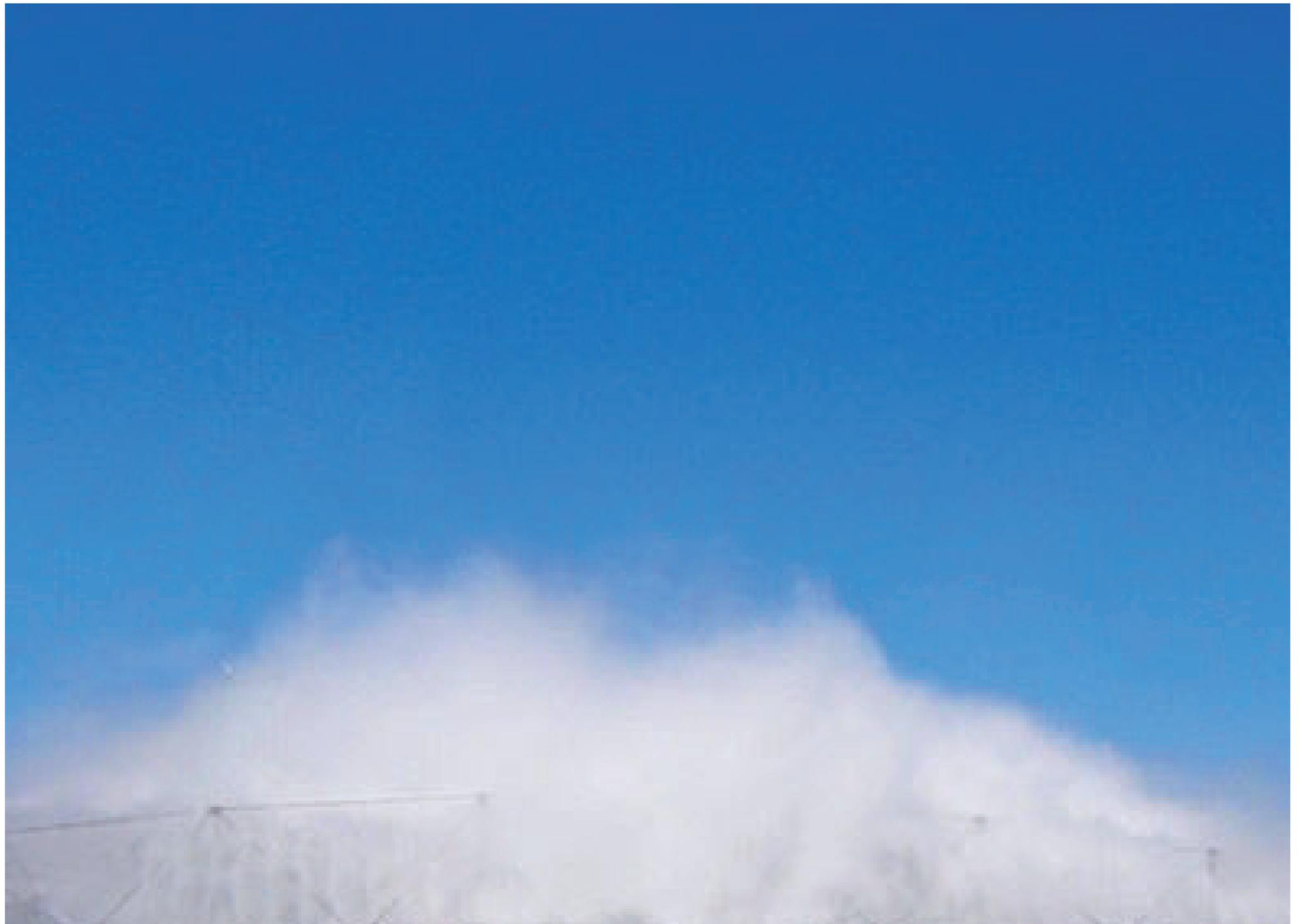
Daraus ergeben sich zwei Aspekte der Bewegung. Bewegung ist einerseits das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; andererseits trägt sie die Bedeutung von Dauer in sich und bewirkt, dass sich die Dauer in die Objekte teilt, wobei sie sich grundlegend verändert.

Die drei Bewegungsarten nach Bergson lassen sich kurz so beschreiben:

1. Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung;
2. es gibt Bewegungs-Bilder, bewegliche Schnitte der Dauer;
3. es gibt schließlich Zeit-Bilder, das heißt Bilder der Dauer, Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung ...¹⁵³

¹⁵⁰ Deleuze, G. (1998): Das Bewegungs-Bild, Kino 1 (2.Aufl). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1983) p. 14–16

^{151–53} Deleuze, G. (1998): Das Bewegungs-Bild, Kino 1 (2.Aufl). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1983) p. 16–18



V. DIE VIRTUALITÄT DER UNSCHÄRFE UND ARCHITEKTUR

1. Unscharfes Glas in transluzenter Transparenz

Francois Albera¹⁵⁴ unterscheidet zwei Ebenen bei der Untersuchung Eisensteins Interesse am gläsernen Wolkenkratzer: Einerseits bewirkt die Entmaterialisierung der Baukonstruktion durch Glas eine „Intensivierung des Blicks“, da er nicht mehr auf Hindernisse oder die gewohnte Undurchsichtigkeit trifft. Andererseits führt die Verwendung von Glas bei Wolkenkratzer zu einer Zerstörung der Form.

„Das Fließen der Stadt widerspiegelnd, sondert sich die Architektur von Ihr ab. [...] Das Glas wird der Ort, wo die architektonische Form untergeht.“¹⁵⁵

Und weiter führt Albera an, dass basierend auf der extremen Voraussetzung einer allgemeinen Transparenz, Eisenstein das Filmbild in den Zusammenhang dessen stellt, was als transparentes Bild genannt werden kann. Es entstehen drei Momente der Transparenz des Films: Das Zelluloid (als materieller Träger des Films), die Projektion von Licht durch diesen Träger (als Voraussetzung für das Erscheinen auf der Leinwand) und die Überlagerung eines Bildes durch ein anderes (als Grundlage für die Wahrnehmung).

Colin Rowe¹⁵⁶ betreibt eine Kategorisierung des Problems der Transparenz indem er zwischen Transparenz im „wörtlichen“ und im „übertragenen“ Sinn unterscheidet. (oder zwischen „realer“ und „virtueller“ Transparenz). Nach Albera geht es hier die Unterscheidung zwischen der Benutzung von transparentem Material und dem Erreichen von Transparenzeffekten. Damit klassifiziert er die unterschiedlichsten Verwendungsarten von Transparenz und differenziert dabei Rowes Schema folgendermaßen weiter:

☛ **Transparenz als Möglichkeit des Lichteinfalls und zur Beseitigung des materiellen Hindernisses:**

- a. Ort des Lichteinfalls (Fenster, Kuppel, buntes Glas)
- b. Bauelement (Glasfläche in der modernen Architektur)

☛ **Transparenz als Möglichkeit zur unbegrenzter Sicht (die Wand als Vorhang)**

☛ **Transparenz als Sichtbarmachung eines Bildes:**

- a. auf einem Glasträger (Kirchenfenster, Glasmalerei)
- b. auf eine Leinwand projiziert (Laterna magica)

☛ **Transparenz der Darstellung, bezogen auf das Motiv wie auf den Betrachter:**

- a. das Glasgitter, das zur Übertragung der Natur auf die Leinwand dient.
- b. die Leinwand, das Gemälde als perete di vetro, Glaswand

☛ **Transparenz als Effekt auf einer Leinwand oder einem Schirm (Kubismus, Konstruktivismus) oder in einem Gebäude.¹⁵⁷**

Transparent: „durchscheinend, durchsichtig (auch uebertragen)“: Das Adjektiv wurde im Anfang des 18. Jh. saus gleichbed. frz. transparent entlehnt, das auf mlat. transparentis zurueckgeht. Dies gehoert zu mlat. trans-parere „durchscheinen“, einer Bildung aus lat. trans „hinueber, hindurch“ und lat. parere „erscheinen, sichtbar werden, sich zeigen; Folge leisten“—Dazu gehoeren die Substantive Transparent „durchscheinendes Bild; Spruchband“ (18. Jh.) und Transparenz „Durchsichtigkeit, Lichtdurchlaessigkeit“ (1. Haelfte des 19. Jh.s; heute besonders uebertragen gebraucht im Sinne von „Durchschaubarkeit, Erkennbarkeit“ in Bezug auf Vorgaenge und Entscheidungsprozesse im Bereich von Politik und Wirtschaft).

¹⁵⁴⁻⁵⁵ Albera, F. (1998): Class House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57

¹⁵⁶ Rowe, C. & Slutzky, R. (1997): Transparenz. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag. (Originalwerk publiziert in 1963) zitiert in Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57

¹⁵⁷ Albera, F. (1998): Class House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57

Rowe bemerkt, dass alle diese Baustoff-Licht-Kombinationen, die dem Begriff der Transparenz zugrunde liegen, sich in eine symbolik einfügen lassen, die sich besonders im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt. In einer ganzen Reihe von Texten, Überzeugungen und Mythen korreliert Transparenz mit Licht, Glas, Kristall, Wasser, Nacktheit, dem Gegensatz von Sein und Schein, Wahrheit und Lüge, Glanz und Verhüllung.

Transparenz als die Fähigkeit eines Körpers Lichtstrahlen durchzulassen ist die Haupteigenschaft des Glases, Glasscheibe, die gleichzeitig Projektionsfläche, feste Oberfläche und Durchgangsort ist. Den in der Malerei steht die Glasscheibe gewissermaßen zwischen dem Auge (des Malers) und dem Gegenstand, und in Quadrate eingeteilt als Raster, erlaubt sie Übertragung des Motivs nach den Gesetzen der Perspektive.

„[...] Der feststehende Gegenstand, das Auge, das ihn betrachtet, und ein Flächenausschnitt, der zwischen Auge und Gegenstand tritt, ein Spiegel, ein Glas oder eine Leinwand; die Strahlen, die gradlinig von jedem Teil des Gegenstands ausgehen, zielen genau auf das Auge des Betrachters, durchdringen dabei das Glas oder die Leinwand und zeichnen so die Konturen der der Perspektiven der natürlichen Gegenstände“¹⁵⁸

Das Glas in seiner Transparenz ist somit Hilfsmittel des Auges, das dessen Sehvermögen verstärkt (Linse, Objektiv), gewissermaßen Mittel der Reproduktion und Projektionsfläche, was eine Doppeldeutigkeit des Glases als einerseits Vermittler, zur Übertragung des Motivs auf die Leinwand, und andererseits als Analoge zur Leinwand selbst, impliziert. In diesem Zusammenhang führt Marcel Duchamp in *La Boite verte*¹⁵⁹ den Begriff „retard en verre“ [Rückstand/Verspätung aus Glas] ein, und meint damit den indirekten Effekt des Gegenstands, und nicht etwa Lichtpause oder ein Bild aus Glas. Denn tatsächlich wird weniger der Gegenstand als vielmehr dessen Spur zurück behalten, und durch die Projektion quasi „eingegebenet“ und „ausgebreitet“.

Die Glasplatte tritt auf diese Weise in den Dienst der Reproduktion, und wird zu einer Fläche, die auf das Außen einwirkt und die über das bloße Kopieren und Reproduzieren dieser hinausgeht.

Auch das Filmmaterial wird in seiner Transparenz soweit ausformuliert, dass Experimente der Überlagerung und Deformation des Bilds nicht nur aufgrund von Licht sondern auch der direkten Bemalung und Bearbeitung der

Oberfläche, durchgeführt wurden. In dieser Logik der Transparenz, die auf ihren unterschiedlichen Facetten untersucht wird, entfernt sich dabei die Darstellung immer mehr von der Zentralperspektive, in Richtung Collage einer Fläche, die zu einem fließenden Milieu geworden ist, in dem die Objekte aufgrund unterschiedlicher Perspektiven und Blickachsen zu „schweben“ oder zu „gleiten“ scheinen.

Diese neue Logik des Raumes, der keine festen Bezugspunkte mehr hat und wo der Blickwinkel wechselt und schwankt, verändert den Platz des Zuschauers radikal; denn er hat keinen festen Standort mehr und auch keine zwangsläufige Wegstrecke. Bewegung und Verschiebung werden zu permanenten Variablen der Sichtbarkeit. Anthony Vidler¹⁶⁰ verweist auf Foucaults Interpretation des Raumes der Aufklärung, der durch seine Transparenz ein Instrument der Macht darstellt. Vidler vertritt die Ansicht, dass es bei dieser Ausarbeitung nur um das panoptische Prinzip von hell und dunkel geht und lässt daher keine Untersuchung der Frage, wie stark Transparenz und Undurchsichtigkeit aneinander gekoppelt sein müssen, damit Macht ausgeübt werden kann, zu. Denn genau jener Übergang von einem zum anderen ist das eigentliche Mittel zur Macht, da die Präsenz vom Dunklen im hellen Raum, jene „Ambiguität, die die Gegenwart des Todes im Leben ins Bewusstsein bringt“¹⁶¹ suggeriert. Aus dieser Idee heraus, ist in der „strahlenden“ Räumen der Moderne weniger der endgültige Sieg von hell über dunkel bemerkenswert als vielmehr die Erkenntnis der steten Präsenz des einen im anderen.

Im Weiteren beschreibt Vidler einen von Roger Caillois eingeführten Begriff, der eine spezielle Beziehung zwischen Raum und Subjekt definiert: ‚legendary psychasthenia‘, ist jene ‚Versuchung durch Raum‘, die gewissermaßen mit der Insektenmimikry zu vergleichen wäre und dennoch viele Analogien zur menschlichen Erfahrung bietet. Caillois faszinierte die Tatsache, dass ein Insekt sich vollkommen seiner Umwelt anpassen kann um auf diese Weise nicht erkannt zu werden. Doch es ist fraglich, ob dies die beste Verteidigung gegen den Tod sein kann, da das Insekt zusammen mit dem Blatt zerstört und gefressen werden könnte.

„Ein solcher Identitätsverlust sei eine Art pathologischer Luxus, sogar ein ‚gefährlicherer Luxus‘.“¹⁶²

Eine solche Mimikry ist kritisch insofern, als das sie auf eine Verzerrung des räumlichen Blicks, und daher auf der Zerstörung des normalen Prozesses, durch den räumliches Empfinden das Subjekt in Bezug zum Raum stellt, beruht. Die Wahrnehmung des Raumes, ist durch ihr stetes Aufnehmen und Darstellen ein komplexes Phänomen. Somit kann legendary psychasthenia als eine gewisse Störung der Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Raum definiert werden.

Caillois sah in dieser Störung eine Verwandtschaft zu Aussagen von Schizophrenie Patienten, die an eine räumliche Desorientierung leiden, da sie zwar wissen wo sie sind, sich jedoch nicht so fühlen als wären sie an jenem Ort. Sie sind quasi außerhalb von sich selbst.¹⁶³ Caillois bezog diese Orientierungsschwäche auf ein von Freud besprochenes Krankheitsbild der Entwirklichung und auf die große Zahl der im späten 19. Jahrhundert auftauchenden Raumphobien. Genauso wie für „raumphobische“ Patienten scheint ebenso für schizophrene Patienten der Raum eine „verschlingende Kraft“ zu besitzen. Der Raum scheint über Wahrnehmung und Verfassung zu entscheiden.

„Raum verfolgt sie, umzingelt sie, [...]. Es endet damit, dass ersetzt werden. Dann trennt sich der Körper vom Geist, das Individuum durchbricht die Grenze seiner Haut und nimmt die andere Seite seiner Sinne in Besitz. Es versucht sich selbst von einem Punkt im Raum zu betrachten. Es fühlt, wie es selbst Raum wird, dunkler Raum, in dem Dinge nicht hingestellt werden können. Es ist ähnlich, nicht irgendetwas ähnlich, sondern nur ähnlich. Und es erfindet Räume, deren, konvulsiver Besitz' es ist.“¹⁶⁴

Caillois sah Gemeinsamkeiten zwischen diesem Zustand des räumlichen Empfindens und der von Eugène Minkowski beschriebenen Darstellung des „schwarzen Raums“. Es geht dabei um einen Raum, der depersonalisiert und absorbiert. Minkowski empfindet den schwarzen Raum als ein lebendiges Gebilde, das trotz der Abwesenheit einer sichtbaren Tiefe oder Ausdehnung als tief erlebt wird.

¹⁵⁸ Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57

¹⁵⁹ Duchamp, M. (1934): la Boite Verte, in Duchamp de signe, Ges. Schriften, Hg. M. Samouillet, Paris 1975, p.41 zitiert in Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57 „Verspätung“ gebrauchen anstelle von Bild oder Gemälde; Bild auf Glas wird zu Verspätung aus Glas. Aber Verspätung aus Glas will nicht heißen Bild aus Glas.“

¹⁶⁰ Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg; Edition Nautilus.

¹⁶¹⁻⁶² Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57

¹⁶³ Vgl. obige Kapitel I.a.3. 'Photographisch Unschärf' und I.c.3. 'Unschärf Schwellen' betreffend der Thematik der Orientierung

¹⁶⁴ Caillois, R. (1987): Mimicry and Legendary Psychasthenia. Cambridge/Mass, p.70. zitiert in: Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg; Edition Nautilus, p. 221

Caillois und Minkowski scheinen die Dunkelheit nicht nur als die Abwesenheit von Licht zu definieren¹⁶⁵, denn „sie hat etaws durchaus Positives an sich. Während heller Raum durch die Stofflichkeit der Objekte verschwindet, ist Dunkelheit ‚voll‘, sie berührt das Individuum direkt, hüllt es ein, durchdringt es und geht sogar durch es hindurch: daher ist das Ich für die Dunkelheit, aber nicht für das Licht durchlässig.“¹⁶⁶

Die Architektur als Sehmaschine und das Panopticon als jene Einrichtung, die die Ausübung der Macht durch Transparenz institutionalisiert. Das Panopticon ist quasi die Institutionalisierung der Transparenz wodurch Kontrolle wird unsichtbar. Das 20. Jahrhundert hat das Prinzip des Panopticon verinnerlicht und es bis zum Prinzip der Kamera gesteigert. Im 18. Jh. begann in England die industrielle Revolution, die nach einem reibungslosen Funktionieren des Sozialkörpers verlangte um die industrielle Verwertung von Arbeitskraft zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang fiel der Architektur die besondere Aufgabe zu, jene ‚soziale Ordnung‘ als Bauwerk zu präsentieren und versuchen zu gewährleisten. Öffentliche Bauten, wie Fabriken, Schulen, Kasernen, Gefängnisse verkörperten diese Idee einer gesellschaftlichen Ordnung, in dem sie diese als Fortschritt und Harmonie zu verstehen gaben. Es war das Konzept der Kontrolle durch den außenstehenden Blick, das diesen Bauwerken gemeinsam war. Am Ende des 18. Jh. entwickelte Benjamin Bentham ein für Gefängnisse optimales System, das er Panopticon nannte, was jedoch mit der von Kircher¹⁶⁷ entworfenen Kristallprojektion, außer dem Prinzip der Rundumübersicht nichts gemeinsam hatte.

Die architektonische Anlage des Panopticon funktionierte aufgrund eines zentralen Überwachungsturms, von dem Gefängnisblöcke radial weggezogen, sodass der Überwacher alles sehen kann, ohne dabei gesehen zu werden; auf diese Weise funktioniert das Überwachen auch ohne Aufseher. In dieser Konzeption war unter anderem die Idee des sich selbst regulierenden Gesellschaftssystems impliziert. Nach Bentham ist die Macht dort am intensivsten wo ihre Quelle unsichtbar und depersonalisiert wird:

„Jeder ist Stellvertreter der Regierung als Verantwortung gegen sich selbst. Der innere Friede sollte nicht mehr äußerlich durch die Macht des Souveräns verteidigt werden, sondern von jedem einzelnen auch gegen sich selbst.“¹⁶⁸

Auf diese Weise gerät das Individuum gewissermaßen aus dem Zentrum seiner Selbstbestimmung. Michel Foucault¹⁶⁹ stellt jedoch fest, dass der Vorläufer der Transparenz und Einsichtigkeit aus der Architektur selbst stammt und auf den 18. Jahrhundert zurückzuführen ist. Seine Analyse des Panopticon von Jeremy Bentham belegt, dass die Rationalisierung und Aufklärung Hand in Hand gehen mit dem Prinzip des Sehen und Gesehen-Werden und daher mit Kontrolle und Macht.

Nach Foucault stellt das Panopticon den Blick als Kontrolle in seiner ursprünglichsten Form dar, da seine instrumentelle Bedeutung am klarsten hervortritt. Die Grundidee des Panopticon besteht in einer vollkommen symmetrischen Anlage, die sich aus einem Wachturm in der Mitte und einem äußeren Ringgebäude bestehend aus von einander getrennten Zellen, mit jeweils Öffnungen nach Innen und nach Außen, zusammensetzt.

Auf diese Weise ist diese Anlage eine konsequente Rationalisierung und Instrumentalisierung des Sehens, die nach Foucault schon 18. Jahrhundert ihren Anfang nimmt. Das Grundlegende Konzept des Panopticons besteht nach Foucault weniger in den formal-architektonischen Aspekten als vielmehr in der Idee einer Glasarchitektur, die eine „konzentrierte Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken“¹⁷⁰ darstellt. Es ist die Architektur, die im Panopticon das Machtverhältnis bewerkstelligt.

Foucault bezeichnet das Panopticon (oder wie er selbst sagt Panoptimus) als „Gestalt politischer Technologie“¹⁷¹, die eine Seh-, Überwachungs- und Gesellschaftsmaschine zugleich ist. Als notwendige Voraussetzung für diese politische Technologie sieht er das neue optische System, das sich aus dem wissenschaftlichen Denken der Aufklärung und der daraus entstandenen analytischen Naturforschung ergibt.

Das Panopticon markiert gewissermaßen den Beginn der modernen Architektur (etwa zeitgleich entsteht das Panorama, das als quasi Gegenteil von Panopticon gilt, jedoch die gleiche Sichtgeometrie aufweist.), die jedoch erst im 20. Jahrhundert dessen spezifische Aspekte als Programm fordert. Angelika Schnell bezieht sich auf Siegfried Giedion und zitiert „Form entsteht nicht mehr nach dem menschlichen Ebenbild, sondern indem man [den inneren] Gesetzen nachgeht. Es entsteht eine neue, kalte, aber absolute Schönheit, allerdings nicht ohne geheime Verwandtschaft mit inneren Entwicklungen, die im Menschen des 20. Jahrhunderts vor sich gehen. Langsam öffnet sich für uns auch das ungeheure Reich des ‚Außermenschlichen‘. [...] Erst jetzt wird die Wohnform von jenen verborgenen Kräften erfasst, die den Menschen vor 100 Jahren zu konstruktiver und industrieller Einstellung trieben. Unsere innere Einstellung fordert heute vom Haus: leichte Dimensionierung.“¹⁷² Angelika Schnell bemerkt hierzu dass die Avantgarde der zwanziger Jahre somit nicht nur nach einem ästhetischen „Ausdruck“ für „verborgene Kräfte“ der letzten 100 Jahre suchte, sondern auch das Prinzip des Panopticons verinnerlicht hat um es steigern zu können.

„Als Aufklärung der Aufklärung bzw. als Sichtbarmachung der Sichtbarmachung der Architektur. (der doppelte Blick Le Corbusiers ‚Auge‘) will die „inneren Gesetze“ der Rationalisierung für alle verfügbar machen. Die architektonische Sehmaschine beobachtet sich nun selbst. Deshalb ist Transparenz die ultima ratio der modernen.“¹⁷³

Angelika Schnell führt weiter an, dass in dem Moment, da andere, kleinere und leichtere Formen von ‚Sehmaschinen‘, wie Photoapparat, Röntgenstrahl, Filmkamera oder Computer hergestellt werden, sich der enge Zusammenhang von Transparenz und Moderne, Aufklärung und Kontrolle, Rationalisierung und Individualisierung, der im Panopticon wesentlich war, aus der Architektur allmählich verflüchtigt.

„Die inneren Entwicklungen“ von denen Giedion spricht, suchen sich geschmeidigere Träger. Vor allem sind es nicht mehr technologischwissenschaftliche Entwicklungen, sondern auch verselbständigte gesellschaftliche Entwicklungen.“¹⁷⁴

¹⁶⁵ Vgl. hierzu Konzepte der Unschärfe, die durch Über- und Unterbelichtung entstehen

¹⁶⁶ Anthony Vidler: Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). LutzSchulenburg: Edition Nautilus, p. 222

¹⁶⁷ Vgl. obiges Kapitel I. d. 1. ‚Raumführung‘

¹⁶⁸ Reichert M. R.: Die Arbeitsmaschine, in: Felderer, B. (1996) (Hrsg.): Wunschmaschine Welterfindung: Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 19. Jahrhundert. Wien/New York: Springer, p. 130

^{169–171} Foucault, M. (1993): Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1975), p. 265

¹⁷² Giedion, S. (1929): Architekt und Konstruktion: Bemerkungen zum Ausstellungslokal Citroen, rue Marboeuf, Paris in wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956, Zürich 1987, p. 110, zitiert in Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 48-52

^{173–74} Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 48-52



Picasso, L'Arlesienne, 1911-12

Giedion, S. (1941): Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition.
Cambridge: Harvard University Press, p. 494

"In the head may be seen the cubist device of simultaneity—showing two aspects of a single object at the same time, in this case the profile and the full face. The transparency of overlapping planes is also characteristic."

Catalogue of the Picasso Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 1939, p.77 in Giedion, S. (1941): Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition. Cambridge: Harvard University Press, p. 494



Walter Gropius, The Bauhaus, Dessau, 1926

Giedion, S. (1941): Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition.
Cambridge: Harvard University Press, p. 495

"Corner of the workshop wing. In this case it is the interior and the exterior of a building which are presented simultaneously. The extensive transparent areas, by dematerializing the corners, permit the hovering relations of planes and the kind of 'overlapping' which appears in contemporary painting."

Giedion, S. (1941): Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition.
Cambridge: Harvard University Press, p. 495

Es scheint dass jedes zuvor gültige architektonische Sehen und Denken durch den filmischen Blick bzw. durch die Photographie ersetzt wird. Foucaults¹⁷⁵ knappe Beschreibung des Panopticon als „konzentrierte Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken“ impliziert die Lossagung des Konzepts von jeder Architektursprache, -stil oder von einem bestimmten Material. Das System ist abstrahiert und bekommt in erster Linie eine instrumentelle Rolle, was letztlich besagt, dass die Glasarchitektur des Panopticons auch durch eine andere ‚Maschine‘ ersetzt werden kann, die die gleiche Funktion erfüllt. Nach Angelika Schnell sind diese Maschinen heute die modernen Kommunikationsmittel, vor allem die Kamera und die elektronische Datenübertragung. Außerdem, weist Foucault daraufhin, dass im Panopticon, zwar der Aufseher Gefangene durch seinen Blick kontrollieren und überwachen konnte, jedoch war die Anlage so ausgerichtet, dass der Aufseher selbst von Jedermann beobachtet werden konnte. Auf diese Weise wird die Ausübung der Macht durch die gesamte Gesellschaft kontrolliert und ausgeführt. Dieses Sehen und Gesehen-Werden scheint dem, was sich Sergej Eisenstein¹⁷⁶ in seinem Drehbuch vorgestellt sehr nahe zu kommen: die vielfachen Blicke bei denen die Gesellschaft zugleich Beobachter und Beobachteter ist, woraus sich ein Zustand des totalen Chaos_oder des totalen Vergnügens_ergeben kann. Damit ist das Ineinanderfließen der Blicke gekennzeichnet, die eine Ausweitung und zugleich Verwischung der Sehmöglichkeiten impliziert.

In seinem Drehbuch zum Film, Glass House, untersucht Eisenstein die sozialen und gesellschaftlichen Auswirkungen eines Wolkenkratzers zur Gänze aus Glas. Das Gebäude fungiert als Medium, als Kamera. Das Glas tritt in ihrer Doppeldeutigkeit auf. Einerseits impliziert sie moderne und fortschritt, andererseits Kontrolle und macht. Es ist Nähe und Distanz zugleich.

Sergej Eisenstein beschäftigt sich zwischen 1926 bis 1930 mit der Arbeit an einem Drehbuch zu Glass House, wobei es um einen gläsernen Wolkenkratzer geht, der aus Büros und Wohnungen besteht, die alle, aufgrund einer absoluten Transparenz, in unterschiedlichen Sichtbeziehungen zueinander stehen. Eisenstein war von den dramatischen Wirkungen einer völligen Transparenz eines Gebäudes, die nicht nur Wände und die Außenhaut sondern auch Decken und Fußböden einschließt, fasziniert. Es handelt von alltäglichen Handlungen, die plötzlich aufgrund der Transparenz eine immense Dramatik erfahren und von besonderen Handlungen, die wiederum bagatellisiert werden:

„Eine Liebesszene gefilmt durch ein Wasserklosett. Nicht vergessen die kompositionelle Kraft eines Teppichs, der auf einem Glasfußboden ausgerollt wird.“¹⁷⁷

Diese absolute Transparenz scheint gewissermaßen ein Transformator gesellschaftlicher Handlungen und Konventionen darzustellen, wobei Eisenstein in dieser Transparenz die Isolation des Menschen sieht, die aufgrund des Sichtbarseins der Handlung zu Stande kommt:

„Die Einsamkeit beim ständigen Unter-den-Leuten-Sein und Von-allengesehen-Werden.“¹⁷⁸

Jede gewöhnliche und jede außergewöhnliche Tätigkeit der anderen, wie eine Liebesszene, Ehebruch, Mord, Selbstmord, Erpressung, Spionage, Brandstiftung usw., wird wahrgenommen. Jedoch anstelle von kochenden Emotionen treten Kälte und Indifferenz gegenüber dieser gegenstandslos gewordenen Gesellschaft; was wiederum zu Verbrechen und Ausartungen führt.

„Entfremdung und Vereinzelung als notwendige Begleiterscheinung eines Systems chaotischer Konkurrenz.“¹⁷⁹

Eisenstein geht es nicht um eine Darstellung formaler oder stilistischer Ausarbeitung der Fragen einer Glasarchitektur, sondern vielmehr um eine politische Interpretin des kapitalistischen Systems, bei dem Glas zum Instrument der Regulierung der Gesellschaft zu sein schien:

„Durch die Wände hindurch ein Blick auf Amerika.“¹⁸⁰

Sehen: Das gemeingerm. starke Verb mhd. sehen, ahd. sehan, got. saihan, engl. to see, schwed. se beruht mit verwandten Woertern in anderen idg. Sprachen auf der idg. Wurzel sek "bemerken, sehen". Deren eigentliche Bedeutung "[mit den Augen] verfolgen" ergibt sich aus den verwandten Sippen von lat. sequi "[nach]folgen, verfolgen", aind. sacate "er begleitet, folgt" und lett. Sekt "folgen, spueren, wittern". Wahrscheinlich liegt ein alter Jagdausdruck zugrunde, der sich auf den verfolgenden und spuerenden Hund bezog. Aus der Bedeutung "bemerken" hat sich weiterhin ueber "zeigen, ankuendigen" die Bedeutung "sagen" entwickelt, siehe auch seltsam.

¹⁷⁵ Foucault, M. (1993): Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1975)

¹⁷⁶⁻¹⁸⁰ Eisenstein, S. (1998): Glass House. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145). (Originalwerk entstanden in 1926) p. 20-21

Und im Weiteren sind für ihn die funktionalen Aspekte der Transparenz, die neuartige Sicht- und Blickverbindungen nicht nur in der Architektursprache sondern vor allem in der Filmsprache ermöglichen, besonders wichtig. Der Blick durch die transparenten Wände und Decke entspricht gewissermaßen dem Blick durch die Kamera, die immer Distanz und Voyeurismus impliziert:

„Selbstmord in der Einzelzelle... alle Augen sehen hin... die Jagd auf die Schlinge“¹⁸¹.

Dieses Erleben in der Architektur kann einem filmischen Szenario gleichgesetzt werden, der Film ist in der Architektur.

„Das Glashaus als Kamera, die Architektur als Maschine. Eine Maschine, die visuelle Beziehungen zwischen Menschen herstellt und sie im selben Moment voneinander entfernt.“¹⁸²

Eisenstein sieht das Glas und die Transparenz in erster Linie als ein Mittel um Menschen und Bereiche ihrer Umgebung in bestimmte Verhältnisse zueinander zu setzen und vorgegebene Strukturen zu entrücken und zu verwischen; dieses Mittel ist nicht statisch sondern dynamisch und daher potentiell steuer- und instrumentalisierbar. Mit dem Projekt von Glass House verweist Eisenstein auf die Doppeldeutigkeit der Transparenz, die einerseits die Moderne, den Fortschritt und die Aufklärung und andererseits Kontrolle, Projektion und Orientierungslosigkeit impliziert. In ihrer Untersuchung über den Zusammenhang von moderner Architektur und den neuen Medientechnologien setzt sich Beatriz Colomina¹⁸³ unter anderem mit der Instrumentalisierbarkeit des Blicks auseinander.

Sie befasst sich mitunter mit der Entwurfsmethode von Le Corbusier, wobei sie zeigt, dass für ihn Photographie ein Entwurfsinstrument und Architektur ein Sehinstrument ist. Sie zeigt, dass der photographische Blick Le Corbusiers über dessen Architektur bestimmt. In seinen Entwurfsskizzen taucht immer wieder ein großes, symbolisches Auge auf, das nicht als eine subjektive Sichtweise oder Interpretation sondern vielmehr als distanzierte und objektivierende Aufnahme einer architektonischen oder landschaftlichen Situation zu verstehen ist. Auf diese Aufnahme beruht dann der grundlegende Entwurfsgedanke. Somit gibt es sozusagen einen doppelten Blick: einerseits das photographische, Fenster' als Aufnahme bzw. Entwurf und andererseits als das Photo der bereits fertigen Architektur. Angelika Schnell¹⁸⁴ bemerkt zu dieser Verdoppelung des Blicks, dass sie noch einen anderen Aspekt aufweist, da der Photoapparat eine Miniaturisierung der Dunkelkammer (camera obscura) darstellt, leitet er sich selbst aus der

Architektur ab. Da die camera obscura überhaupt als die erste ‚Sehmaschine‘ gilt, ist der photographische Blick als Entwurfsmittel ein ursprünglich architektonisch konstruierter, der nun als technisch instrumentierter Blick wieder in die Architektur zurückgeführt wird Und durch diesen zweifachen Blick ist eine Doppeldeutigkeit des Entwurfs gegeben, denn er ist zugleich individuierend und objektivierend, indem er den Beobachter zugleich zum Beobachteten macht, da jede Nutzung des Hauses durch seinen Verfasser bereits rationalisiert und verallgemeinert wurde und daher einer möglichen Öffentlichkeit zugänglich geworden ist. Der Medienblick ist die neue Art ‚Öffentlichkeit‘, die zusammen mit der industriellen Vorfertigung der baulichen Elemente, das Innere einer Wohnung bis in die kleinste Bereiche hinein erfasst. Eisensteins Drehbuch über das Projekt Glass House behandelt die formalen und thematischen Möglichkeiten eines gläsernen Wolkenkratzers.

Die visuellen und darstellerischen Gegebenheiten eines solchen Wolkenkratzers sollen als ein satirischer Film über Amerika dargestellt werden. Das Projekt wird jedoch von Hollywood abgelehnt und niemals realisiert. Jedoch scheint es einen guten Zugang zu Experimenten und Reflexionen über die Probleme der Darstellung in Malerei, Skulptur und Architektur unter dem Gesichtspunkt der Transparenz zu bieten und darüber hinaus einen starken Bezug auf die Thematik des Zuschauers und dessen Platz herzustellen. Francois Albers erkennt in dem Projekt Glass House drei aufeinander folgende Modalitäten, wobei das Projekt ein Filmprojekt, dann ein filmtechnisches Projekt, bevor es schließlich ein Gegenstand der Theorie und ein Mittel zur Untersuchung der Funktionsweise von Signifikanten im Film wird. In gewisser Weise polemisiert Glass House gegen institutionalisierte Bewegungen der zwanziger Jahre, die Architektur als Träger gesellschaftlicher Kommunikation betrachten, wobei „die Transparenz des Glases die kollektive Reinheit, den Übergang vom Realen zum Irrealen (Idealen) durch ‚Erleichterung‘ der Materie, den Übergang von Schwere zu Leichtigkeit und schließlich die ‚kosmische‘ Befreiung des Menschen in der Annäherung an die Weltseele symbolisiert.“¹⁸⁵

Eisenstein jedoch setzt diesen Ideen der idealen Bedingungen, die Realität der gesellschaftlichen Verhältnisse und die soziale Ungleichheit entgegen und spielt mit dem Spiegeleffekt der Glasarchitektur, wobei die ursprüngliche Absicht der Transparenz den Bewohnern, die Augen zu öffnen' vielmehr in einem Chaos und Krieg endet und das Haus zerstört. Denn diese Bloßstellung, Enthüllung und Sichtbarmachung aller für alle impliziert eher voyeuristische Situationen, die Unterdrückung, Verdacht, Einsamkeit, Heuchelei, Verzweiflung und Tod mit sich bringen können. Eisenstein schreibt 1927:

„Entfremdung und Vereinzelung als notwendige Begleiterscheinung eines Systems chaotischer Konkurrenz. Im kapitalistischen Milieu gibt es keine Solidarität, keiner entgeht dem ‚Fressen und Gefressenwerden.‘“¹⁸⁶

Auf diese Weise entsteht bei Eisenstein genau das umgekehrte Resultat einer absoluten Transparenz: Das Glas verkörpert nicht „Reinheit, Erleichterung und Befreiung“ sondern wirkt trennend, reflektierend, fragmentierend und zerstreud. Laszlo Moholy-Nagy untersucht die Entwicklungen in der Architektur und deren Verbindung zu den qualitativen Veränderungen der Wahrnehmung und der Zeiterfahrung in der Moderne. Es sind Veränderungen, die sich in einer Bildform aktualisieren, die die Architektur im Prozess ihrer fortschreitenden Entmaterialisierung als deren Idealzustand begreift.

„Raumgestaltung wird zur Demonstration fluktuierender Kräfteverhältnisse, die, meist unsichtbar, dennoch deutlich spürbar sind. Wenn ‚die Materie in ihrem innersten Wesen als Energiezustand (Theo van Doesburg) erkannt wird, so folgt ihre Aufnahme, ihre Auflösung und Neugliederung im filmischen Raum beinahe einer inneren Notwendigkeit. Aber dieser Raum wird selbst wieder losgelassen, zurückprojiziert in den gebauten Raum, wo er nachhaltig die Spuren und Orte seiner Herkunft beeinflusst, verändert. Filmisches Wohnen. Befreites Wohnen. Licht. Luft. Bewegung. Öffnung.“¹⁸⁷

„Es gibt immer irgendetwas ausserhalb eines Mediums.“ (Luhmann, N. (1995): die Realität der Massenmedien. Oplade: Westdt. Verlag, p.15) jedes Medium konstruiert eine korrespondierende Zone der Unmittelbarkeit, eine Zone des Unvermittelten und Transparenten, das im gegensatz zum Medium selbst steht. Das Fenster ist selbstverst ändlich ein eigenes Medium gewesen, das vom Aufkommen geeigneter Glasverarbeitungsverfahren abhängig war. Fenster sind vielleicht eine der wichtigsten Erfindungen in der Geschichte der visuellen Kultur, insofern sie der Architektur neue Beziehungen zum Inneren und Äusseren eröffnen und den menschlichen Körper in Analogie zu inneren und äusseren Räumen neu verorten [...]“ — Mitchell, W.J.T. (2008): Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Verlag C.H. Beck oHG. (Originalwerk publiziert in 2005), p. 180

181-82 Eisenstein, S. (1998): Glass House. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145). (Originalwerk entstanden in 1926) p. 20-21

183 Colomina, B. (1994): Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. Cambridge (Mass.), insbes. Das Kapitel "Windows", p. 283-335 zitiert in: Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 48-52

184 Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 48-52

185-86 Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 53-57

187 Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Wehsmann, H.: Cinetecture (1995): Film, Architektur und die Moderne. Bonn

Das Phänomen der Transparenz wurde vielfaeltig diskutiert im speziellen seit der Moderne die eine Vielzahl von Transparenzeffekten in die Architektur einfuhrte. Siegfried Giedion spricht von Transparenz aus einer neuen Perspektive, indem er sie nicht als Eigenschaft sondern als Ereignis definiert. Transparenz wird eher als ein Bewusstseinszustand, der mit Simultanitaet und Bewegung zusammenhaengt definiert. Es ist das Phänomen, das in der Lage ist, außen und innen gleichzeitig zu repräsentieren. Mathias Loebermann¹⁸⁸ erweitert diesen Begriff indem er nun Transparenz als einen sich ständig wandelnden Vorgang beschreibt basierend auf die Wahrnehmung des Betrachters und dessen sich wandelnder Standort. Somit ist es dieser Wechsel von Sehen und Verhüllen, von innen und außen, von Licht und Schatten, der das Phänomen der Transparenz greifbar macht. Transparenz repräsentiert in diesem Sinne eine Beziehung zur Schwelle und zur Grenze zwischen innen und außen, zwischen Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit, zwischen Erkennen und Nichterkennen. Diese Form von Transparenz ist nur erfahrbar im Wechsel des Ortes und im Wechsel der Ebenen und Schichten. Diese undefiniertheit und Variation der Schwellen ist der unscharfe Charakter der Transparenz.

Dieses Phänomen der Schichtungen und Ebenen wird von Günther Nietschke¹⁸⁹ als ein Raumtypus der japanischen Architektur im 16. und 17. Jahrhundert beschrieben. Der Raum in der japanischen Architektur in dem der Übergang zwischen innen und außen vom Privaten zum Öffentlichen stattfindet wird als „en“ bezeichnet. En ist der Raum der Interaktion erlaubt und strukturell als Veranda das Haus umläuft. Diese umlaufende Veranda interagiert auf einer Seite mit dem Außenraum und auf der anderen Seite mit dem Innenraum und somit stellt sie eine komplexe Überlagerung von Schichten dar, die für eine höchst variantenreiche Ausformung des Ausblicks, Sichtschutz, Sonnenschutz, Privatheit und Wetterschutz sorgt. Somit besteht das japanische Haus aus diversen Schichtungen und Membranen, die unterschiedliche Dichtegraden und Durchlässigkeit ermöglichen. En ist auch eine Zone des „Zwischenlichtes“ da es unterschiedliche Licht- und Schattenverhältnisse erzeugt und somit unterschiedliche Raumwahrnehmungen und Tiefenschärfen.¹⁹⁰ Somit ist Transparenz hier nicht von vornherein vorhanden, sondern sie ergibt sich als Raumphänomen aus diesem komplexen Wechselspiel zwischen Raumhüllen und Schichten und sie wird immer wieder neu definiert durch die Einwirkung des Nutzers, indem diese Schichten verschoben werden. In diesem Zusammenhang kann der Begriff Transluzenz eingeführt werden, der in der Ambivalenz und Unschärfe seiner Bedeutung parallelen zur Transparenz aufweist.

„Ähnlich wie die Transparenz sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht klar und eindeutig zu fassen ist, so zeigt auch der Begriff der Transluzenz einen entschieden ‚zweideutigen‘ Inhalt.“¹⁹¹

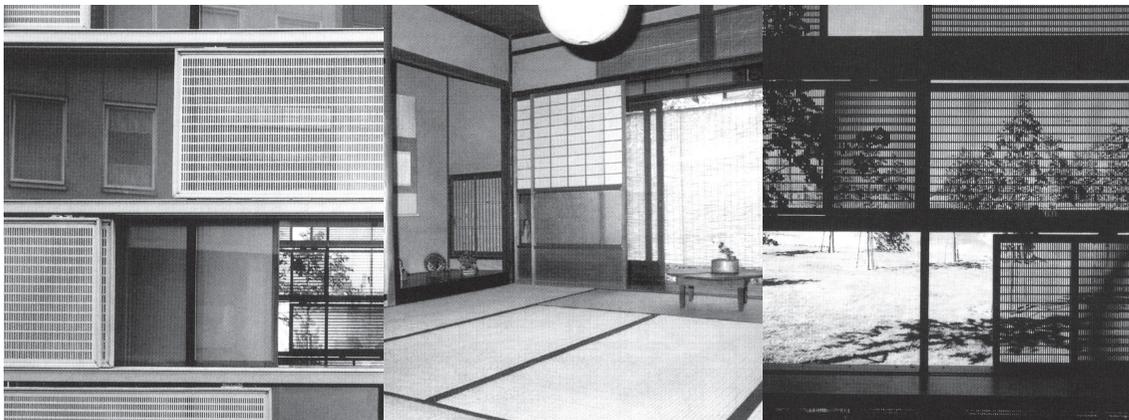
„[...] Der Schleier (die Transluzenz) bedient sich intriganter Methoden: der Suggestion und der Mehrdeutigkeit, zweideutig ist schon sein Appell zwischen Aufforderung und Abwehr, vieldeutig erst recht das unscharfe Bild, das er nur halb bedeckt [...].“¹⁹²

Hier wird Unschärfe als die Uneindeutigkeit des erzeugten Bildes beschrieben, die durch Transluzenz und Transparenz erzeugt wird. Und in einem weiteren Sinne resultiert Transparenz durch die Aufhebung von Tiefe in Transluzenz und in Unschärfe.

„Es ist schwierig zu erkennen, dass die Polarität von Oberfläche und Tiefe von gleicher Art ist wie die Polarität von innen und außen. Wenn die Tiefe transparent wird, ist sie Oberfläche; wenn das Innen transparent wird, ist es nach aussen gekehrt. Sobald alles transparent ist, schwinden Tiefe und Innen. Paradoxe Weise ist das Resultat einer solchen Transparenz Transluzenz. [...] Wenn Tiefe und Innen sich verflüchtigen verwandelt sich die Oberfläche.“¹⁹³

Die Schnittstelle zwischen innen und außen wird durch transparente und transluzente Schichten manipuliert; das Subjekt ist im pausenlosen Wechsel von Verschleierung und Enthüllung, der eine geschärfte Wahrnehmung der Realität induziert, woraus geschlossen werden kann, dass die abwechselnde Präsenz eines Gegenstandes erst dessen Wahrnehmung bewirkt und nicht dessen permanente Gegenwart. Die Überlagerung von Schichten um verschiedene Ebenen von Transparenz zu erzeugen und diese auch kontrollieren zu können wird als sogenannte „operative Transparenz“¹⁹⁴ bezeichnet. Diese vorhin auch beschriebene Form der Transparenz basiert auf die geometrischen Möglichkeiten der Überlagerung von Ordnungssystemen. Diese Überlagerungen können aus einfachen Sequenzen mit klassischen Proportionsverhältnissen oder aus komplexere, rhythmische Struktur und Interferenzmuster bestehen.

Diese Form von Transparenz geht jenseits der eindimensionalen Betrachtung der Transparenz, die in der grösstmöglichen Auflösung der gebauten Struktur anstrebt, sondern ermöglicht die freie Wahl über den Grad der Offenheit der Hülle in Bezug zum Außenraum.



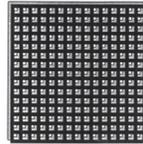
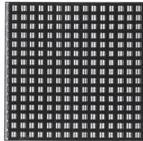
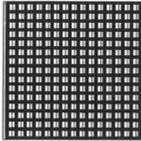
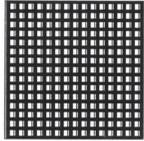
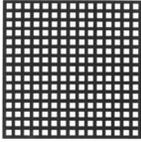
188-89, 91 Loebermann, M.(1998): Transparenz heute. Modern Arch+, Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 100-102

190 Vergleiche: Der japanische Begriff bokeh repräsentiert in der Photography das Konzept der Unschärfe bzw. Blur und dessen ästhetische Qualität. "The term comes from the Japanese word boke [or], which means „blur“ or „haze“, or boke-aji [], the „blur quality“. The Japanese term boke is also used in the sense of a mental haze or senility." (Wikipedia (2011): bokeh, <http://en.wikipedia.org/wiki/Bokeh>) „Bokeh in essence is about the production of de-emphasis.“ Diller, L. & Scofidio, R. (2002): blur: The making of nothing. New Abbildungen für das vorliegende Projekt: York:Harry N. Abrams, Inc., Publishers, p. 195)

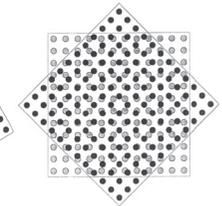
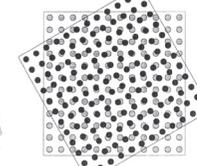
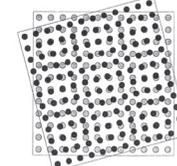
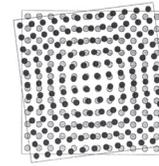
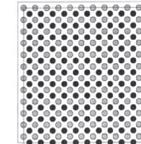
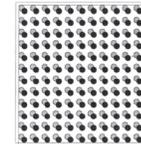
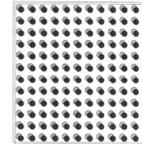
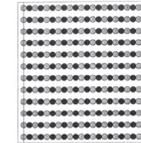
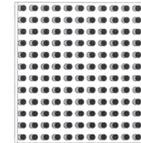
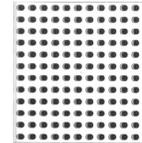
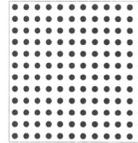
192 Auer, G. (1989): Begehrlicher Blick und die List des Schleiers, in Daidalos 33, p. 36-53 zitiert in: Loebermann, M.(1998): Transparenz heute. Modern Arch+, Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 100-102

193 Taylor, M.C. (1995): Überlegungen zur Haut, ARCH+, Herzog & de Meuron_Minimalismus und Ornament (129/130), p. 113 zitiert in Loebermann, M.(1998): Transparenz heute. Modern Arch+, Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 100-102

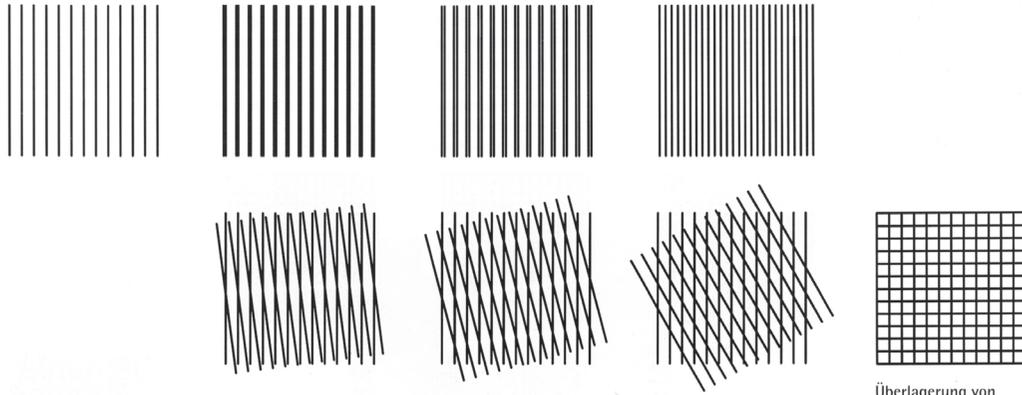
194 Loebermann, M.(1998): Operative Transparenz. Modern Arch+, Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145), p. 103-105



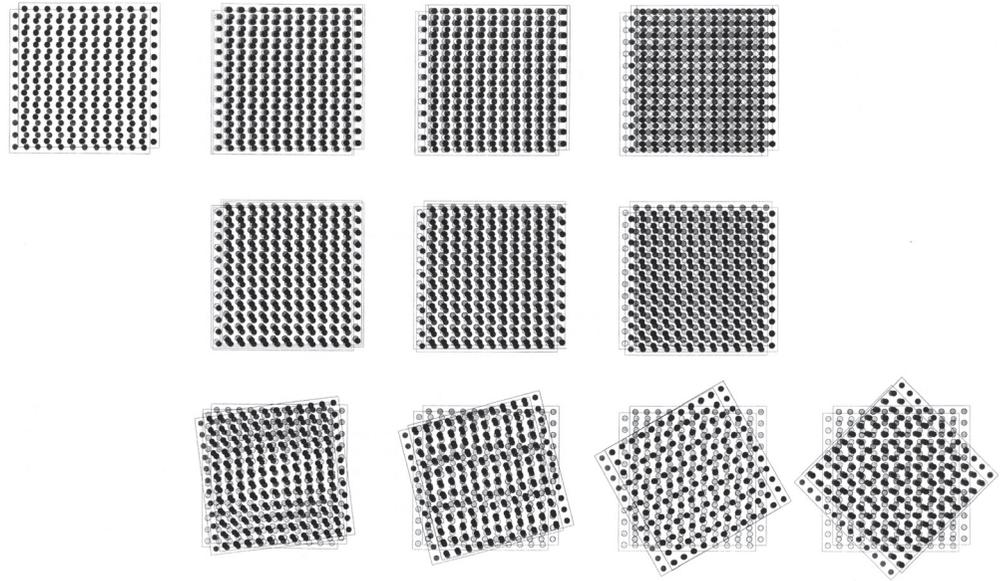
Überlagerungen quadratisches Lochraster durch sukzessive horizontale Verschiebung



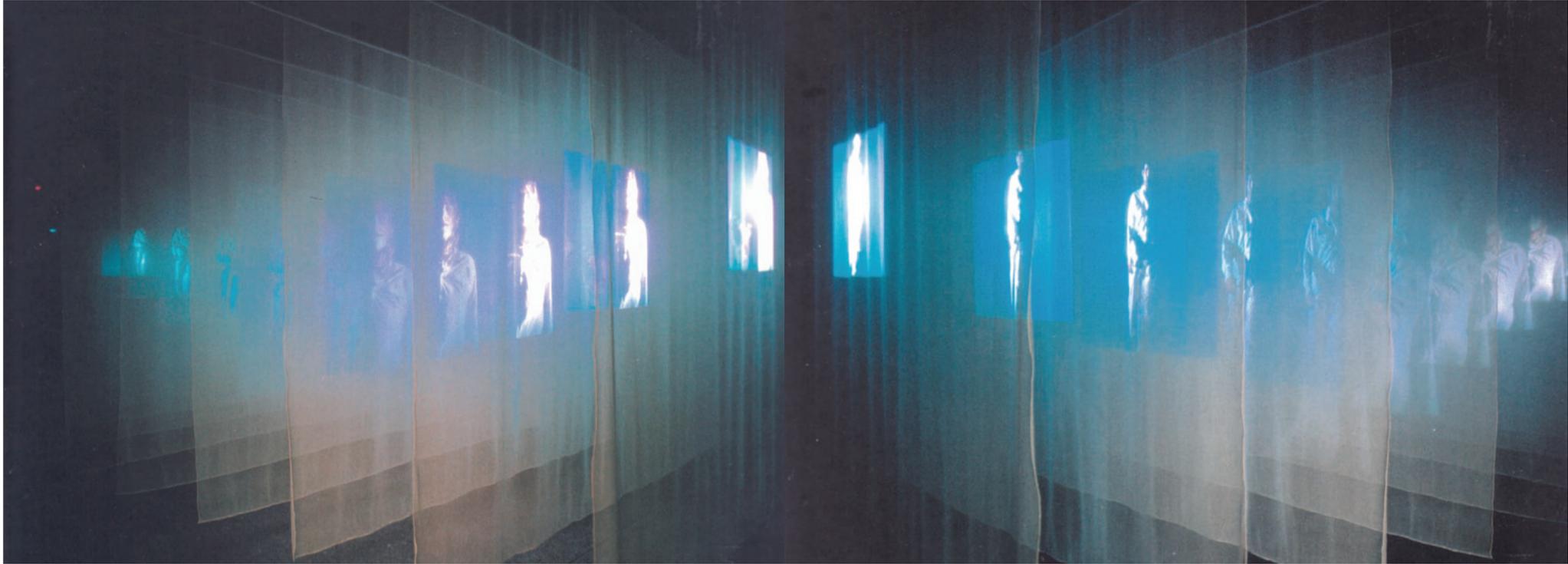
Überlagerungen von Punktraster durch sukzessive horizontale Verschiebung (obere Reihe) und zusätzliche vertikale Verschiebung (mittlere Reihe). Untere Reihe: Verdrehung.



Überlagerung von gleichmäßigen Linienmustern durch sukzessive horizontale Verschiebung (obere Reihe). Untere Reihe: Verdrehung von Linienmustern.



Die gleiche Reihe wie links, mit doppelter Überlagerung.



Bill Viola, *The Veiling*, 1995

2. Unschärfe der Schichten

Bill Violas Video/Sound Installation „The Veiling“ entstand im Jahr 1995. Dieses Projekt befasst sich direct mit den Effekten von Transparenz, Transluzenz und Schichtung mit Hilfe von hauchdünnem Material und projiziertem Licht. Es sind parallele transluzente Tücher quer durch einen Raum aufgehängt. Zwei gegenüberstehende Projektoren stehen an den jeweils beiden Enden des Raumes und zeigen eine Frau oder einen Mann, wie sie sich der Kamera nähern und dann wieder sich entfernen. Jeder von ihnen erscheint auf einem anderen Videokanal; Man sieht, wie sie sich graduell von dunklen Schattenbereichen in hellere Lichtbereiche bewegen. Das Material der lose hängenden Stoffe zerstreut das Licht, wobei die Bilder zunächst verschwommen und unscharf aber lichtintensiv sind und schärfer werden wenn sie auf den weiter im Zentrum des Raumes hängenden Stoffschichten projiziert werden. An manchen Stellen überschneiden sich die Bilder, sodass eine Überlagerung entsteht.

„It is only the light of their images that intermingles in the fabric of the hanging veils. The cone of light emerging from each projector is articulated in space by the layers of material, revealing its presence as a three-dimensional form that moves through and fills the empty space of the room with its translucent mass.“¹⁹⁵

Der Effekt der Verschleierung und der Schichtungen mit dem Spiel der Transparenz und des Lichtes ist auch ein Thema im Pierre Chareau's Maison de Verre, 1928. Licht hat immer eine wesentliche Rolle bei der Definition und Aufloesung der architektonischen Form gespielt. Die Präsenz des Lichtes materialisiert Volumina und entmaterialisiert Räume; Ueberbelichtung und Unterbelichtung sind beide Elemente der Unschärfe.

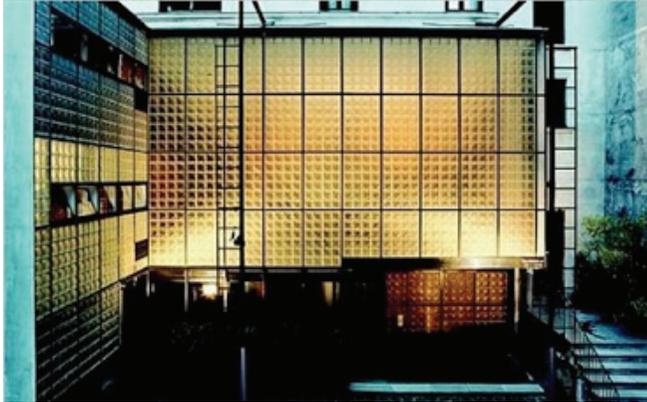
Das Maison de Verre ist natuerlich nicht das erste Projekt, das die Eigenschaften des Glases und damit des Lichtes samt aller Transpaerenz- und Transluzenzeffekte untersucht. Jedoch ein Unterschied besteht darin, dass im Maison de Verre alle Glasflaechen in kleine Quadrate unterteilt, quai als grosse Pixel. Die kleinen Glasquadrate auf einer grossen Flaeche bewirken eine Struktur, die wie gewoben erscheint, die wie ein Schleier nicht eine klare Durchsicht erlaubt, jedoch durch Reflektion, Spiegelung und Darstellung von Licht und Bewegung ueberraschende visuelle Effekte erzeugen kann.



Die Spinnerinnen, Diego Velázquez, 1657

Die Natur der Wahrnehmung von Oberflächen in Maison de Verre entspricht der verschleierten Schichten und Ebenen, die wir auch in der traditionellen japanischen Architektur antreffen, wovon die Architektur der Moderne auch beeinflusst ist. Bei Maison de Verre wie auch bei all der Formen von Transparenz, die sich durch die Überlagerung von Ebenen ergeben, ist die Tiefendimension, ob räumlich oder zeitlich immer an der Oberfläche wahrnehmbar. Somit besitzt eine solche Oberfläche über ihre bloße Materialität hinaus noch eine weitere Eigenschaft, indem sie sich in eine unscharfe Virtualität ausweitet und der Oberfläche optische Tiefe verleiht. Wie bereits in den vorherigen Kapiteln besprochen waren Maler seit dem 17. Jahrhundert weiterhin damit beschäftigt, Varianten von Perspektive und Raumtiefe in ihrer Kunst auf zweidimensionaler Leinwand wiederzugeben. Diese Darstellungen von Raumtiefe wurden im weiteren Lesart nicht nur als die Dreidimensionalität des Raumes verstanden sondern waren auch ein Mittel um Konzepte der Zeit und der Bewegung zu erfassen, da nur diese Tiefenwirkung des Raumes es erlaubte unterschiedliche Ereignisse gleichzeitig darzustellen und eine Handlung zu simulieren in einer ähnlichen Art und Weise, wie wir sie auf natürlicher Weise wahrnehmen würden. Somit waren diese Darstellungen nicht nur ein Mittel um die Tiefe des Raumes zu visualisieren sondern auch die Dimension der Zeit. Somit zeigt ein Bild unterschiedliche Handlungen, die einer Zeitabfolge geschehen, die jedoch gleichzeitig dargestellt sind. Diego Velázquez Malereien sind starke Vertreter dieser Darstellungsweise (siehe 'Las Manitas') und später entwickelten Kubisten eine Methode der Repräsentation, die Dreidimensionalität so sehr komprimierte, sodass sie zweidimensional wirkt.

Dies ist auch der Anhaltspunkt für sämtliche Transparenzstudien in Architektur, vor allem die von Colin und Rowe. Colin Rowe's Definition von 'buchstäblicher' und 'scheinbarer' Transparenz bezieht sich im ersten Fall auf die tatsächliche Eigenschaft des Materials, das Durchsicht erlaubt und bei scheinbarer Transparenz sind Transparenzeffekte gemeint, die aus der Organisation von verschiedenen Schichten und Ebenen entstehen, ähnlich wie bei Kubismus. Somit ist die buchstäbliche Transparenz eine physikalische Eigenschaft des Baumaterials als Fassade, die ihrerseits auch sämtliche Nuancen von Transparenz bis Transluzenz und Opak aufweisen kann. Jedoch die definierte scheinbare Transparenz ist etwas komplexer und kann als Grundidee von den Kubisten und sämtlichen Künstlern, des damaligen Bauhauses gestammt haben.



Maison de Verre, Pierre Chareau, Paris, 1928

<http://beausamofficial.blogspot.com/2011/03/maison-de-verre.html>



Maison de Verre, Pierre Chareau, Paris, 1928

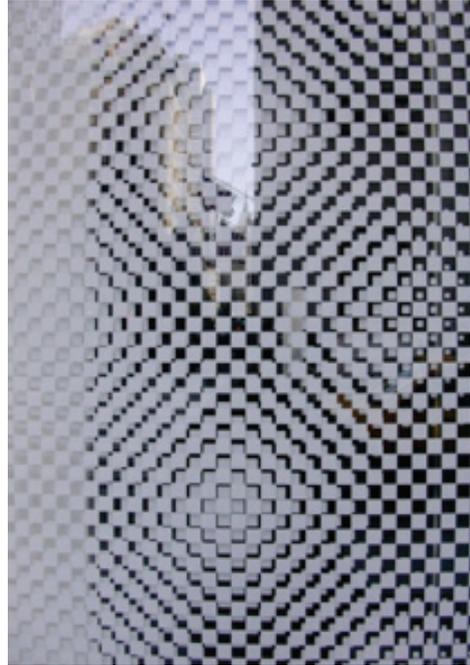
<http://blog.archpaper.com/wordpress/archives/tag/maison-de-verre>

Diese Form von Transparenz ist vielmehr ein intellectuelles Vermoegen, das die verschiedenen Ebenen und Schichtungen innerhalb eines Raumes oder als Fassade auf verschiedenen Tiefen erfasst und mehrdeutig gelesen werden kann. Die Fassade von Maison de Verre besitzt diese Eigenschaft stets eine verschleierte mehrdeutige Sicht des Inneren zu gewahren Diese Ambiguitaet der Lesearten einer Oberflaeche ist der Moment, in dem Transparenz nicht laenger Klarheit und Offensichtlichkeit/ Eindeutigkeit bedeutet sondern eindeutig mehrdeutig und unscharf wird.

Aus dieser Sichtweise zur Transparenz sind zwei weitere Beispiele interessant, die in den latzten Jahren erbaut worden sind, naemlich das Louis Vuitton Store in New York City und das in Tokio, beide entworfen von Jun Aokis. Be idem Entwurf in Manhattan kriert er eine eine partielle zweite Haut an einer bereits existierenden Gebaeude aus den 30er Jahren. Das urspruengliche Gebaeude ist sehr unscheinbar mit einer monotonen Natursteinfassade. Aokis Entwurf fuer Louis Vuitton in Mnahattan besteht aus einer homogenen Glashaut, die doppelseitig und versetzt mit einem Schachbrettmuster bedruckt ist, die eine diffuser Effekt erzeugt als ob sich jener Teil der Fassade aufloesen wuerde. Die Kontur der Glasfassade ist jedoch scharf und konkret jedoch der visuelle Effekt der Oberflaeche und die subtilen und verschwommenen Reflektionen targaen zu der Unschaerfe dieses Baukoerpers bei. Hier ist nicht nur das Spiel mit den Eigenschaften des Glases und dessen Ueberlagerung, was den besonderen Effektes diese Projektes erzeugt sondern auch die Anwendung eines sich wiederholenden Musters, wie Fragmente die zusammengesetzt ein groesseres, jedoch diffuses und unscharfes Bild erzeugen.



Louis Vuitton, Jun Aoki & Associates, New York, 2004
http://www.designboom.com/eng/interview/jun_aoki.html



Louis Vuitton, Jun Aoki & Associates, New York, 2004
<http://www.flickr.com/photos/archidose/sets/72157594471525675/detail/>

Bei seinem Entwurf fuer Louis Vuitton in Tokio hat Aoki eine aehnliche Form von Aufloesung und Diffusion angewandt, die sich jedoch auch auf das Innere des Gebaue und der Raumbezeuge bezieht. Die unterschiedlichen Raumzellen sind in einem geometrisch logischen System zueinander angeordnet, jedoch auf einer Art und Weise, die fuer den Benutzer zufaellig und unuebersichtlich wirkt. Die Raumbezeuge sind absichtlich diffus und unklar, da nicht ein klassisches Erschliessungssystem die einzelnen Bereiche miteinander verbindet sondern die Raumzellen fliesen entlang ihrer gemeinsamen Kontur ineinander und variieren in ihrer jeweiligen Hoehe und Breite.

Die Fassade ist gehuellt mit einem Edelstahlgewebe das fuer die Raeume quasi wie ein Schleier wirkt und eine diffuse und unscharfe Qualitaet des Lichtes erzeugt, was noch verstaerkt wird durch unerwartete visuelle Bezuege innerhalb im Inneren, teilweise manipuliert durch opaken und semitransparenten Industriegeweben. Somit entstehen auch hier Bereiche der Verwischung und Unschaerfe erzielt durch das Spiel des Lichtes und des Schichten und Huellen.

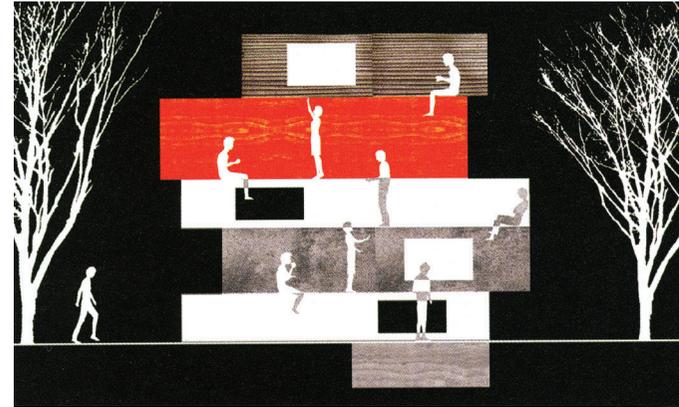


Louis Vuitton Omotesando, Jun Aoki & Associates, Tokyo, Japan, 2002
<http://www.floornature.com/progetto.php?id=4676&sez=30>



Louis Vuitton Omotesando, Jun Aoki & Associates, Tokyo, Japan, 2002
http://www.designboom.com/eng/interview/jun_aoki.html





Casa Taller en Hokkaido, Sou Fujimoto, 2005-7

Fujimoto, S. (2003-2010): theory and intuition, framework and experience.
El croquis (1510), 2010

3. Unschärfe Schwellen

Die Moderne ist die Zeit, in der Räume ineinander greifen, Übergänge zwischen innen und außen sind fließend, Raumempfindung wird zum eigenständigen Thema. Mehrschichtige Durchblicke ermöglichen unendliche Transparenz. Definitionen von Privatheit und Öffentlichkeit werden neu erschaffen; häusliche Schwellen sind verwischt, der Bezug zum Heim ist einem Wandel unterworfen und diese Verlagerung ist begleitet von Gefühlen der Unsicherheit einer entfremdeten Beziehung zum Raum und einer nicht zuordenbaren Angst, dem Gefühl des Unheimlichen. Es ist die unscharfe Schwelle zwischen Innen und Aussen, im materiellen wie auch in transzendentaler Form, die ein räumliches Unbehagen quasi das Unheimliche erzeugt, ein Phänomen der modernen Raumwahrnehmung.

Sigmund Freud in seiner Analyse des neu entstandenen Phänomens, des Unheimlichen¹⁹⁶ bezieht sich auf den Psychologen Ernst Jentsch, der ausgehend von dem sprachlichen Kontext, in dem unheimlich, das nicht Bekannte, nicht heimische darstellt, dem Gefühl des Unheimlichen eine fundamentale Unsicherheit zuschreibt, die durch einen ‚Mangel an Orientierung‘¹⁹⁷ und dem Gefühl, dass etwas Fremdes, Neues und Feindseeliges in das alte Bekannte eindringt, entsteht:

„[Jentsch] findet die wesentliche Bedingung für das Zustandekommen des unheimlichen Gefühls in der intellektuellen Unsicherheit. Das Unheimliche wäre eigentlich immer etwas, worin man sich sozusagen nicht auskennt. Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, desto weniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen den Eindruck des Unheimlichen empfangen.“¹⁹⁸

Aus dieser Definition ergab sich zunächst eine erste Verknüpfung mit dem Räumlichen und der Umgebung, was durch die Begriffe ‚Orientierung‘ und ‚auskennen‘ deutlich wird; jedoch schlug auch den Weg der linguistischen Analyse des Begriffs unheimlich ein, indem er aus zwei Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts ausführlich zitierte: zunächst wird ‚heimlich‘ in Daniel Sanders Wörterbuch der deutschen Sprache aus dem Jahr 1860 als ‚zum Hause [...] zur Familie gehörig, als ‚nicht fremd, vertraut‘ definiert. Es impliziert Traulichkeit, Wohlgefühl, Schutz und Ruhe. Das Wort heimlich steht hier für Häuslichkeit, heimatlich oder auch freundschaftlich.

Schwelle: Das nur dt., früher besonders osmitteld. Wort (mhd. swelle, ahd. swelli, swella) hat sich durch den Sprachgebrauch der Lutherbibel gegen andere mdal. Woerter durchgesetzt. Es ist ablauteit verwandt mit gleichbed. mnd. Sue[le], engl. sill, schwed. syll, aussergerm. z.B. mit griech. selma "Balken, Brett; aus Brettern Hergestelltes". "Schwelle bezeichnet also den "Grundbalken" des Hauses, der als tragender Bauteil auch unter der Tueroeffnung durchlief. Dazu das in der Fachsprache der Pyschologie gebrauchte Adjektiv unterschwellig "unterhalb der Bewusstseinschwelle liegend" (Anfang des 20. Jh. s.) –Schwellenangst.

¹⁹⁶ Freud, S. (1919): Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler (6. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer Verlag.

¹⁹⁷ Vgl. obiges Kapitel I.a.3. 'Photographisch Unschärf'

¹⁹⁸ Foucault, M. (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt/M, p. 29 zitiert in: Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Wehismann, H.(1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien, p. 24

Die zweite Hauptbedeutung von heimlich ist „versteckt, verborgen gehalten, sodass man Andere nicht davon oder darum wissen lassen will, es ihnen verbergen will, vgl. Geheim. [...] was verstehen sie unter h.? ‚Nun es kommt mir mit ihnen vor, wie mit einem zugegrabenen oder einem ausgetrockneten Teich. Man kann nicht darüber gehen, ohne dass es Einem immer ist, als könne da wieder Wasser zum Vorschein kommen.‘ Wir nennen das un-h.; Sie nennen´s h.“¹⁹⁹

In diesem Sinne ist das Verborgene und Geheime, das eine verschwommene und unscharfe Wahrnehmung der Realität bewirkt und eine fundamentale Unsicherheit erzeugt. Freud bemerkt, dass sich unter den mehrfachen Nuancen des Wortes heimlich, auch eine gibt, die mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Und grundsätzlich ist anzuführen, dass das Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zuzuordnen ist, die ohne gegensätzlich zu sein, einander relativ fremd sind. Unheimlich ist somit eher als der Gegensatz der ersten Bedeutung, im Sinne von vertraut, nicht fremd, zu verstehen. Somit begründet sich die von Freud angeführte Aussage Schellings über Unheimlich: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“²⁰⁰

Aus diesen Erläuterungen wird erkennbar, dass die beiden zuerst genannten Bedeutungen von heimlich, sich in ihrer Bedeutung nicht wesentlich voneinander unterscheiden, da sie beide aus dem Konzept, des ‚Verhülltseins‘ und des ‚dem fremden Auge Verborgenseins‘ ergeben, woraus sich einerseits die Bedeutung des Heimes, in dem man sich gewissermaßen vor der Außenwelt verbergen kann und andererseits die direkte Bedeutung des Heimlichen im Sinne von versteckt und geheim, ergibt. Das Haus bildet quasi die Schwelle zwischen ‚Sehen‘ und ‚Nicht-Sehen‘ und allen Spielvarianten dazwischen.²⁰¹

Somit ergibt sich, dass heimlich ein Wort ist, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Schellings Andeutung, dass Unheimlich alles sei, was eigentlich im Geheimen und Verborgenen hätte bleiben sollen jedoch hervorgetreten ist, ist in diesem Zusammenhang andeutungsweise verständlich; Als einen führenden Anwender des Unheimlichen nennen sowohl Freud als auch Hegel, E.T.A. Hoffmann, der genau jene Erforschung der Beziehungen zwischen dem Heimeligen und Nicht-Heimeligen, dem Vertrauten und dem Fremden betreibt, und sich dabei auf eine feinfühligere Untersuchung der Rolle der Architektur bei der Inszenierung der Gefühle ausdehnt. E.T.A. Hoffmann war selbst ein Bewunderer von talentierten architektonischen Entwürfen; jedoch ein noch wesentlicherer Grund für die besondere Präsenz der Architektur in Hoffmanns Erzählungen ist die Stellung der Architektur in der Romantik, die sich mitunter als Reaktion gegenüber die Modernisierung entwickelte:

„Für die Romantiker von Hoffmanns Generation stand die Architektur im Mittelpunkt der Aufgabe, Natur zu repräsentieren, sie war wahrhaftig ein Mikrokosmos von der Gesellschaft und Natur.“²⁰²

Die Erzählung beginnt mit einer Beschreibung eines Hausbaus. Rat Krespel kauft selbst alle Baumaterialien ein und bereitet sie vor und danach lässt er das Haus, unter eigener Aufsicht, von nur einem Maurermeister und dessen Gesellen bauen. Er hat für das Haus weder einen Plan in Auftrag gegeben noch selbst einen gezeichnet, sondern einfach in einem regelmäßigen Viereck zu bauen begonnen. Er ließ die Wände, ohne Fenster und ohne Türen einfach in die Höhe bauen, bis er fand, dass sie hoch genug seien und „Halt“ rief. Dann machte der Rat etwas sehr Eigenartiges: „Er ging zu den verschiedenen Enden des Gartens und von dort aus schritt er auf das Haus zu, bis er fast mit der Nase an die Mauern stieß. Durch diese eigensinnige Handhabung des Raumes bestimmte er die Stellen an denen die Türen und die Fenster aus dem Stein herauszuhauen seien; deren jeweilige Größe und Position bestimmte er spontan. Zur Einweihung des Hauses lud er die Bauleute und deren Familien ein, nicht jedoch Freunde und Bekannte. Das Ergebnis seiner Arbeit war ein Heim, das „von der Außenseite den tollsten Blick gewährte, da kein Fenster dem anderen gleich war usw., dessen innere Einrichtung aber eine ganz eigene Wohlbehaglichkeit erregte.“ — Anthony Vidler: Unheimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur. Massachusetts Institute of Technology 1992. S.51)

In sämtlichen Erzählungen Hoffmanns lässt sich das Motiv des unheimlichen Hauses auf unterschiedliche Weise feststellen. In Das öde Haus beispielsweise, geht es um ein unbewohntes Haus, dessen Eingänge zugemauert sind. Seine Bauauffälligkeit steht in einem seltsamen Widerspruch zu seiner großartigen Lage an einem Boulevard

„Ein niedriges vier Fenster breites [...] Haus, dessen Stock über dem Erdgeschoss nur wenig über die Fenster im Erdgeschoss des nachbarlichen Hauses hervorragt, dessen schlecht verwahrtes Dach, dessen zum Teil mit Papier verklebte Fenster, dessen farblose Mauern von gänzlicher Verwahrlosung des Eigentümers zeugen.“²⁰³

In Das Majorat wird ein von außen romantisches wirkendes Schloss beschrieben, das jedoch dem Wesen nach eher einer düsteren Ruine ähnelt und dessen Besitzer von einem Fluch verfolgt zu sein scheinen. Im Inneren des Schlosses erzeugt der plötzliche Übergang vom Behaglichen und Sicherem zum Unbehaglichen und Unsicheren eine fast traumähnliche Wirkung. Jedoch im Rat Krespel wird dem Leser die Struktur des Unheimlichen besonders eindrucksvoll vor Augen geführt. Diese Geschichte stellt eine eigenartige Beziehung zwischen Architektur und dem Unheimlichen dar, ohne dabei jegliche Elemente des Traumes, des Spuks oder des Geheimnisses anzuwenden. Das Haus Krespel hat die besondere Eigenschaft, die Entwicklungsrichtung des Unheimlichen vom Heimlichen zum Unheimlichen, umgekehrt zu haben. Krespels Haus macht keinen Versuch, seine Unheimlichkeit nach außen hin zu verbergen, zumal auch die Aktivitäten beim Hausbau selbst eindeutig unheimlich waren.²⁰⁴

Diese Schilderung beschreibt den Rat Krespel als nahezu Blinder, der seinem Sehinn weniger zu vertrauen scheint als seinen anderen Sinnen. Er sah nicht wie normale Menschen irgendetwas und zeigte dann darauf, sondern lief auf etwas zu und zberührte es dann, was mehr einem haptischen ‚Nahaufnahme-Blick‘ glich als einem tatsächlichen Sehen.

„Er ist imstande winzige Objekte aus Hasenpfotenknochen zu dreheln, weshalb er als kurzsichtiger Juwelier beschrieben wird, dessen Augen kleine Gegenstände vergrößern, große Objekte jedoch nicht sehen erfassen können. Und doch kann Krespel offensichtlich im eigentlichen Sinne sehen; es ist als unterdrücke er bewusst die volle Sehfähigkeit, um andere tiefere und stärkere Fähigkeiten einzusetzen.“²⁰⁵

Das Motiv des Auges findet sich auch in anderen Erzählungen Hoffmanns; vor allem jedoch in der von Freud als das eindrucksvollste Beispiel des Unheimlichen ausgewählte Erzählung: Der Sandmann, eine Erzählung, in der das Motiv des Auges in allen seinen Facetten zur Anwendung kommt. Anthony Vidler verweist auf Freuds Aufsatz über unheimlich in dem er sich sehr ausführlich mit Hoffmanns Erzählung Der Sandmann befasst, die von der „Macht des Auges“²⁰⁶ handelt:

„Würde man alle Anspielungen auf das Auge zusammenrechnen, käme man auf mehr als sechzig beschriebene Augenpaare, hinzu kämen noch die vielen Augen, die der legendäre Sandmann in einem Sack hat und die ‚Myriaden‘ von Augen, die von den blitzenden Brillen des Wetterglashändlers Coppola reflektiert werden sowie die unaufhörliche Wiederholung verschleierter Anspielungen auf Augen in Worten wie Schauen, Blicken und Visionen.“²⁰⁷

Vidler stellt fest, dass die Rollen dieser Augen in zwei Gruppen eingeteilt werden können: Einerseits gibt es Augen, die eine klare und von den inneren Bildern unbeeinflusste Sicht für die Welt bieten; ein Beispiel dafür sind Klaras Augen, die hell und kindlich sind, die nicht mehr als „die bunte Oberfläche der Welt sehen.“²⁰⁸ Dies sind Augen, die nicht in die Tiefe der Erscheinungen eindringen können, die allerdings als Spiegel beschrieben werden, die Welt reflektieren. Die andere Gruppe von Augen bilden jene mächtigen Augen, die des Sandmannes beispielsweise, und eventuell auch Nathanaels Augen, die allerdings „von Sand getrübt“²⁰⁹, dennoch tiefer in die Welt hineinschauen können. Diese Augen werden als von innen leuchtende und feurige beschrieben, die nicht reflektieren sondern projizieren, als würden sie die Welt verändern oder verzerren.

„Wer solche potentiell tödliche Instrumente besitzt, dem erscheinen einfache Spiegel leblos. [...] jene, die nur Spiegel besitzen (sowie Klara), jene mit heimeligen Augen, haben keine Angst sie zu verlieren: Der Sandmann wird ihr, da ist sich Klara sicher, nicht „die Augen verderben. Menschen aber mit inneren, unheimlichen Augen fürchten immer ihre Sehkraft zu verlieren; das vom körperlichen Auge losgelöste geistige Auge könnte allzu leicht ausgelöscht oder gar von stärkeren Augen besiegt werden.“²¹⁰

199–200 Freud, S. (1919): Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler (6. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, p.142, 143

201 Vgl. folgendes Kapitel I.c.3. ‚Unschärfe/Schwellen‘

202 Freud, S. (1919): Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler (6. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, p. 49

203 Freud, S. (1919): Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler (6. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer Verlag, p. 50

204 Siehe Erzählung in der Textbox

205-10 Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus, p. 55,56

Die dritte Kategorie von Augen sind jene mechanischen Kopien, die bei Puppen echte Augen imitieren oder wie Brillen oder Teleskope, die die Macht wirklicher Augen erweitern sollen. Es geht stets um Augen, „die alle unheimliche Rollen zu übernehmen scheinen.“²¹¹ Das Fernglas, mit dem Nathanael die Puppe Olympia betrachtet, kann ihre leblosen Augen zum Leben erwecken, und wirkliche Augen in leblose verwandeln. Diese mechanischen Augen sind also Doppelgänger, Produkte einer die Natur verschönernden Kunst. Sie ergänzen die schon ungeheure Macht des natürlichen Auges und meistens betrügen sie es: echte Mittel des trompe l'oeil.

“Die Kunst als Doppelgänger der Natur, die die erschreckende doppelte Existenz des Menschen noch einmal verdoppelt, einer zwischen dem Ego und dem Ich, das sich selbst beobachtet, gespaltenen Existenz war ein beliebtes Thema bei Hoffmann und in der gesamten romantischen Literatur.“²¹²

Zwei weitere Erzählungen Hoffmanns stellen ebenso einen Zusammenhang zwischen Kunst und dem Unheimlichen her. In Hoffmanns Elixire des Teufels wird dargestellt, wie eines Malers Gemälde, durch sein Verlangen, unheimlicherweise zum Leben erwacht. Der Doppelgänger handelt von einem Maler, von dessen Doppelgänger und dem Doppelleben in seiner Kunst. In den Erzählungen wird die Nachahmung durch die Kunst als eine Irreführung des Auges und daher als etwas Gefährliches dargestellt. Am Ende der Erzählung Der Doppelgänger entsagt der Maler der wirklichen Nathalie, um das reine Ideal, das nur in seinen Vorstellungen existiert, lebendig zu erhalten, während in Elixire des Teufels des Malers lebendige Statue der Venus eine Macht des Teufels ist. Die Kunst, die zunächst die Zeichen der Vergänglichkeit und Vernichtung abwehren möchte (Narzissmus und Todestrieb) wird in ein unheilvoller Vorbote des Todes umgewandelt. Auf diese Weise kann die Kunst selbst quasi als etwas Unheimliches auftreten.

Kunst ist unheimlich, weil sie täuscht, eine andere Darstellung der Wirklichkeit impliziert bzw die Wirklichkeit verzerrt oder unscharf darstellt. Aber es ist nicht die Kunst, die täuscht, sondern ihre Macht zu täuschen liegt beim Betrachter, da er darin sein Begehren projiziert.

„Wie Jacques Lacan analysierte, impliziert die Fabel von Zeuxis, der Trauben malt, die von Vögeln für echte Früchte gehalten werden, nicht dass der Maler die Früchte perfekt gemalt hat, sondern einfach, dass die Augen der Vögel getäuscht wurden.

„Über das Auge triumphiert der Blick! Als umgekehrt der Maler Parrhasios über Zeuxis triumphierte, indem er einen Schleier auf die Mauer malte, der so täuschend echt aussah, dass Zeuxis bat, ‚er möge ihm doch zeigen, was dahinter gemalt sei‘, ging es um die Beziehung zwischen dem Blick des Betrachters, voll Verlangen zu besitzen, und der Täuschung durch das Gemälde. Daher rührt die unheilvolle Beziehung zwischen dem Doppelgänger, der sowohl Maske als auch Darstellung ist, und dem bösen unersättlichen Auge, das von sich selbst verlangt, betrogen zu werden.“²¹³

Dies mitunter könnte ein Grund sein, weshalb Krespel bewusst die Kraft seines Auges unterdrückte, sich zur Kurzsichtigkeit zwang, um so nicht der Täuschung ausgesetzt zu sein oder einfach visuell weniger wahrzunehmen. In dieser Darstellung wie auch in den Darstellungen in vorherigen Kapitel geht hervor, dass der Wunsch nach weniger sehen mit einer Sehnsucht nach Wahrheit und Essenz verbunden ist und das mit dem Auge wahrzunehmende den Geist irreführen vermag. Somit manifestiert sich in der Romantik, als Folge der Moderne, die Tendenz zur Unschärfe auch im Räumlichen, indem heimliche Schwellen und Grenzen ineinandergreifen und quasi verwischen und eine zuvor nichtvorhandene Dialektik des Sehens etabliert wird, die durch Nuancen der Verschleierung und Transparenz neue Konzepte der Raumwahrnehmung gründet.

Was sich jedoch in diesem Zusammenhang entscheidend manifestiert ist der Zusammenhang zwischen innen und außen und die Schichten und Lagerungen, die in diesem Bereich beziehungsweise Zwischenbereich existieren, die sowohl buchstäblich, als auch im übertragenen Sinn zu verstehen sind. Wie bereits in den vorherigen Kapiteln dargestellt, ist das Unscharfe als gedankliches Konzept wie auch als visuelle Analogie essentiell räumlich (auch wenn es sich in zwei dimensional Gemälden und Photographien manifestiert, ist sein Ursprung in einer gedanklichen Räumlichkeit verwurzelt), was jedoch immer vordergründig als mentaler Raum erfahren wird. Das Unscharfe spielt sich in einem transitorischen Bereich ab, der zwar räumlich repräsentiert sein kann, der aber jedoch in erster Linie als Wahrnehmung hervortritt. Die Unschärfe ergibt sich quasi in minimalen Übergängen zwischen Räumen, Bereichen, Ideen und Differenzen. Sie entsteht dort, wo unterschiedliche Lesarten sich anbieten, wo Identitäten nicht klar definiert sind, wo Bewegung und Übergang vorhanden sind, wo das Innere und Äußere in Verbindung treten. Die Transparenz, als ein Medium der Verstärkung der Sichtbarkeit, das jedoch zugleich die Sichtbarkeit in Frage stellt, verwischt und irreführt, befindet sich in dieser Zone des undefinierten.

Die Dialektik der Transparenz basiert auf der Idee eines Innen und eines Außen, was an sich schon konzeptuell ein diffuses Thema ist. Seit der Moderne ist diese transitorische Schnittstelle durch weitere Konzepte des Sehens, insbesondere durch das Glas, noch verstärkt worden, da Raum und dessen Erfahrung an sich schon verschwommen sind und nicht in materielle Phänomene wie Innen und Außen eingeteilt werden können.

"The law of space resides within space itself, and cannot be resolved into a deceptively clear inside-versis-outside relationship, which is merely a representation of space...every spatial envelope implies a barrier between inside and out, but [...] this barrier is always relative and [...] permeable" (Lefevre. H.: The Production of Space, Oxford Blackwell, 1991. p. 173 in Mical, T.: The Blurred Inframing of Exteriority in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet, p. 148)

was wiederum auch das Thema der Wahrnehmung gegenüber der Darstellung und Repräsentation von einer räumlichen Entität anspricht wie auch eines der wesentlichen Merkmale architektonischer Handlung, die Räume verbindet und trennt, die Inneres und Äußeres produziert. Dabei entzieht sich das Äußere insofern einer Definition, als es immer nur im Zusammenhang und als Funktion eines existierenden Inneren verstanden werden kann und daher in diesem Bezug auch verschiedene Abstufungen seiner Eigenschaft als Äußeres aufweist. Es wäre nicht ausreichend, das Äußere als all das zu bezeichnen, was nicht das Innere ist, oder es quasi als ein undefiniertes Infinitum zu definieren. Das Äußere ist daher vielmehr gekennzeichnet durch seinen Effekt auf die räumliche Erfahrung. Das Äußere seinerseits wird implizit in der Räumlichkeit der inneren Erfahrung, in seinen Grenzen und Ausdrucksformen. Die Moderne ist die Schnittstelle, an der sowohl das architektonische Baumaterial, das Innen und Außen trennt, neue Wesenszüge gewinnt (das Glas) und eine buchstäbliche Transparenz hervorbringt, als auch die klassische Repräsentation von Blick und Perspektive revolutioniert wird, in dem das Auge nicht mehr statisch und jede mögliche Perspektive einnehmen kann. Indem die Moderne sich filmischer und photographischer Medien bedient, beeinflusst und dematerialisiert sich wiederum die Wahrnehmungserfahrung des Individuums in Raum und Zeit. Auch diese Medien an sich, seien sie im Baumaterial oder in der Art und Weise, wie Erfahrung dargestellt wird, sind undefinierte Zwischenbereiche, die ihrerseits nicht nur Unschärfe erzeugen, sondern auch selbst unscharf und vage sind in ihrer Charakteristik.

"The blur is not a problem of representation, but its precondition: the default perception preceding representation is blurred. The blur is transitive: as image, as concept, and as the movement between." (Mical, T.: The Blurred Inframing of Exteriority in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet, p 151).

Das Unschärfe ist daher stark subjektiv, es ist etwas, das in erster Linie erfahren wird und weniger etwas, das als autonome Identität existiert, worin sich auch die virtuelle Identität der Unschärfe etabliert.

211 (Lefevre. H.: The Production of Space, Oxford Blackwell, 1991. p. 173 in Mical, T.: The Blurred Inframing of Exteriority in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet, p. 148)

212 Mical, T.: The Blurred Inframing of Exteriority in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet, p 151

213 Fujimoto, S. (2003-2010): theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010, p. 205



In Dan Grahams Café Haus Projekt in Berlin lässt sich eine interessante Auseinandersetzung mit den Bezügen des Innen und Aussen durch Phänomene der Transparenz und Reflektion finden, wobei stets die Relativität der Sicht und Sichtbarkeit bewusst gemacht wird. Durch die Verwendung von Spiegelglas als Begrenzung des Raumes wird der Nutzer, je nach Tageszeit und Belichtung, stets in einer Dialektik der Selbstwahrnehmung im Bezug zu seiner Umwelt gesetzt. Die Grenzen zwischen innen und aussen werden verwischt und unscharf; einerseits indem man durch das Glas hinausblickt, kann man die Umgebung quasi als die Begrenzung des Raumes empfinden, wohingegen von aussen betrachtet kann man nur die Reflektion der Umgebung im Glas gespiegelt sehen. Somit kann keine klare Definition zwischen innen und aussen stattfinden, da sie immer jeweils von der Position des Betrachters abhängt. Der Betrachter befindet sich immer in einem Raum dazwischen, der quasi inexistent ist, da er sich entweder in einem Abbild wiederfindet, das einen virtuellen Raum verkörpert oder verschiedene Ebenen von Innenraum, Aussenraum, Eigenreflektion und Raumbegrenzung durch die verschiedenen visuellen Schichten und Lagerung von Reflektion repräsentiert. In Gebäuden mit einem reflektierende Spiegel erweitert sich die Raumwahrnehmung, obwohl kein tatsächlicher Raum vorhanden ist. Die unterschiedlichen Raumbeziehungen sind in einem konstanten Wechselspiel, in dem innen und aussen immer unterschiedlich erfahren werden, was nicht nur die Wahrnehmung der Landschaft und der Architektur beeinflusst sondern bewirkt auch eine veränderte Wahrnehmung des Betrachters ihm selbst gegenüber.



Courtyard Cafe Bravo, Dan Graham, Berlin, 1989-91, 1997

<http://www.trendhunter.com/mobile-trends/glassarchitecture-dan-graham-masterpiece-made-off-shimmering-mirrored-glass>

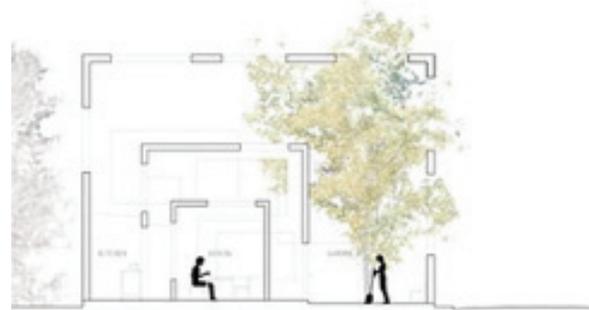


House N Oita, Oita, Japan 2006-2008

Abbildungen für das vorliegende Projekt: Fujimoto, S. (2003-2010): theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010



Beim Entwurf von Haus N von Sou Fujimoto geht es um kubische Rahmen die räumlich ineinandergreifen und eine Reihe von Zwischenräumen produzieren die in einer beinahe unendlich wirkenden Raumsequenz sich entfalten. Strukturell besteht das Haus aus drei Schalen, die nach jeweiliger Dimension ineinander verschachtelt sind. Die äusserste Schale verhüllt das Haus von der Strassenseite und bildet einen halboffenen Garten. Die zweite Schale umfasst eine begrenzte Fläche innerhalb des äusseren Rahmens und die dritte Schicht bildet kleinere Innenräume. Die Räume werden somit innerhalb dieser unterschiedlichen Abstufungsbereichen bewohnt. Es gibt nirgendwo hier eine klar definierte Raumgrenze sondern nur fließende Übergangsbereiche. In diesen Raumstrukturen ist Äusseres gleichzeitig Inneres und umgekehrt, quasi als besondere Qualität der Architektur Innerräume wie Aussenräume erscheinen zu lassen und Aussenräume so zu gestalten, dass sie sich wie Innerräume erfahren lassen. Dieser Wechselspiel zwischen innen und aussen ist hier das Resultat von strukturellen vertikalen Schichten, die quas einen endlosen Raum suggerieren, als ob man 'in Wolken leben wuerde'.



“Perhaps the superimposition of the white nesting boxes in House N is a three-dimensional manifestation of clouds [...]. These clouds recede endlessly into the background and act as transparent frames that interconnect various emergent conditions unfolding between its outlines.”—Fujimoto, S. (2003-2010): theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010, p. 205

House N Oita, Oita, Japan 2006-2008

Abbildungen für das vorliegende Projekt: Fujimoto, S. (2003-2010): theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010

<http://afasiaarq.blogspot.com/2010/02/sou-fujimoto.html>
http://cubeme.com/blog/wp-content/uploads/2008/10/house_n_sou_fujimoto_architects2.jpg

Die Konzeptuelle Idee der Wolke in diesem Fall besteht in der Beibehaltung der Ambiguität und Unschärfe als räumliche Qualität trotz der Kohärenz der Raumgefüge.



4. Fraktale Unschärfe

Anthony Vidler²¹⁴ legt dar, wie die postmoderne dekonstruktivistische Architektur als fraktal gelesen werden kann. Zunächst ist die Rolle des menschlichen Körpers im Bezug auf den Baukörper interessant, da er zunächst als direktes Modell für die klassizistische Architektur galt, wobei die Maße des Menschen als Idealmaße in die Architektur einfließen sollten. Diese Architektur implizierte quasi anthropomorphe Wesenszüge und somit waren Gebäude selbst Körper, wobei wohl Tempel die vollkommensten von allen waren. Erstmals im 18. Jahrhundert entstand eine andere Form der Projektion des Körpers in die Architektur.

„Das Gebäude stand nicht mehr einfach nur für einen Teil des Körpers oder für dessen Gesamtheit, sondern wurde eher als Verkörperung verschiedener physischer und geistiger Zustände des Körpers angesehen.“²¹⁵

Edmund Burke, der die Analogie des menschlichen Körpers, beziehungsweise das Bild des Mannes, der seine Arme seitlich ausstreckt, mit einem Gebäude als lächerlich empfand, entwarf eine Ästhetik, die auf Sinneserfahrung beruhte. Und die an Gebäuden eventuell auftretenden Analogien zu dem menschlichen Körper sind nur der Projektion statt einer tatsächlichen körperlichen Eigenschaft zuzuschreiben.

„Architektonisch formuliert, wurde die Sensibilität gegenüber dem Objekt, dass eher Zustände des Körpers statt dessen Aussehen widerspiegelt, erstmals in der neu aufkommenden Psychologie der Empathie des späten 19. Jahrhunderts theoretisch behandelt.“²¹⁶



Teatro del Mondo, Aldo Rossi, Venedig, 1979

<http://www.pushpullbar.com/forums/showthread.php?2593-Italy-Aldo-Rossi>



“Homesick” by Samy Charnine

<http://neosurrealism.artdigitaldesign.com/modern-artists/?artworks/fine-art/&page=38>



**Basilika Vierzehnheiligen bei Bad Staffelstein,
Lichtenfels, 1743-1772**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Basilika_Vierzehnheiligen_005_straight.jpg

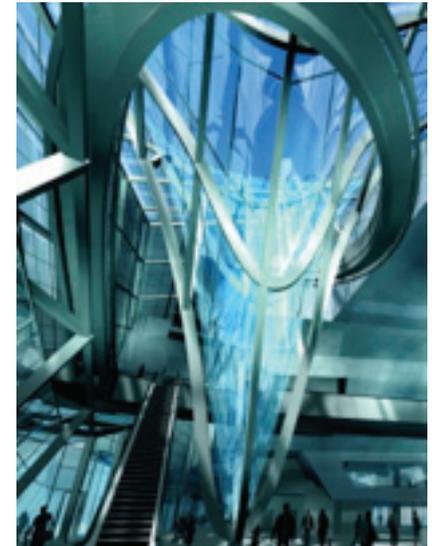
Bei der Auflösung der klassizistischen Architektur ausgehend von Wölfflins Theorie über den Stilwandel von der Renaissance zum Barock, geht es um den „unfassbaren Zauber des Lichts“²¹⁷, der Linien nicht mehr klar erkennen lässt, weshalb der Raum unbegrenzt und quasi unscharf zu sein scheint. Der unscharfe Raum manifestiert sich in dieser Auflösung und dem Uebergang zwischen offener und geschlossener Form, Klarheit und Unklarheit, Flaechenhaft und Tiefenhaft und zwischen Fest und Fluessig. Der erste Zugang zu der Problematik der Aufloesung der Form basiert auf der Analyse barocker Bauten und deren Zunahme an Atektionik. Die barocke Idee der Aufweichung der Form und des Atektionischen beruht vordegruendig auf der Losloesung der Plastik von der Geometrie der Architektur. Diese Bewegung und Faltung der architektonischen Formen und Teilobjekte ist der erste Hinweis auf den Einbruch der Atektionik in Architektur. Barocke Formen implizieren Bewegung und Spannung anstelle von Statik und Ruhe; es geht um die Einkehr von fluessiger Bewegung in unendlichen Kurven und Faltungen, bei denen Grenzen und Konturen verschwimmen und sich auflösen. Es entsteht ein Raum des Diffusen und des Undefinierten in dem starre Formen sich in fluessige und dynamische Formen transformieren, und nach Nietzsche das Appollinische ins Dionysische verwandelt.

Eine weitere Etappe des Fraktalen geht von den Modernisten aus, und hat unter anderem mit Bewegung und Bewegungsstudien zu tun²¹⁸, die zu verstehen geben, dass die des Körpers nicht ganz verloren ist:

„vielmehr zeigt sich in der Fragestellung eine höhere Ordnung von Wahrheit gegenüber der Wahrnehmung – von Bewegung, Kraft und Ruhe.“²¹⁹

Vidler nennt die Einführungsszene von Prousts Auf der Suche nach der verlorenen Zeit²²⁰, als Beispiel indem er Marcel beschreibt, der „beim Erwachen die Glieder seines Körpers nach ihrer jeweiligen ‚Lage‘ in der Nacht bewusst zu machen sucht, als sähe er sie in einem Kinetoskop—dem Instrument, das Muybridge erfand, um die Bewegungsabläufe beim rennenden Pferd zu analysieren, ist sogar dieser fragmentierte Körper in der Lage, wie Proust feststellt, jeden Augenblick wieder als ‚mein Ich in seinen originalen Zügen‘ zusammengesetzt zu werden.“²²¹

Dieses analytisch wissenschaftliche Vorgehen war für den Großteil der Avantgarde der Moderne ein wichtiges Instrument, bedeutete jedoch nicht das Auflösen des Körpers.



**Musée des Confluences, Coop Himmelb(l)au, Lyon
2001-2014**



**Musée des Confluences, Coop Himmelb(l)au, Lyon
2001-2014**

http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=608

Die dritte Etappe wird eingeleitet von den Dekonstruktivisten. Starke Vertreter dieser Richtung sind Tschumi, jedoch vor allem Coop Himmelblau, die darauf angelegt zu sein scheinen, über eine tatsächliche Identifikation mit besonderen Körperteilen oder ganzen Körpern hinauszugehen. Es ist eine Architektur, die vielmehr an „Zerstückelung“ und Auflösung des Körpers erinnert, somit ist der Körper nicht mehr Zentrum einer Projektion sondern wird selbst damit in Frage gestellt.

„Sie werden vielmehr als Maschinen für die einer ganzen Reihe von psychologischen Reaktionen betrachtet, die von unserer Fähigkeit abhängen, Zustände von Geist und Körper auf Objekte zu projizieren.“²²²

Diese Entwicklung zieht gewissermaßen ein Verlust des Körpers mit sich, was jedoch als Empfindung, erstmals in der Romantik aufzutreten begann. Vidler bemerkt, dass Kant und andere deutsche Romantiker die Vision einer verlorenen, von der Sinneserfahrung fragmentierten körperlichen Einheit stimulierten.

„Der Körper wurde nun eher ein Objekt der Sehnsucht denn ein Modell für Harmonie.“²²³

In der Psychoanalyse ist es Jacques Lacan, der in seinem Aufsatz Das Spiegelstadium anmerkt, dass der Körper in einem Vorspiegel-Stadium quasi einem zerstückelten Körper (corps morcelé) gleicht und im Moment des Spiegelstadiums zu einer räumlichen Identifikation des Ichs bezogen auf dessen Reflexion gezwungen wird.

„In diesem Modell bildet der Spiegel eine lockende Täuschung, die, in Lacans Begrifflichkeit, die bruchstückhaften Phantasmen des vor-narzisstischen Körpers ‚ausheckt‘, die, wie Lacan es formuliert, ‚in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen können‘. Dieser zerstückelte Körper, dem das vorhergehende Stadium durch die Reflexion des Gesamten fehlt, wird in das Unbewusste abgedrängt [...].“²²⁴

Materie: „Urstoff; Stoff; Inhalt; Gegenstand [einer Untersuchung]“: Das Substantiv wurde in mhd. Zeit (mhd. *materje*) aus lat. *materia* „Bauholz, Nutzholz; Material, Stoff; Aufgabe; Anlage, Talent; Ursache“ entlehnt. Dies ist wahrscheinlich eine Bildung zu lat. *mater* (vgl. Mutter) und bezeichnete ursprünglich die *mater*, den hervorbringenden und naehrenden Teil des Baumes (im Gegensatz zur Rinde und zu den Zweigen).

217 Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus, p. 102–3, 105

218 Vgl. Obiges Kapitel I.e.5. ‚Bewegungsraum‘

219 Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus, p. 106

220 Vgl. Obiges Kapitel I.e.4. ‚Der Virtuelle Raum‘ „So ist bei Proust wichtig der Einsatz des ganzen Lebens, dem Erwachen. Proust beginnt mit einer Darstellung des Raumes des Erwachenden.“ Das Erwachen spielt sich in einer Zeitdauer ab, in der die undefinierten quasi unscharfen Teile der Realität zusammengesetzt werden, um eine Varianten eines Bildes zu bilden. Das Erwachen bei Proust mobilisiert jene vergessenen geglaubten Erinnerungen, die durch ihr Erscheinen auf eine Wiederaneignung der verlorenen Zeit zielen. Dabei geht es sowohl um sowohl individuelle als auch kollektive Momente. Denn die persönliche Erinnerung umfasst auch ein kollektives Bild der Epoche und ihrer Zeit.

221–24 Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus, p. 106, 108–09, 110



Rooftop Remodelling Falkestrasse, Coop Himmelblau, Vienna, 1988
<http://www.coop-himmelblau.at/site/#>

Diese Formen des „zerstückelten Körpers“ sind vergleichbar mit der Architektur der Postmoderne und werden von Vidler als der dramatische Zustand beschrieben, den ein Besitzer eines normalen Körpers gegenüber der Architektur von Coop Himmelblau, da er in Bedrängnis gerät, insofern als die jeweiligen Verzerrungen und das Fehlen gewisser Dinge, die der Betrachter aufgrund seiner Reaktion auf die widergespiegelte Projektion der körperlichen Empathie spürt, in seinen Körper hineinwirken.

„Es ist so, als wenn das Objekt aktiv an der Selbst-Zerstückelung des Subjekts teilgenommen hat, indem es dessen innere Unordnung widerspiegelt oder sogar dessen Zersetzung beschleunigt.“²²⁵

Jedoch diese bewusst aggressiven Ausdrucksformen der Moderne implizieren auch jenes Gefühl von Fremdheit, das Freud über das Unheimliche bemerkt. Ein Gefühl, das durch die Wiederkehr von etwas entsteht, das man für verloren hielt, das nun hervortritt.²²⁶ Somit weist die Architektur Coop Himmelblaus unheimliche Züge auf, zum einen stellt sie die Wiederkehr von dem aus der Architektur der Moderne vertriebene Körper dar, zum anderen ist die Zerstückelung etwas, das zu den verdrängten Urängsten gehört.

Auf einer weiteren Ebene kann das fraktale Werk von der Dekonstruktivisten mit surrealen Darstellungen von hybriden Wesen, die ebenfalls etwa zur gleichen Zeit entstanden sind, verglichen werden. Photon Kite von Lebbeus Woods stellt ein hybrids foetusaehnliches Wesen dar, das innerhalb rauher Waende zu wachsen scheint, wobei auch das schnurartige Element eine Nabelschnur darstellen koennte, die das Wachstum unterstuetzt. In dieser und anderer darstellungen von architektonischen Zukunftsviolen kann die extreme Neigung zur Surrealitaet und Entfernung von der Realitaet beobachtet werden. Diese Schwelle zwischen Realitaet, Utopie und Wunsch markiert eine Tendenz zur Aufloesung und Verwischung dessen, was als unmittelbar kippen kann in ein anderes Extrem. Das Fraktale in seiner Aufloesung der Form impliziert eine Aufhebung zwischen der Grenzlinien der verschiedenen Gedanken- und Realitaetsbereichen.



Photon Kite, Lebbeus Woods, 1988
<http://curetheblind.com/lebbeus-woods-author-of-fractures/>

5. Unschärfe Gesellschaft

Unschärfe kann in einem anderen Gedankenkonzept als die Vereinigung scheinbar widersprüchlicher Phänomene verstanden werden. Diese Phänomene können materieller, konzeptueller, geographischer, stilistischer, kultureller, sozialer etc. Natur sein. Unschärfe ist quasi ein Fehlen der Unterschiede; sie bewirkt die Koexistenz unterschiedlicher und widersprüchlicher Aspekte einer Gesellschaft. Peter Eisenmann spricht von einer Sensibilität unserer Gesellschaft gegen Ende des 20. Jahrhunderts, die Unterschiede viel eher zu vereinigen und verschmelzen versucht als sie ausformulieren zu wollen. Diese Vereinigung der Unterschiede nennt er 'Bifurkation'.²²⁷

Es scheint, dass Unschärfe ein unserer Gesellschaft gut entsprechendes Zugangskonzept bietet, da unsere Systeme immer komplexer und vielfältiger werden. Um solche Systeme organisatorisch zu verstehen, aufrechtzuerhalten und zu generieren, bedarf es einer Fluidität im Umgang mit diesen Bereichen. Starre, geometrische wie auch zerstückelte Systeme können keine adequate Bedingungen anbieten; was vielmehr angemessen ist, sind bewegliche Konzepte, die sich in Zwischenbereichen bewegen, hybrid sind und der Dynamik des Systems Geltung verschaffen. In dieser Form der Unschärfe werden Zwischenstadien ohne definierte Begrenzungen erfasst. Architektur geht über die visuelle und metaphorische Unschärfe hinaus und integriert eine sozialkulturelle Form von Unschärfe, die sich durch eine verbindende Sprache auszeichnet. Die Architektur wird geleitet und inspiriert durch die Verschmelzung kultureller und sozialer 'Rituale' und kann als Fördererin von Versöhnung und Einklang gelten.

"Blurring cultures, lifestyles and belief systems has always been a major catalyst for peace and cultural innovation. Therefore an innovative and socially relevant blur architecture should be the aim: as a general consequence, formal and spatial logics of blur architecture should be informed by the cultural modes of social and ritual blurring. Thereby it would adapt to the new cultural requirements."²²⁸

²²⁵ Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus, p.106, 108–09, 110

²²⁶ I. Obiges Kapitel I.c.3. 'Unschärfe Schwellen'

²²⁷ Peter Eisenmann, "Talking about a new Sensibility-Interview with Peter Eisenmann", in Trans, no. 6, TransHuman (Zurich: Architectura, 2000) p. 66.

²²⁸ Loskant, P.: Cultural Blur and the Return of Minor Languages in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet, p. 142



Hierbei stellt sich die Frage, wie eine solche architektonisch unscharfe Sprache beschaffen sein kann, um etwa jene kulturelle Verschmelzung zu erlauben. Diese Sprache würde sich hier nicht unbedingt auf ein Thema beziehen sondern würde eine kollektive Ausdrucksform aller möglichen Themen sein. Diese gemeinsamen Ausdrucksformen würden auch keinem System unterliegen, sondern nur der Unschärfe. Die gemeinsame unscharfe Sprache kann einerseits in den Ausdrucksformen der Moderne wie in 'International Style' gefunden werden, jedoch darüber hinaus will Unschärfe die Bedingung schaffen, in der die vorgeschriebenen Strukturen, Methoden und Disziplinen sich auflösen vermögen, um unendliche Variationen von Verschmelzung und Unschärfe, je nach Gegebenheit, zu erlauben. Es ist meist die Architektur der historischen und geographischen Grenzbereiche, die eine überraschende Unschärfe ihrer Charakteristika aufweisen.



University Library, Herzog & deMeuron, Cottbus, 2005
<http://www.eikongraphia.com/?p=394>

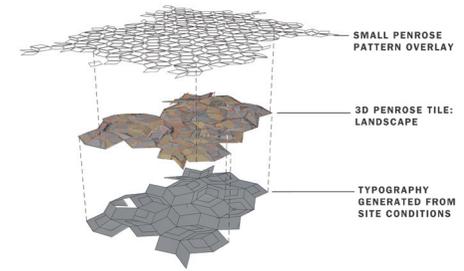
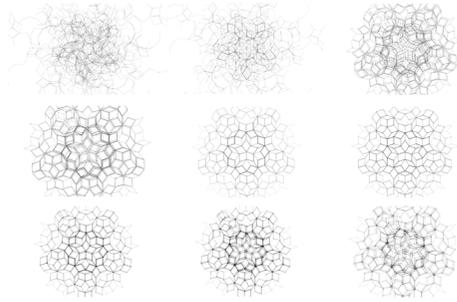
Das Projekt der Universitätsbibliothek in Cottbus von Herzog & de Meuron stellt ein interessantes Beispiel im Bezug zu einer kulturellen Unschärfe dar, da es weder eine bestimmte Aussage vermittelt, noch ein sehr klares semiotisches System hat. Was vorhanden ist, ist ein gleichzeitiges Geflecht von Beziehungen, Strukturen, Ausdrucksformen und Abweichung der Form. Die Form ist kantenlos und wirkt flüssig, wobei sie andererseits einer Festung ähnelt, die semitransparente Fassade ist mit Zahlen bedruckt, was auf visueller Ebene Unschärfe erzeugt. Sie wirkt wie eine Verschmelzung von historischen Relationen und modernen Visionen. Dieses Gebäude bezieht sich auf Vergangenes, indem es formal auf Mies van der Rohe's Entwurf für ein Hochhaus aus dem Jahre 1922 verweist; in einem anderem Maßstab ähnelt es einer Vase von Alvar Aalto. Das Gebäude befindet sich in einer Dialektik zwischen Kultur und Form. Das Hochhaus von Herzog & de Meuron wie auch Mies van der Rohe's Entwurf aus dem Jahre 1922 sind Gebäude deren Fassadenform nicht unbedingt aus dem inneren Program heraus entstanden sind. Die jeweiligen Glasfassaden haben ihre eigene Logik, insofern sie abhängig und verbunden sind mit der Umgebung. Jede Glasfassade formiert und deformiert das Bild der Stadt, je nach Blickwinkel und Tageszeit. Es ist quasi die Nachahmung der Stadt, die einerseits die Verbindung des Gebäudes mit dieser bestimmt und andererseits eine Negation derselben bedeutet, da kein eigener Beitrag und keine neue Definition entsteht. Diese Aufhebung der unterschiedlichen Bezügen wie Form und Semiotik, die Integration verschiedener Einheiten innerhalb eines Systems, die Vielfalt der Interpretation ist die Unschärfe in Kultur und Architektur der Gesellschaft von heute.



Savoy Vase, Alvar Aalto, 1936
<http://www.stylepark.com/en/iittala/alvar-aalto-vase-medium>

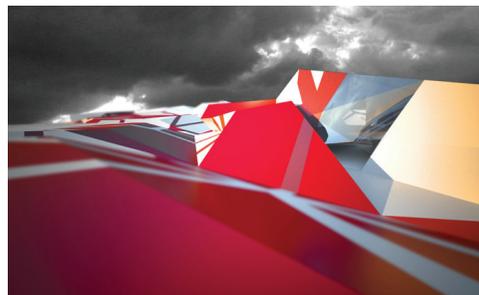
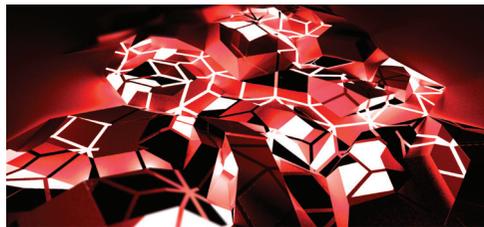
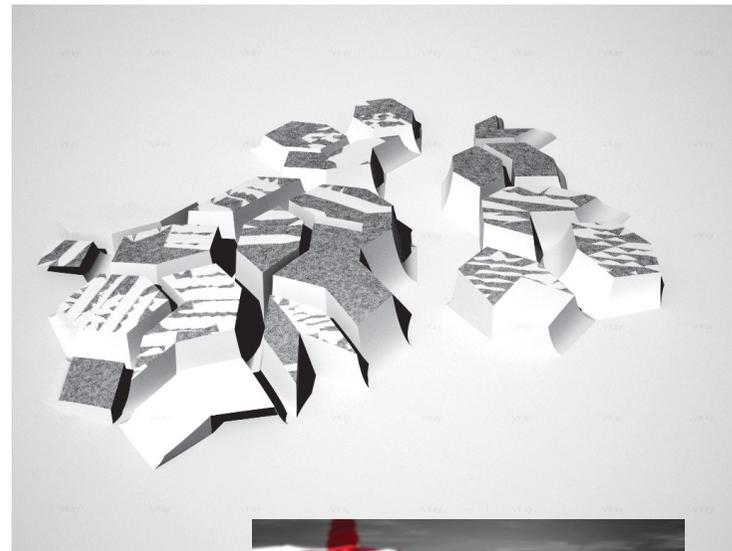
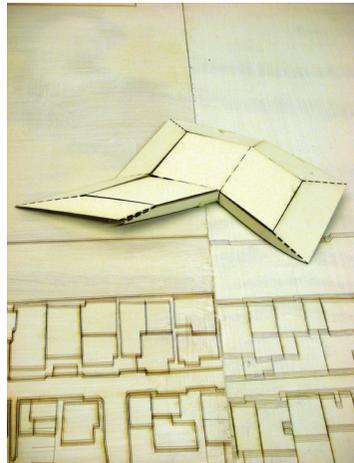
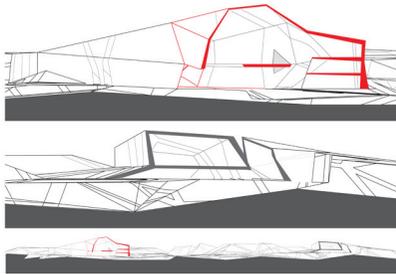


Gläserner Wolkenkratzer, Ludwig Mies van der Rohe, (Glass Skyscraper), 1922
<http://www.flickr.com/photos/kraftgenie/4782512471/>

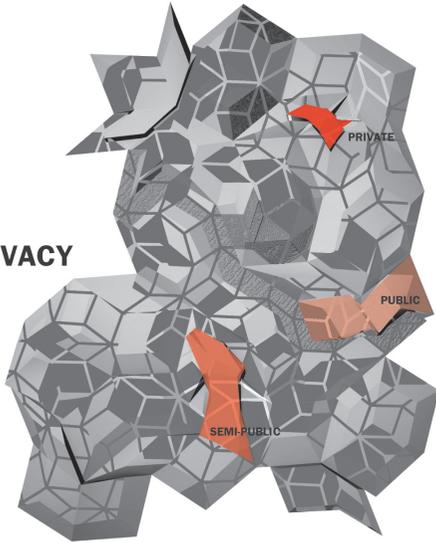


Penrose Chancery, Behnam Farahpour, 2002

Abbildungen für das vorliegende Projekt: Farahpour, B. (2002): Penrose Chancery_ Master Thesis (Carnegie Mellon University), University of California, Berkeley



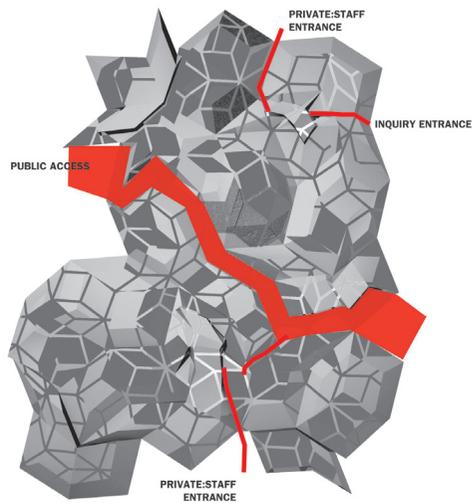
PRIVACY



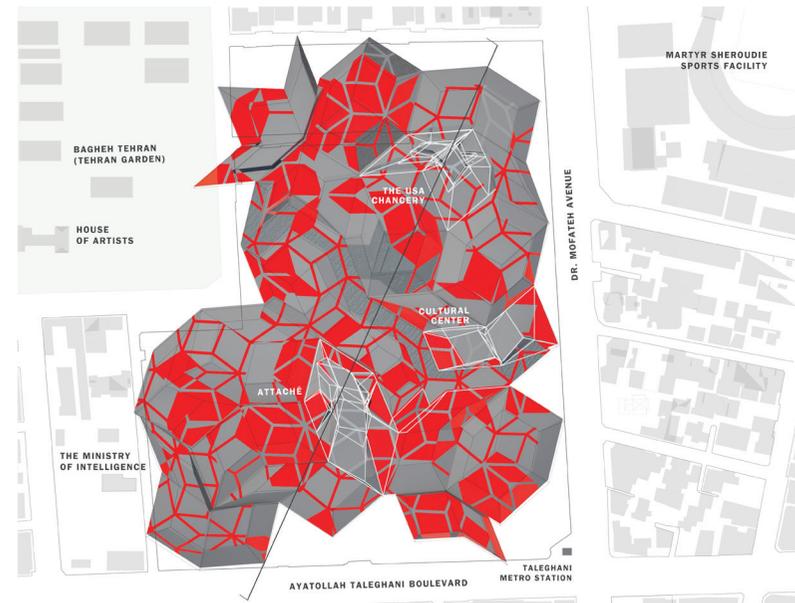
Penrose Chancery, Behnam Farahpour, 2002

Farahpour, B. (2002): Penrose Chancery_ Master Thesis (Carnegie Mellon University), University of California, Berkeley

Sicherheit ist ein Hauptanliegen wenn es um Entwürfe für Botschaften und andere staatliche Institutionen geht. Die Verkörperung eines solchen Sicherheitsbaus könnte etwa eine Befestigungsanlage sein. Ein Extremfall einer solchen Studie wäre ein Entwurf für, im Falle einer Aussöhnung, eine in Zukunft eventuell mögliche amerikanische Botschaft der Vereinigten Staaten in Teheran, worum es bei dem vorliegenden Projekt, Penrose Chancery von Behnam Farahpour, geht. In diesem Projekt sollen verschiedene Massnahmen getroffen werden, um eine angemessene Sicherheit für die neue Botschaft zu erreichen, wobei davon ausgegangen wird, dass das frühere Grundstück den USA für die neue Botschaft wieder zur Verfügung gestellt wird. Für den Entwurf des Bauplatzes wurde das sogenannte Penrose Muster als Grundlage herangezogen, das auf einen sich nicht wiederholenden Algorithmus basiert; das Muster ist jedoch auch in Mosaicarbeiten von Moscheen in Isfahan zu finden. Durch drei übereinandergelagerte Penrose Muster entsteht der Entwurf für die Landschaft der Botschaft, wobei die Randzonen des Bauplatzes durch diese Massnahme verschwommen und unscharf werden. Auch wird durch diese Überlagerung das innere Programm dezentralisiert und verzerrt dadurch die Lage der Privatgebäude, während jedoch der öffentliche Teil der Botschaft hervorgehoben wird, was einen transparenten und vertrauensbildenden Prozess symbolisieren würde. Das zweidimensionale Penrose Muster wird volumetrisch transformiert und quasi als dreidimensionale Mosaicfliesen definiert, um Landschaft und Gebäude zu generieren. Diese Transformation resultiert in der Verzerrung und Verwischung der eigentlichen Randzonen wo das Gebäudekomplex auf der einen Seite an der urbanen Umgebung angrenzt und auf der anderen Seite sich in die Landschaft verläuft.



ACCESS

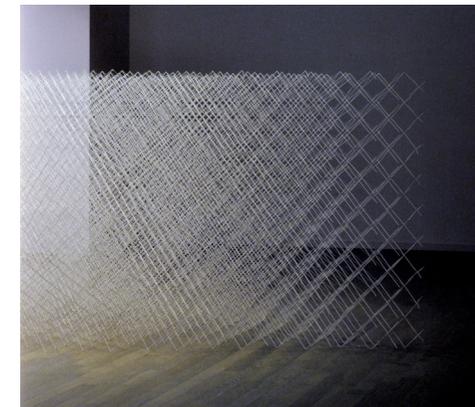
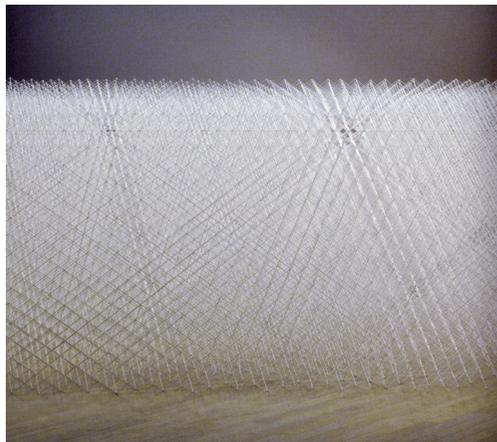


6. Diffusion und Rand

Das Projekt Cornfield von Ryuji Nakamura ist Teil einer Architekturausstellung mit dem Namen "Where is Architecture?" Für diese Ausstellung wurden sieben japanische Architekten aufgefordert, unterschiedliche Installationen zu entwickeln. Das Projekt von Ryuji Nakamura besteht aus einem großen hohlen Körper, der aus einem hauchdünnen Papierraster gebildet ist. Der optische Effekt zu dieser Struktur basiert auf ist so beschaffen, dass je nach Blickpunkt eine große Zahl von Linien aufeinander fallen, also ein Moiré-Muster bilden, eine unscharfe Erscheinung, das die Wahrnehmung verwirrt und es dem Betrachter erschwert, das Gesamtgebilde als Ganzes zu erfassen. Diese Installation scheint nicht irgendetwas Bestimmtes darstellen zu wollen, nichts als jenen optischen Effekt der Verwischung und Unschärfe, wenn Unmengen Linien zusammenfallen; aus der Entfernung verlieren die Linien ihre individuelle „Linienhaftigkeit“, werden aufgelöst und gewinnen an Fläche, die jedoch schwer erfassbar ist, da sie sich wieder auflöst sobald man sie als Material zu verstehen versucht. Die Linien lösen sich in undefinierte Bereiche der Unschärfe auf.



109



Ryuji Nakamura, Cornfield, 2009-2010

Abbildungen für das vorliegende Projekt: Nakamura, R. (2010): Colorful / Cornfield.
JA – Japan Architect, Redefining Collectivity (78)



Rokko Housing I, Tadao Ando, Kobe, 1983

Abbildungen für das vorliegende Projekt: http://www.cse.polyu.edu.hk/~cecspon/lwbt/Case_Studies/Rokoo/Rokoo.htm



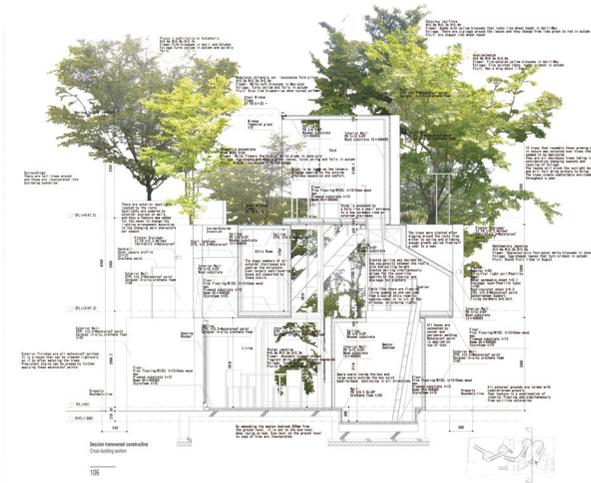
"Narrow lanes separate house from house, and in summer the overhanging balconies of the second story are often screened with reed or bamboo blinds. Though nothing of the dim interiors can be seen from the street, the faintest hint of movement within makes one aware of the 'layers of space' peculiar to Japan."²²⁹

Tadao Andos Rokko Housing Komplex ist ein Wechselspiel zwischen Raumeere und Raumfülle, zwischen offen und geschlossen und zwischen Licht und Schatten. Entsprechend der Lage des Bauplatzes legt sich dieser Entwurf geschmeidig in die Landschaft und ist minimalistisch in Repräsentation und Ausdruck. Für dieses Projekt wurden sämtliche Durchgänge, Durchblicke, Schichten von öffentlichen und privaten Ebenen vorgesehen, um einen möglichst hohen Grad an Interaktion bei den Bewohnern zu fördern. Interessant ist vor allem die Skizze, die Tadao Ando für diesen Entwurf angefertigt hat. Sie besteht aus einer Unzahl von sich überlagernden Linien und Konturen, die erstaunlicherweise dennoch das Wesentliche dieses Projektes wiederzugeben scheinen. Somit wird hier die Diskussion relevant zwischen wie Entwürfe und Linien ursprünglich als Idee entstehen und wie die Techniken der Repräsentation dieser Idee gerecht werden können und wie eine Kluft zwischen Architektur als Entwurf und deren Darstellung überbrückt werden kann, um eine eindeckende Überlagerung der verschiedenen Ausdrucksformen stattfinden lassen zu können. Man kann annehmen, dass das Bild oder Darstellung eines Raumes erst dann zur Realität wird wenn sie vermittelt wird und dass die Technik die verwendet wurde, um diese Bilder zu vermitteln sollte mit dem Konzept des Raumes eng verknüpft sein.

In dieser Umwandlung der Idee zur Darstellung und weiter zu Kommunikation und Realität entsteht eine Form der Unschärfe, die durch das diffuse Überlappen von unterschiedlichen Medien entsteht.



Rokko Housing I, Tadao Ando, Kobe, 1983
<http://www.memaran.info/ando/2/1.html>



House before House, 2007-2008

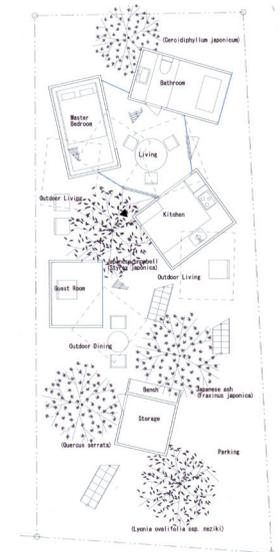
Abbildungen für das vorliegende Projekt: Fujimoto, S. (2003-2010):
theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010



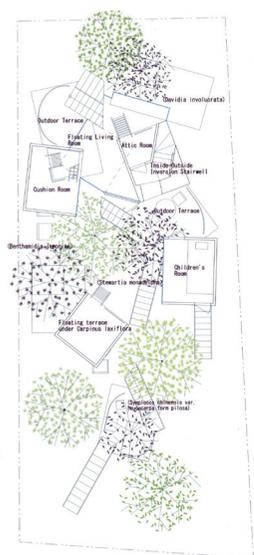
Sección longitudinal Oeste / West longitudinal section

"Ideal architecture is analogous to a 'nebulous territory'. It is place where interiority and exteriority coalesce."²³⁰

Das Projekt „House before House“ von Sou Fujimoto ist eine abstrakte Darstellung eines Konzepts der Auflösung von Raumgefügen und des Umgangs mit Zwischenbereichen zwischen Innen und Außen. Hier sind einzelnen Räume nicht durch interne Raumgefüge aneinander gereiht, sondern sind quasi ein autonome Teile, die eigenständig ihre Konturen mit dem Außenraum entwickeln und diese graduell dezentralisieren. Die Randkonturen dieses Projektes erweitern sich graduell, verselbständigen sich und lösen sich auf. Diese vielschichtige Struktur, bestehend aus Boxen, die durch Öffnungen verbunden sind, lässt einen Bereich des Konkreten und gleichzeitig Unschärfen entstehen. Das Gefüge dieser Boxen besteht aus einer Vielzahl von quadratischen Linien, die entweder zusammenfallen oder aneinander gereiht sind - ein Konzept, das auf jeden Maßstab angewandt werden kann. Ausschlaggebend ist jedoch der relative Bezug der Verbindungen und Konturen zueinander, die eine undefinierte Überganszone zwischen den Innen- und Außenbereichen andeuten. Die Flexibilität und die unendliche Erweiterbarkeit dieses Gefüges entspricht auch unserem heutigen Lebensstil, der eines hohen Grades an Anpassung und Vielfalt bedarf. Die Räume und die Eigenschaften der Raumgefüge bleiben auf diese Weise stets mehrdeutig und unscharf.



Planta baja / Ground floor plan



Planta primera / First floor plan



Planta segunda / Second floor plan

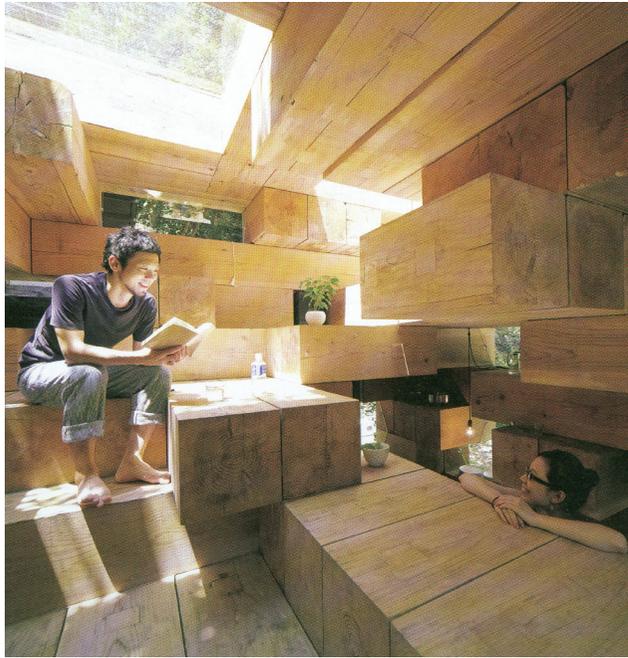
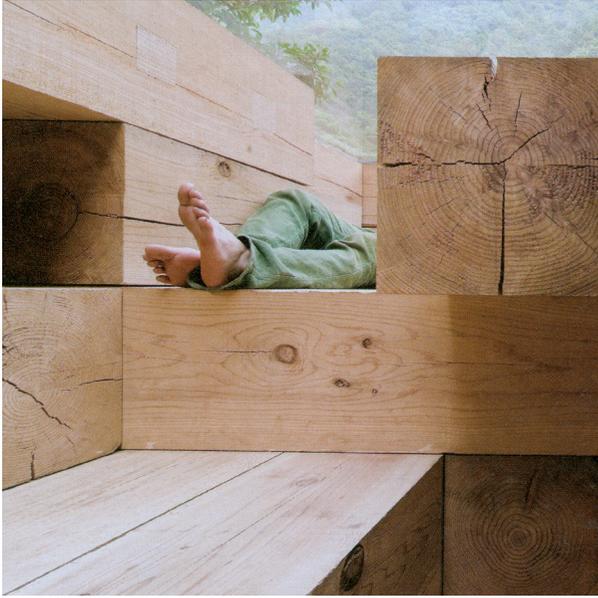


Casa de Madera Definitive, Sou Fujimoto, 2006-8

Abbildungen für das vorliegende Projekt: Fujimoto, S. (2003-2010):
theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010

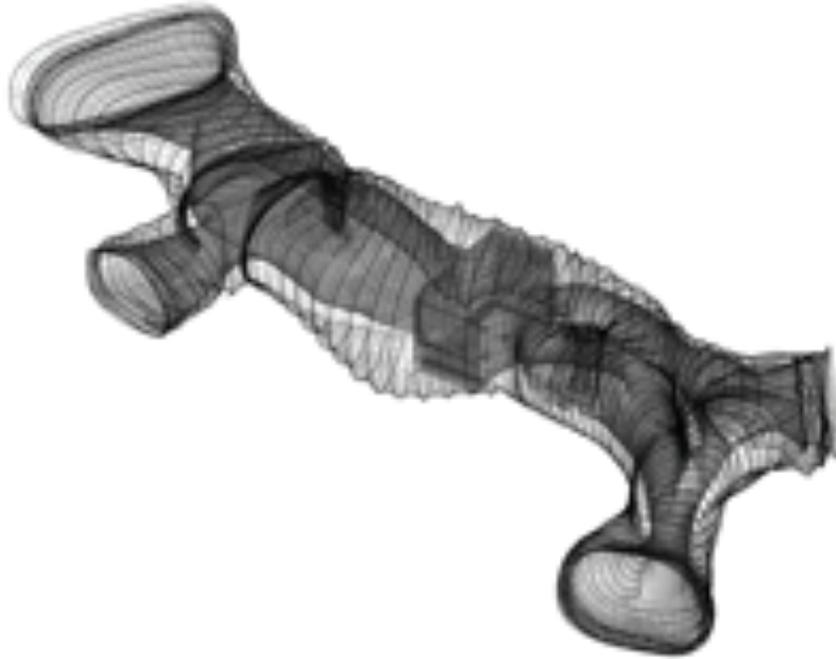


In Casa de Madera Definitive von Sou Fujimoto wird der Nutzer Teil der Struktur und findet seinen räumlichen Zugang zu diesem Gebilde durch eine vielfältige Verschachtelung der Bauteile. Raumbegrenzung und Raumöffnungen überlappen sich gegenseitig und bilden einen diffusen und unscharfen Plan des Innenraumes. Diese Architektur wirkt quasi wie räumliche Fenster als Überlagerung der Territorien mit ihrer jeweiligen Raumtiefe. In diesem Projekt findet sich eine interessante graduelle Stufung zwischen Innen und Außen. Alle Formen von Raumvolumen und Raumtiefe werden quasi zu verschiedenartigen Fenstern transformiert, die Innen und Außen ineinander fließen lassen. Der Bezug, der zwischen den verschiedenen Schichten des Inneren und Äußeren entsteht wird nicht durch Wände oder Rahmen getrennt, sondern durch unzählige Bereiche der Raumes, Rhythmus, Kontinuität, Unterbrechung, Transparenz und Opazität worin die Diversität der Räumlichkeit erfahrbar wird.



Mosquito bottleneck, R&Sie, 2003

Abbildungen für das vorliegende Projekt: <http://www.new-territories.com/mosquitos.html>



7. Bewegung der Unschärfe

"Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose."

—Nietzsche, F. (1999): Streifzüge eines Unzetgemaessen in: Friedrich Nietzsche, Saemtliche Werke, Kritische Studienausgabe, vol.6, Goetzen-Daemmerung; Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.), Berlin: dtv de Gruyter, p. 117

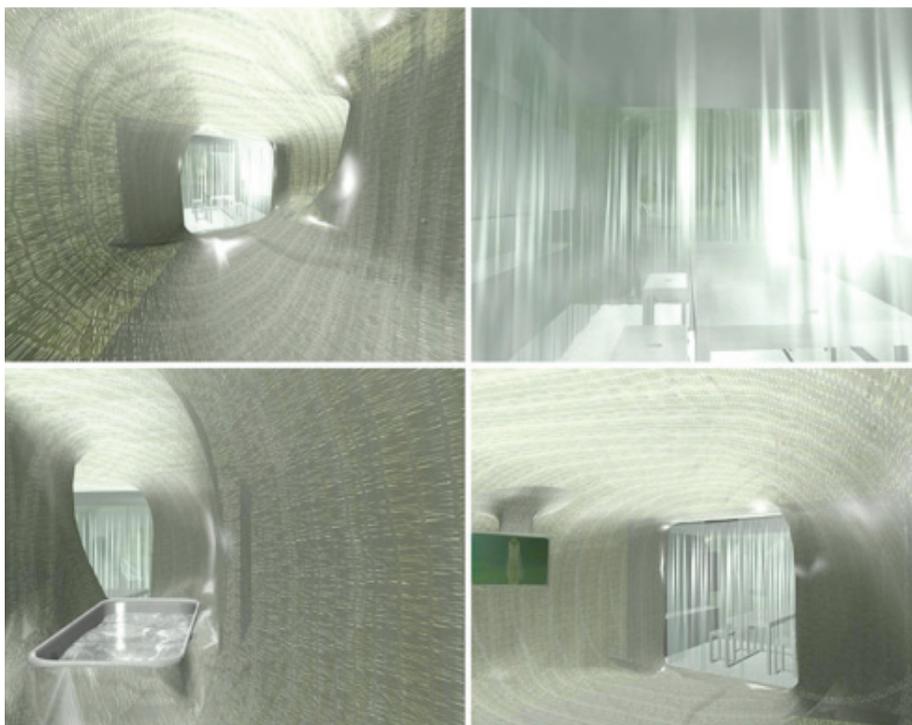
Die Faltung eines Kimonos

"In Europe, clothes are three-dimensionally made to fit the human body. On the other hand, Japanese kimonos are basically a flat plane. A form emerges when someone wears a kimono as the flat surface of the fabric interacts with the three-dimensional body. Furthermore human bodies are dynamic. With every corporeal movement, the interaction is continually readjusted between the fabric and body to manifest sequential forms. Japanese kimonos do not trace the outlines of the human body, but rather trace the multiplicity of human movements. Otherwise it can be said to design the air around one's body; in other words, it is designing the interaction between a body and its kimono.

A human body is not motionless; it constantly sways, moves and transforms. The clothing for human bodies embosies those dynamisms and made to manifest human figures within myriads of interactions and slippagas. Human lives are also never necessarily motionless. Constantly swaying, unpredictable and transforming. Therefore the places for human lives ought to embody those dynamisms, and at times provoke, to produce lively sceneries set in the network of myriad divergences and interactions."²³¹

Objekte, Organismen, Mechanismen und Strukturen sind alle durch eine stete Dynamik gekennzeichnet, die zeitabhaengig neue Formen und neue Definitionen entstehen laesst. Dies ist ein Aspekt der Unschärfe, der durch die Transformierbarkeit und stetes 'Fliesen' von System hervorgerufen wird. Eine wesentliche Eigenschaft von Transformationen ist, daß sie stets als kontinuierliche Vorgänge erscheinen und sich nicht in einzelne Schritte teilen lassen. Das Prinzip des Falten ist auch in den subtilen und systematischen Prozessen der Natur vorhanden wenn aus Forman neue Forman entstehen. Der Prozess der Transformation ist dreidimensional und wenn die Komponente der Zeit hinzugenoommen kann sie als vierdimensional bezeichnet werden.





Diese Qualitäten können auch einen Einfluss auf den Entwurfsprozess von Objekt haben, die ähnlich wie natürlichen Phänomene transformierbar sind und sich selbst neu definieren auf eine Weise, die stets räumlich, fließend und kontinuierlich. Solche Entwürfe, entstanden auf der Basis einer Konzeption der Transformation und Faltung haben durchaus hybride und unscharfe Eigenschaften, da sie einerseits durch die Bewegung einen Mechanismus verkörpern und andererseits sind sie räumliche Konstruktionen. Für den Entwurf solcher Objekte ist es wesentlich, zu erkennen, dass sie aus Teilstücken bestehen, die jedoch einzeln keinen qualitativen Bezug zu ihrer Gesamtheit aufweisen können. Jedes einzelne Element kann als unveränderliches Integral aufgefasst werden, weshalb eine Transformation nur dann stattfinden kann wenn Veränderungen ausreichend komplex und vielfältig sind, um eine ebensolche Beziehung zwischen all diesen Integralen zu erlauben. Die Falte als Knickung oder Krümmung kann als ein Model gelten, eigentlich seit dem Barock, wie das Konzept der Bewegung und der Transformation in Architektur stattfinden kann.

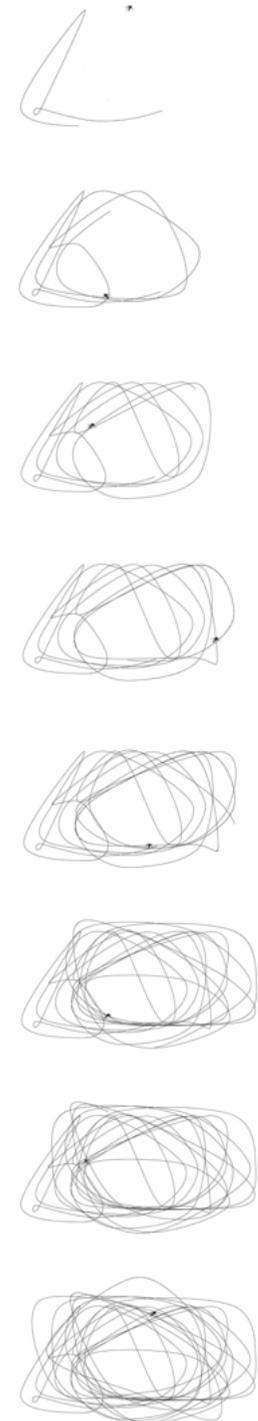
Durch die Faltung werden wandelbare Grenzflächen geschaffen, die ein Inneres in ein Äußeres verwandeln wie auch ein Inneres im Äußeren und ein Äußeres im Inneren schaffen jeweils abhängig von der Art der Krümmung. Somit kann diese unscharfe Eigenschaft der Faltung und Biegung in Form von Bewegung als Modell für eine Transformation und Verwandlung gelten. Durch das Konzept der Falte ist das Objekt nicht mehr durch eine essentielle Form definiert. Diese neue Form von Objekt ist nicht mehr lediglich eine Fassung für den Raum sondern ist eine zeitliche Modulation der Materie, die einer ständigen Transformation unterworfen ist und stets undefiniert und unscharf in ihrer Ausformung ist. Durch die Falte wird der Begriff des Randes neudefiniert und erhält eine neue Dimension, da nun abrupte Linien einer Grenze eine plastische Eigenschaft erhalten. Sie sind nicht mehr dazwischenliegende Trennlinien sondern entwickeln sich zu einer Methode, eine vielfältige und dynamische Architektur zu entwerfen, die in diesem Bereich ihre Eigenschaften der Unschärfe entfaltet.

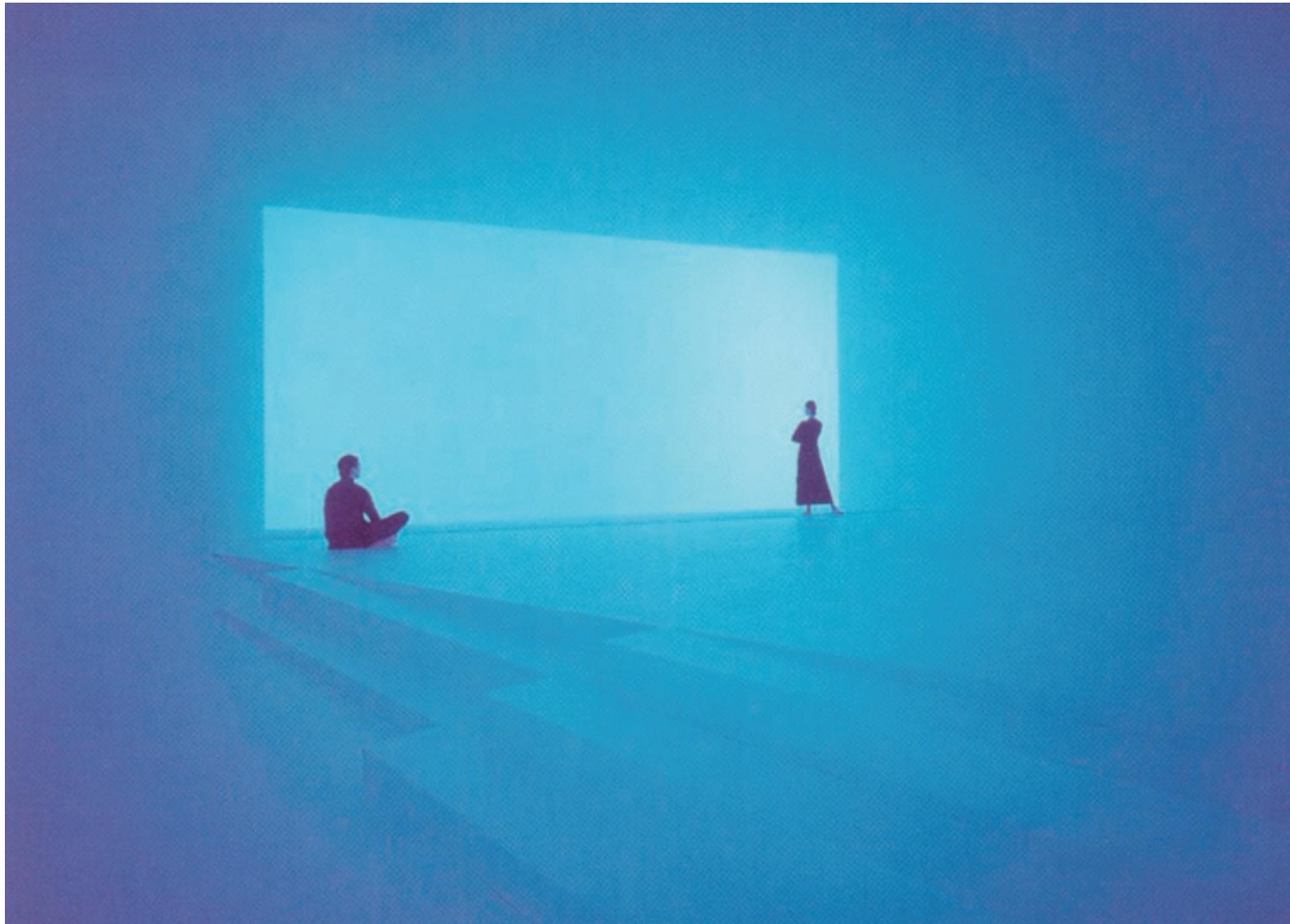
„Vielfältig ist nicht dasjenige, was viele Teile hat, sondern was auf viele Weisen gefaltet ist.“ — Deleuze, G. (1996): Die Falte, Leibniz und der Barock. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 11

Ein interessantes Projekt, das das Formlose anhand von Bewegung generiert, ist das 'Mosquito Bottleneck' von R&Sie. Der Entwurf entstand aus einem fiktiven Szenario: ein durch Mosquitos übertragbarer Virus aus Trinidad wird entdeckt, und aus einer gewissen 'Paranoia', zusammen mit dem Wunsch nach Sicherheit vor dem Virus entstand das Konzept dieses Projekts. Die Form bzw. die Unform dieses Projekts entsteht aus der Bewegungsstudie von Mosquitos, für die das Haus als Falle fungieren soll. Es ist quasi eine Falle aus gewobenem Material, in die sie hineinfallen und sich unendlich kreisend bewegen, bis sie sterben, gleichzeitig stellt die unregelmäßige Außenhaut quasi einen Schutz gegen den auf der Insel mögliche Wirbelsturm dar. Hier ist Architektur nicht als Schutzmechanismus konstruiert, der wie als Festung gegen Gefahren und Bedrohungen ankommen kann, sondern es wird suggeriert, dass das Formlose und Unscharfe eine flexible und daher erfolgreichere Reaktion gegenüber Bedrohungen darstellen kann, physikalisch wie auch psychisch.

"What is needed therefore is a new kind of angst-management that frames the dangers instead of blocking them out, not to senselessly offer us up as victims but in order to accept their presence and get used to them."

— Ruby, A. (2004), Benoit Durandin, p.142 in Boeck, I.: R&Sie Reading Bataille's "Formless" in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet, p. 172





8. Materiell Formlos

"[...]Mich interessiert das Sehen, das im Inneren stattfindet.[...] „Das bild ist nur insofern von Interesse, als es das Sehen von innen auslöst. Dieses Sehen findet am Rande des Zapfenbereichs der Netzhaut statt und bewegt sich in Richtung auf den Stäbchenbereich, der wiederum für das Sehen, über das man völlige Kontrolle hat, verantwortlich ist.“ Turrell, J. in: James Turrell: The other horizon (1998).

Novak, P. (Hrsg.). MAK, Vienna. p.130

In vielen seiner Arbeiten möchte James Turrell den Ort finden, an dem das imaginative Sehen und das Sehen der Außenwelt einander treffen. An diesem Punkt sei es schwer, zwischen dem Sehen von innen und dem Sehen von außen zu unterscheiden. Es sei eine Art Sehen, die dem luziden Traum ähnelt, wo man einen schärferen Sinn für Farbe und Luzidität als mit offenen Augen besitzt.

In James Turrells Projekt 'Wide out' betritt der Betrachter einen dunklen Raum durch einen Korridor und begegnet am Ende des Raumes einer rechtwinkligen undefinierten und diffusen Lichtquelle, die sich wie ein greosses Feld von auflösender Materialität präsentiert. Dieses rechteckige Feld erscheint wie ein leuchtendes, flaches farbiges Feld, was jedoch nach einigen Momenten etwa nebelartig erscheint, wobei es auch die Quelle des Lichtes unsichtbar und nicht direkt erfassbar ist. Die Wahrnehmung dieser Lichtinstallation verändert sich auch je nach der Distanz des Betrachters zu dem rechteckigen Lichtfeld. Von der Nähe sind die Ränder des Raumes sehr klar wahrnehmbar und man sieht lediglich ein farbiges, undefiniertes und schwebendes Lichtfeld im Mitten dieses Raumes. Hier besteht ein Kontrast in den unterschiedlichen Eigenschaften des Lichtfelds, da es einerseits in seiner Farbigkeit sehr definiert und klar sich darstellt jedoch andererseits ist das Licht, dessen Qualität und Form vollkommen unscharf und undefiniert, quasi wie eine rechteckige Wolke.

Dieser Raum bewirkt eine Disorientierung und eine Aufhebung der Bezüge, da es nicht möglich durch laenegers Hinblicken mehr zu erkennen und dadurch wird das bloße Schauen als bloss sinnlich erfahren und nicht etwa als ein Mittel um mehr zu erfahren oder besser zu verstehen. Betrachtet man diese Lichtfeld vom Weiten erscheint es dreidimensional und plastisch, als ob es den Raum ausfüllen würde und von etwas näher wirkt das Licht leichter und schwerelos und viel flacher. Somit ist auch die Erfahrung und Wahrnehmung dieser diffusen Installation undefinitiv und unscharf. Bei den Werken James Turrells geht es nicht ausschließlich um die Augen, sondern ebenso sehr um den Körper. Denn wenn die Augen nicht mehr sehen, verliert der Körper jede Orientierung und fällt.

„Ich suche das Licht, das uns in Träumen erscheint, und die Räume, die aus diesen Träumen zu kommen scheinen und die denen, die sie bewohnen, vertraut sind.“
—Turrell, J. in: James Turrell: The other horizon (1998). Novak, P. (Hrsg.).
MAK, Vienna. p.224

Aehnlich den Projekten von James Turrell ist auch 'Das Wetterprojekt' von Olafur Eliasson der eine Verbindung zur Natur stellt, indem er eine riesige Sonne simuliert, die umgeben ist von Rauch und Dampf. Auf der hohen Decke kann der Besucher der Installation sich selbst gespiegelt auf einer weitliegenden Fläche sehen. Von der Weite wirken andere Besucher verschwommen und unerkennbar in einer dunstigen Atmosphäre. In diesen Rauminstallationen wie auch in jene von James Turrell ist das Publikum nicht bloss empfangend sondern wird Teil des Projektes; es wird körperlich miteinbezogen und wird selbst zum Akteur und mitbestimmt die eigene Wahrnehmung des Werkes, das selbst keine bestimmte Form hat und diffuse und unscharf sowohl in Gestalt wie auch in der Wirkungsweise konzipiert ist.

Das Formlose findet sich auch in einem unrealisiertem Entwurf Jean Nouvels fuer das temporäre Guggenheim Museum in Tokio auf der artifiziellen Insel Odaiba. Das Projekt besteht aus Boxen, die komplett bedeckt werden von einem artifiziellen Berg, der mit einer Unzahl von Bäumen bedeckt ist. Dieser Hügel entwickelt sich, je nach Jahreszeit, von einem Frühlingsrosa (Kirschblüten) zu einem Herbstrot (Herbstlaub). Dieses Projekt wiederum verkörpert nicht nur das Undefinierte, Formlose und Unscharfe sondern ist einer Dynamik der Zeit und Wandlungen unterworfen, die eine Bewegung und Metamorphose impliziert, weshalb die formale Identität des Projekts immer unscharf bleibt.



Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003_1
<http://www.eikongraphia.com/?p=1311>



Entwurf für das temporäre Museum in Tokio von Jean Nouvel, 2001

http://www.koelnarchitektur.de/php/image_popup.php?id=19105&size=640

<http://www.pushpullbar.com/forums/showthread.php?439-France-Jean-Nouvel>

Das 'Blur' Gebäude, das Pavillon des sechsten Schweizerische Landesausstellung (national expo) aus dem Jahre 2002 ist eine Plattform eingehüllt in einer riesigen artifiziiellen Wolke entworfen von den Das Gebäude bzw. Die Wolke kann bis zu 400 Besucher fassen und kann in de Naturlandschaft in der es gelegen ist, von weit weg gesehen werden. Das Gebäude besteht aus einer Metalkonstruktion, die unendlich viele kleine Wassertropfen aus dem Teichwasser durch Tausende von Wasserspruehduesen in die Atmosphaere spritzt. Wenn genueugend Wassertropfen in einem bestimmten Luftvolumen sich befinden, dann wird wie hier beabsichtigt ein Nebel bzw. Unschaereffekt erzeugt.

"Antivisuality needs to be only one property. The cloud and its hissing fog nozzles produce acoustic as well as visual noise. Additional blurring, overlapping, hazing can be achieved through audible interactive effects. We can think of acoustic interference, interruption feedback, and echoing as a ghosting, or reproduction of the visual blur."²³²



²³² Rubin, B. (2000) in einer Email an Diller + Scofidio in Diller, L. & Scofidio, R. (2002): blur: The making of nothing New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, p. 192



In Diller + Scofidio's 'Blur' Gebäude erhaelt das Unscharfe Materialitaet. Blur versucht nicht die Unschaeerfe auf uebertragener Weise durch die Wahrnehmung zu suggerieren sondern produziert tasaechliche Unschaeerfe. Die Unschaeerfe ist nicht nur auf visueller Ebene produziert sondern auch akkustisch und als Tastsinn.

"There are several types of artificial fog: water fog, chemical fog, oil fog, or smoke. My choice was based on what I felt were the three most important requirements of the fog for our purpose: Visibility: it should scatter enough light to reduce considerably the visibility of the objects behind, and, at the same time, make visible the otherwise invisible dynamics of atmosphere; Tangibility: It should feel soft and cool to the skin; Vulnerability: it should be subject to atmospheric conditions; it should disappear, not persist."²³³

Blur Building, Diller + Scofidio, Yverdon-les-Bains, 2002

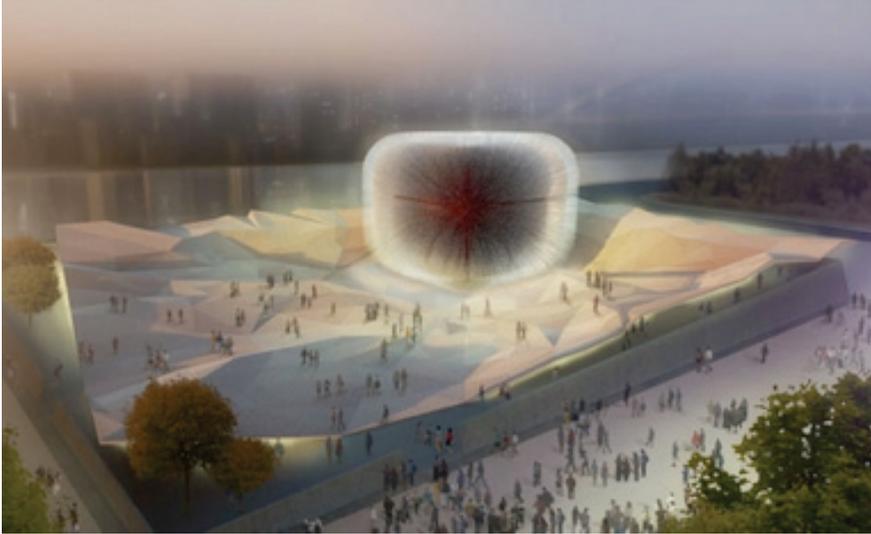
Diller, L. & Scofidio, R. (2002): blur: The making of nothing. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers





Dieses Gebaeude positioniert sich, durch seine Eigenschaft als materiell neblig und unscharf in eine besondere Position zum Menschen und zur Natur. Die permanente Nebelproduktion bildet die undefinierte Gestalt dieses Gebaeudes, die wie eine Naturwolke auf dem See zu schweben scheint. Die ephemere Wolkengestalt veraendert sich aber auch zusaetzlich aufgrund der Wirkung von Naturelementen, wie Wind, Temperatur und Luftfeuchtigkeit und praesentiert sich immer unterschiedlich zu einer gegebenen Zeit. Auf diese Weise steht es nicht nur in einem direkten Wechselspiel mit der Natur sondern verkoerpert auch das Zeitliche. Auf einer weiteren Ebene entfernt es sich aufgrund seiner Entmaterialisierung zum Wasserdampf von seiner natuerlichen architektonischen Funktion, naemlich die der Abschirmung und Beschuetzung vor Natur indem es sogar durch die Kleidung hindurch den Koerper beruehrt und wird selbst zu einem Naturfaktor vor dem es Schutz bedarf. Bemerkenswert ist diese Umkehrung der Verhaeltnisse zwischen Mensch und Architektur, die in einer sehr ungewoehnlichen Relation zueinander gesetzt werden wie auch die Art und Weise, wie das Gebaeude mit der Natur interagiert und in dieser Dynamik seine ohnehin diffuse Form stets weiter veraendert. Auf einer weiteren Ebene ist die Art und Weise interessant, wie Diller + Scofidio das Konzept des Nebels neudefinieren indem sie es in einen neuen Kontext setzen und in einer abstrakten Unschaeferung umwandeln.





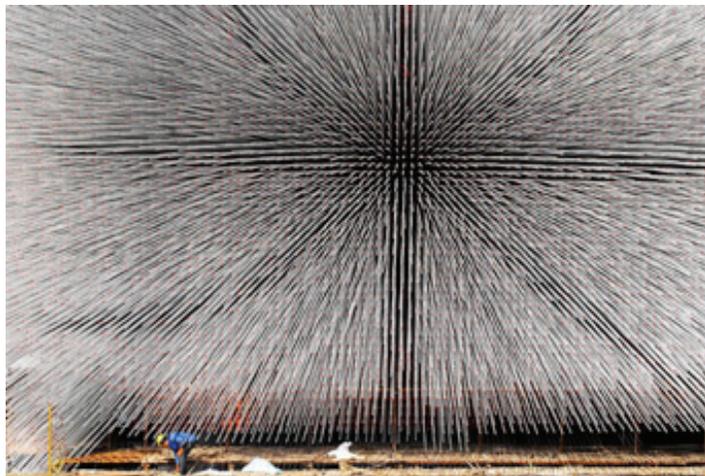
British Pavilion, Shanghai Expo 2010, Heatherwick Studio

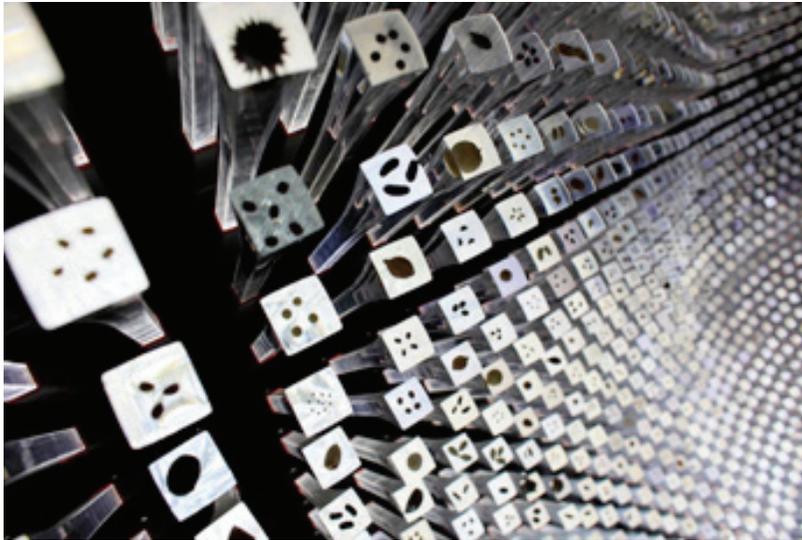
<http://m.bdonline.co.uk/news/heatherwick-unveils-final-design-for-shanghai-expo-pavilion/3143759.article>

http://tallforest.blogspot.com/2010_05_01_archive.html

<http://flechtwerk.wordpress.com/2010/04/23/expo-2010-seven-days-to-go/>

<http://www.superfuture.com/supernews/?p=33575>





British Pavilion, Shanghai Expo 2010, Heatherwick Studio
<http://flechtwerk.wordpress.com/2010/04/23/expo-2010-seven-days-to-go/>

Ein weiteres Beispiel fuer eine Unschaefer durch die Aufloesung der Form ist das britische Pavillion fuer das Expo 2010 in Shanghai von Thomas Heatherwick. Das Projekt ist eine fragmentierete offene Struktur, die von unzaehligen Glasfaserstaeben durchdrungen ist. Diese fuehren waehrend des Tages Licht in das Innere der Struktur und in der Nacht leuchten sie von aussen. Im Inneren werden ebenfalls unzaehlige Pflanzensamen zur Schau gestellt, die nach der Expo in China gepfalnt werden sollen. Alle anderen Materialien des Projektes sollen auch wiederverwendet und recyclet werden. In diesem Gebaeude ist das Formlose soweit gestaltet, dass es trotz der vorhandenen Struktur nicht wirklich als Architektur bezeichnet werden koennte; es koennte soviele andere repraesentieren und lediglich das Masstab veraendern und somit auch seine Funktion. Es ist ein aussergewoehnliches Objekt, das weder design ist noch eine Skulptur noch Architektur. Somit ist es die Ambiguitaet des Wesens dieses Gebaeudes, die es in einem unscharfen und diffusen Zwischenbereich existieren laesst. Das aeuessere wie auch die identitaet dieses Projektes sind nicht einer spezifischen Richtung zuordenbar. Hier ist auch die Frage nach dem Rand insofern interessant, da die Staebe als jene Element die das innere vom aeuesseren trennen selbst gleichzeitig im inneren als auch im aeuesseren sich befinden und daher eine unscharfe Zone begrenzen. Das Unschaefer ist quasi eine Spur des Nicht Sinnhaften innerhalb einer sinnvollen Kontextualitaet. Das Unschaefer ist quasi die Repraesentation all dessen, was unsichtbar, unfassbar, unwirklich und undefiniert ist quasi als geistige Zustaende, die sich materiell oder immateriell im Raum empfinden lassen.



Brigade of Light
光の集まり

9. Erinnerung der Unschärfe

„Through all history painters have tried to suggest movement on the stationary picture surface, to translate some of the optical signs of movement-experience into terms of the picture-image. Their efforts, however, have been isolated attempts in which one or the other sources of movement-experience were drawn upon; the shift of the retinal image, the kinesthetic experience, or the memory of past experiences were suggested in two-dimensional terms.“ —Kepes, G. (1944): Language of Vision. Chicago: Hillison & Etten company, p. 173

„An image of the garden of my home I grew up with; subliminal image and equally a premise. Transcending mere forest, or trees. This is a brigade of light. In this constellation, light is both One and Many.“²³⁴

Die vorliegende Studie über Unschärfe anhand aller vorhergehenden Kapitel stellt einen Versuch dar, dieses seit der Romantik bewusst erfahrene Phänomen von verschiedenen Facetten zu beleuchten. Sie umreißt unter anderem eine aktuelle Darstellung und deren bruchhafte Erfassung von visuellen Leitbildern. In diesem Zusammenhang ist das Wechselspiel zwischen einem rein räumlichen Motiv und anderen inhaltlichen Aspekten von 'Unschärflingen'²³⁵ und deren Derivate dokumentiert. Unschärfe ist an sich ein unscharfes Feld, das keine explizite Existenz besitzt, sondern lediglich eine Umhüllende der Realität ist. Und wenn Unschärfe eine explizite Form hat, in Bildern beispielsweise, ist es nicht so vordergründig wie sie sich formal präsentiert sondern vielmehr welchen inneren Realitäten sie im Beobachter entspricht. Unschärfe ist in jedem Fall, in Kunst und in Architektur visuell wahrnehmbar, jedoch das Tatsächliche der Unschärfe ist das, was als Erfahrung in Form von Bildern sich manifestiert. Bilder sind Repräsentationen von Realitäten, Visionen, Träumen und vom Gedächtnis; wobei alle diese Aspekte immer miteinander interagieren und sich stets gegenseitig beeinflussen und ihre jeweiligen Identitäten bleiben durch diese Dynamik immer im Bereich der Unschärfe bestehen.

²³⁴ Foujimoto, S. (2010): Brigade of Light. JA – Japan Architect, Redefining Collectivity (7/8), p. 26

²³⁵ Ein selbst gebildetes Wort, um (etwas humorvoll) die Vielfalt aller Formen von Unschärfe zu bezeichnen.

In dieser Definition wird das Bild in seiner abstraktesten Form als die Ureinheit unserer Wesen aufgefasst, diese Form von Bildern sind immer unscharf, was auf eine kontinuierliche Unschärfe in unserem System hinweisen kann.

Die Wahrnehmung und die Erinnerung selbst sind Prozesse der Abstraktion und Unschärfe obwohl davon ausgegangen wird, dass deren neuronale Grundlagen wohldefiniert sind. Bilder, die wir in uns tragen, sei es durch eine unmittelbare Wahrnehmung, klassische Konditionierung oder durch die Erinnerung bzw. Projektion, sind anders beschaffen als ein tatsächlich materielles Bild, da sie durch die Überlagerung von Schichten existieren, ähnlich wie die architektonische Unschärfe durch Überlagerung von Konturen und Ebenen sich erschafft.

Die Bilder des Inneren, als Vertreter unserer Realität, existieren kontinuierlich auch wenn Schichten verloren gehen durch Vergessen oder durch Abstraktion.

Die inneren Bilder sind flüssig und sind nicht durch Grenzen definiert. Sie sind in ständiger Dynamik der Genese, da Erinnerung, Wahrnehmung und Illusion oft nicht voneinander getrennt werden können und jeder ohne den anderen nicht existieren würde.

Die Unschärfe ist quasi immer ein Teil des Selbst, die durch diese hervorgebracht den Ereignissen vorausgeht und eine Sequenz der persönlichen Existenz darstellt.

Henri Bergson bemerkt in Gedächtnis und Materie

"Diese Vermischung von Erinnerung und Wahrnehmung ist jedoch keine Ursache von Illusion, sie ist [...] eine Voraussetzung für das Leben.

Sie ist unvermeidlich."²³⁶

Auf dieser Basis kann vielleicht erfasst werden, dass alle Tendenzen, die in unserer Gesellschaft seit der ersten Zuwendung zur Unschärfe in der Romantik bis heute eine Bewegung in Richtung unseres Inneren sind. Diese Entwicklungen sind vielleicht viel eher eine Spiegelung dessen, was uns entspricht und unserer Welt der Wahrnehmung und Existenz näher kommt. Architektur als unsere 'dritte Haut' ist nun frei, um sich in allen Stufen der Diffusion und der Unschärfe zu bewegen und somit eine übergreifendere ästhetische, wie auch formale, Antwort auf die geistigen Relationen seiner Nutzer zu finden. Christian Kühn bemerkt in seinem Aufsatz, Übergreifende Aufklärung, sich auf Koelbls 'Entwurfs-Prolog' beziehend, "Architektur wird [dabei] von der Verpflichtung entbunden, die Illusion einer besseren Welt vorzuspiegeln."²³⁷ Vielleicht kann auch gesagt werden, dass der Architektur immer eine größere Freiheit zugesprochen wird, um jenes zu sein was sie sein kann. Sie kann basierend auf Unschärfe einen Höchstmaß an Definitionen und Komplexität entwickeln, was sie selbst zum Unschärfe generierendem Organ erhebt.

Dieses Bild entstammt einer Bildreihe, die Corinne Vionnet²³⁸ aus den unendlich vielen identischen Bildern, die Touristen von Sehnswürdigkeiten erstellen, zusammengestellt hat, indem sie diese auf einem gemeinsamen Punkt überlagert hat. Diese Bildreihe ist insofern auch interessant weil die fotografische Aufnahme dieser Bilder, die als Souvenire zur Unterstützung der Erinnerung dienen sollen, alle von dem gleichen Blickwinkel erstellt worden sind.



Golden Gate Bridge, San Francisco

236 Bergson, H: Materie und Gedächtniss (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896), p.35

237 Kühn, C., (2004), Übereifrige Aufklärung. Gerede vor dem Entwurf: zwei European-Beiträge von Wolfgang Koelbl, p.21 in: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet

238 <http://www.sueddeutsche.de/kultur/fotografie-photo-opportunities-im-auge-der-betrachter-1.1069155-4>

SCHLUSSFOLGERUNG

Diese Arbeit behandelt das Thema der Unschärfe. Sie bezieht sich auf unterschiedliche Entwicklungen in der Moderne, Aspekte der Wahrnehmung unter dem Einfluss neuer Sichtweisen, und gesellschaftliche wie auch wissenschaftliche Veränderungen. Schließlich wird Unschärfe durch die Beziehung zum Bild, Raum, Bewegung, Materialität, Mentalität, Schichten und Visualität als ein wesentliches Phänomen in der Architektur der Moderne definiert.

In dieser Studie wird gezeigt, dass das Konzept der Transparenz, in seinen vielfältigen und abstrakten Bedeutungsstufen, ein wesentliches Merkmal der architektonischen Unschärfe darstellt. Es wird weiters erläutert, dass die Architektur und Raumkonzeptionen seit der Moderne im allgemeinen durch eine zunehmende Präsenz von Transparenz begleitet sind, woraus sich sämtliche Formen visueller wie auch konzeptueller Überlagerung, Auflösung, Reflektion der Grenzen, Konturen, Oberflächen und des räumlichen Volumens ergeben.

Diese Aspekte werden mitunter anhand von zwei- und dreidimensionalen Darstellungen wie Bildern, Photos und Filmen erläutert, da Bilder einerseits eine kritische Rolle im Verständnis und Produktion des Räumlichen spielen; andererseits stellt die bildhafte Darstellung einen möglichen Zugang zum Erfassen der räumlichen Interpretation eines Individuums, einer Gesellschaft oder eines Zeitgeistes dar.

Auch anhand von bildhaften Darstellungen wird festgestellt, dass seit der Moderne eine stetige Tendenz zur Auflösung und zur Verschmelzung von Außen und Innen (Exterioritäten und Interioritäten) innerhalb des Räumlichen existiert. Im Wesentlichen wird Unschärfe quasi als eine Variation oder Steigerung aller Transparenzeffekte verstanden. Es ist quasi die Sehnsucht nach mehr Sehen und mehr Wahrnehmen durch Reduzierung, Verwischung und Eliminierung von Details, Struktur und Definition.

Als eine letzte Annäherung an das Thema geht die Arbeit der Frage nach, ob das Konzept der Unschärfe eigentlich der Art, wie wir die Welt wahrnehmen, sie in Erinnerung behalten und welche inneren Bilder wir in uns tragen, aber auch der Art, wie unsere Interaktion mit der äußeren Welt beschaffen ist, ob all diese nicht eine gewisse unscharfe Qualität besitzen. Vielleicht kann behauptet werden, dass Unschärfe eigentlich in uns eingebettet ist und wir durch die jeweilige Produktion von Kunst und Architektur eigentlich nicht uns selbst entfremdet sind, wie oft seit der Moderne behauptet wird, sondern im Gegenteil zu einem sehr tiefen Bereich unseres Inneren vordringen können, und dessen Wunsch nach Existenz (dem Wunsch des Inneren) Geltung verschaffen. Die Vielfältigkeit der Manifestationen von Unschärfe könnte in der Vielfalt und Komplexität unserer Individualität und Kultur verwurzelt sein.

QUELLENVERZEICHNIS

- Adorno, T. W., 1973: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M zitiert in Scheugel, H. (1999): Das Absolute: Eine Ideengeschichte der Moderne. Wien: Springer
- Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145)
- Arasse, D., 1992: le Detail, p.17, zitiert in Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach
- Bachelard, G. (1975): Poetik des Raumes. München: Ullstein Taschenbuchvlg
- Benjamin, W. (1974): Abhandlungen: Gesammelte Schriften. Band I/2 (1. Aufl.). Frankfurt/M: Suhrkamp
- Bergson, H: Materie und Gedächtniss (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896)
- Braun R. erschienen in: Nebel, C.(1992): Vom Neuen Schein der Kunst. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Ausstellungskatalog, Graz
- Caillois, R. (1987): Mimicry and Legendary Psychasthenia. Cambridge/Mass, p.70. zitiert in: Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1.Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus
- Criegern, A. (1984): Das innere und das äußere Bild. In: Zeitschrift für Kunstpädagogik, Heft 1
- Colomina, B.(1994): Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. Cambridge (Mass.), insbes. Das Kapitel "Windows", p. 283-335 zitiert in Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145)
- Diller, L. & Scofidio, R. (2002): blur: The making of nothing. New York:Harry N. Abrams, Inc., Publishers
- Deleuze, G. (1996): Die Falte, Leibniz und der Barock. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Deleuze, G. (1998): Das Bewegungs-Bild, Kino 1 (2.Aufl). Frankfurt/Main: Suhrkamp. (Originalwerk publiziert in 1983)
- Duchamp, M. (1934): la Boite Verte, in Duchamp de signe, Ges. Schriften, Hg. M. Samouillet, Paris 1975, p.41 zitiert in Albera, F. (1998): Glass House: vom Filmprojekt zum Film als Projekt. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145)
- Fichte, J. G. (1794/95): Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, p. 135 zitiert in: Scheugl, H. (1999): Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne (1. Aufl.). Wien: Springer
- Foucault, M. (1973): Wahnsinn und Gesellschaft. Frankfurt/M, p.29 zitiert in: Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Wehsmann, H.(1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien: Springer
- Foucault, M. (1993): Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. Fankfurt/Main: Suhrkamp.(Originalwerk publiziert in 1975)
- Freud, S. (1919): Der Moses des Michelangelo: Schriften über Kunst und Künstler (6. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer Verlag.
- Giedion, S. (1929): Architekt und Konstruktion: Bemerkungen zum Ausstellungslokal Citroen, rue Marboeuf, Paris in wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den jahren 1926-1956, Zürich 1987, p. 110, zitiert in Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145)
- Giedion, S. (1941): Space, Time and Architecture:The Growth of a new Tradition. Cambridge: Harvard University Press
- Goethe, J.W., Wilhelm Meisters Wanderjahre, In Goethes Weke Bd. VIII (Hamburger Ausgabe), p. 120, zitiert in Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin: Wagenbach
- Goodman, N. & Elgin, C.Z. (1993): Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hau, S. (2004): Träume zeichnen: Über die visuelle Darstellung von Traumbildern. Tübingen: edition diskord
- Holl, S. (2000): Parallax. New York: Princeton Architectural Press
- Kepes, G. (1944): Language of Vision. Chicago: Hillison and Etten company
- Kismaric, C. (1993) in: Kertesz, A. (1993): Andre Kertesz: Aperture Masters of Photography. New York: Aperture Foundation
- Krause, J. (1999): Raum aus Zeit - Architektur aus der Bewegung. Arch+, Von der Box zum Blob und wieder zurück (148)
- Kühn, C. & Jormakka, K. / ÖGFA: Umbau 23-Diffus im Focus: Haare, Schlamm oder Schmutz, zum Beispiel (1997), Wien: Verlag Anton Pustet
- Luhmann, N. (1995): die Realität der Massenmedien. Oplade: Westdt. Verlag, p.15 in Mitchell, W.J.T. (2008): Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Verlag C.H. Beck oHG. (Originalwerk publiziert in 2005)
- Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur; Hrsg. von U. Conrads und P. Neitzke. Berlin: Birkhäuser Verlag 2006
- Erik Oger in Bergson, H: Materie und Gedächtniss (1991): Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg: meiner Verlag. (Originalwerk publiziert in 1896)
- Eisenstein, S. (1998): Glass House. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145). (Originalwerk entstanden in 1926)
- Fujimoto, S. (2003-2010): theory and intuition, framework and experience. El croquis (1510), 2010
- Maki, F. (1979): The City and Inner Space, Japan Echo (Vol. 6, No.1, Spring 1979)
- Mitchell, W.J.T. (2008): Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Verlag C.H. Beck oHG. (Originalwerk publiziert in 2005)
- Moholy-Nagy, L. (1947): Vision in Motion. Chicago: Hillison & Etten Company

- Nakamura, R. (2010): Colorful / Cornfield. JA – Japan Architect, Redefining Collectivity (78)
- Nakaya, F. in Diller, L. & Scofidio, R. (2002): blur: The making of nothing. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers
- Nietzsche, F. (1999): Streifzüge eines Unzetgemaessens in: Friedrich Nietzsche, Saemtliche Werke, Kritische Studienausgabe, vol.6, Goetzen-Daemmerung; Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.), Berlin: dtv de Gruyter
- Öhner, V. & Ries, M.: Bildbau zitiert in Weihsmann, H.(1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien
- Rowe, C. & Slutzky, R. (1997): Transparenz (4.Aufl). Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag. (Originalwerk publiziert in 1963)
- Scheufl, H. (1999): Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne (1. Aufl.). Wien: Springer
- Sachs-Hombach K. & Rehkämper K. (1999): Aspekte und Probleme der bildwissenschaftlichen Forschung: eine Standortbestimmung. erschienen in: Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildhafter Darstellungsformen. Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämperreihe (Reihe "Bildwissenschaft", bd. 1), Magdeburg: Scriptorum Verlag
- Sachs-Hombach K. (1995): Die Bilddebatte: Eine historische Einführung. Erschienen in: Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen. Amsterdam/Atlanta
- Sachs-Hombach, K. (2009) (Hrsg.): Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt/Main: Suhrkamp,
- Sellmer, J. & Wulff, H.J. (Hrsg.) (2002): Film und Psychologie: nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren Verlag
- Schlegel, F. (1797-1801): Literary Notebooks, p.37. zitiert in: Scheufl, H. (1999): Das Absolute. Eine Ideengeschichte der Moderne (1. Aufl.). Wien: Springer
- Schnell, A. (1998): Sehen und Gesehen-Werden. Arch+Kommende Transparenz/Transparencies yet to come (144/145)
- Turrell, J. in Noever, P. (Hrsg.) (1998): James Turrell: the other horizon. Vienna: MAK
- Reichert, M. R.: Die Arbeitsmaschine, in: Wunschmaschine Welterfindung, Katalog
- Ullrich, W. (2003): Die Geschichte der Unschärfe (1. Aufl.). Berlin: Wagenbach
- Vidler, A. (1992): Unheimlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur (1. Aufl.). Lutz Schulenburg: Edition Nautilus.
- Virilio, P. (1978): Fahren, fahren, fahren. Berlin: Merve Verlag
- Virilio, P. (1989): Die Sehmaschine. Berlin: Merve Verlag. (Originalwerk publiziert in 1988)
- Weibel, P. (2001): Anatomie des Sehens. Alfons Schilling: The Art of Vision. <http://www.alfons-schilling.com/textz.html>
- Weihsmann, H.(1995): Cinetecture. Film, Architektur und die Moderne. Wien
- Wiesing, L (1997): Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Berlin: Rowohlt Tb.
- Wittgenstein, L. (1921): Tractatus logico-philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung. Farnfurt/Main: Suhrkamp

D.I. Tala Vaziri

Currently a PhD Candidate at Vienna University of Technology

Spittelbreiteng.46/3/2

1120 Wien

Austria

Born: July 22nd 1977

Citizenship: Austrian

Languages

Persian (Native), German (Native),

English (Fluent), French (Fluent)

Education

04/2005

Vienna, Austria

07/2004 - 12/2004

Paris, France

10/2001 - 06/2002

Paris, France

02/2001

Vienna, Austria

06/1996

Vienna, Austria

04/1995

Chelmsford, UK

University of Technology Vienna

M.Sc. in Architecture ('Diplom Ingenieur')

Institute of Housing and Spatial Design,
supervised by Professor Cuno Brullmann

La Villette School of Architecture Paris

Scholarship for Diploma short-term
Scientific Research Program

La Villette School of Architecture Paris

Erasmus Scholarship for European
Exchange Program

University of Technology Vienna

B.Sc. in Architecture
Studio Professor William Alsop

Academic High School, Vienna

High School Diploma

Grammar School for Girls, Chelmsford

Chelmsford, England - Exchange student

Teaching Experience

Since 09/2009
Dubai, UAE

Assistant Professor of Architecture and Interior Design at the American University in Dubai

08/2008–09/2009
Dubai, UAE

Assistant Professor of Interior Design at the American University in Dubai

06/2008–08/2008
Dubai, UAE

Adjunct Professor of Interior Design at the American University in Dubai

03/2006–01/2008
Tehran, Iran

Azad University Tehran

Adjunct Assistant Professor

Studio Instructor in 'Elements of Design' (1st and 2nd year architecture) and 'Design and Concept Development' (4th year Architecture)
Projects of three students from the studios won awards in the 'conceptual sketches' competition would be published in the 'Meemar' magazine.

09/1996–09/1998
Vienna, Austria

Lern 1 Institut Vienna

Teacher (High School level)

Work Experience

12/2007–01/2008
Dubai, UAE

Maze Architects Consultants

Design proposal for the invited competition of the DIFC Media Pavilion in Dubai

12/2006–01/2008
Tehran, Iran

NJP Architects – principal architect: Hadi Mirmiran

Design Team Architect

Projects:

- Competition for urban planning proposal in Ghazvin, Iran
- Competition for a shopping mall / hotel in Tehran, Iran
- Metro Station in Isfahan, Iran

12/2004–07/2005
09/2002–07/2004
09/2000–08/2001
10/1998–02/2000

Chalabi Architects

Design Team Architect

Projects:

- Congress & Scientific Centre in Darmstadt
- Set design for the ballet piece Herrumbre for the Compania Nacional de Danza, Madrid
- Competition for Congress & Scientific Centre, Darmstadt (1st prize)
- Set design for the ballet piece White Darkness for Compania Nacional de Danza, Madrid
- Set design for the ballet piece Txalaparta for the Compania Nacional de Danza, Madrid
- Set design for the ballet piece Multiplicidad. Formas de Silencio y Vacio for Compania Nacional de Danza Vienna, Austria

12/2002 - 07/2005
Vienna, Austria

Atelier Process

Own design studio in collaboration with other architects and students of architecture

12/1999–08/2000
Vienna, Austria

Ruediger Lainer Architects

Practical Training / Internship

Projects: Cinema Center in Salzburg, Austria and Multifunctional Hall in Salzburg, Austria

Research & Scholarly Activity

Paper presentation in ICERI 2010 Conference in Madrid/ International Technology, Education and Development Conference; Title of paper: 'TO DESIGN THINKING_ Methods of the Creative Thinking Process'. (November 2010)

Member of the International Advisory Board at the ICERI 2010 conference in Madrid/ International Technology, Education and Development Conference. (November 2010)

Published paper on 'TO DESIGN THINKING_ Methods of the Creative Thinking Process' in ICERI 2010 publications. (November 2010)

Proposal for a new course offering on 'Film & Architecture' at the American University in Dubai. (October 2010)

Invited Juror for Final Review Design Projects/AUS/School of Architecture and Design _ Class of Prof Mehdi Sabet. (April 2010)

Head of the organizing committee of the conference 'The Inception of Ideas and the Design Process' at the American University in Dubai / Speakers: Ole Bouman, Paul Bishop, Bahram Shirdel, Thom Faulders. (April 2010)

Organizing a Lecture on Sustainability by Dr. Sgouris Sgouridis 'Can Cities Design Money' at the American University in Dubai. (March 2010)

Paper presentation in INTED 2010 Conference in Valencia/ International Technology, Education and Development Conference; Title of paper: 'REINVENTING TEACHING METHODS TO FOSTER CREATIVE AND INNOVATIVE MINDS' _The Role of Teachers' Guidance in the Future Success of Students'. (March 2010)

Published paper on 'REINVENTING TEACHING METHODS TO FOSTER CREATIVE AND INNOVATIVE MINDS' _The Role of Teachers' Guidance in the Future Success of Students' In the INTED 2010 Publications. (March 2010)

Chair of the architecture and urban planning session in INTED 2010 Conference in Valencia/ International Technology, Education and Development Conference. (March 2010)

Attending INTED 2010 Conference in Valencia/ International Technology, Education and Development Conference. (March 2010)

Two day-trip to Germany, visit of Dornbracht factory and area with the winner of the APID-Dornbracht Students' Competition. (September 2009)

Work published on the conference 'Architectural Specificity & New Architectural Challenges in Times of Economic Crisis' in the 2A Magazine/Issue #11 (August 2009)

Head of the organizing committee of the conference 'Architectural Specificity & New Architectural Challenges in Times of Economic Crisis' at the American University in Dubai / Speakers: Omar Akbar, Thomas Leaser, Hector Ruiz-Velazquez, Kurt C. Reinhardt, Markus Stebich. (April 2009)

Supervising the The Office- Frezza Students' Competition with students of the American University in Dubai. Winner: Sareh Ameri and Mahnaz Mohammadpour from AUD. (March 2009)

Supervising the APID-Dornbracht Students' Competition with students of the American University in Dubai. Winner: Fatemeh Banizaman from AUD. (March 2009)

Invited Juror for Review Design Projects/AUS/School of Architecture and Design _ Class of Prof. Mehdi Sabet. (March/April 2009)

Invited Juror for Review Design Projects/University of Sharjah/School of Architecture and Design _ Class of Prof Traudel Schwarz-Funke. (March/April 2009)

Nominator for Aga Khan Award for Architecture / 11th cycle Aga Khan Award for Architecture (March 2009)

Attending the conference 'Boutique City: designing for sale' the 3rd annual 2A international Conference'. (November 2008)

Organizing a Lecture on Parametric Design at the American University in Dubai by Prof. George Katodrytis (October 2008)

Member of the advisory board of 2A international architectural competition for students and young architects 'Du(b)ailities' (2008)

Invited for a guest lecture at the department of the Architectural Engineering at the University of Sharjah/UAE 'Spatial Sequences' (May 2008)

Invited Critic for the Final Reviews of 5th year architecture studio at the School of Architecture & Design of the American University of Sharjah, UAE (May 2008)

Invited Juror in the Final Review of the AA Winter-School at Third Line Gallery in Dubai 'Learning from Dubai'

Invited Critic for the Final Reviews of 5th year architecture studio at the School of Architecture & Design of the American University of Sharjah, UAE (December 2007)

Discussion Panel of the Congress for Students on Concept and Design, organized by the Azad University, Tehran, Iran (October 2006)

Instructor for the Tehran Urban Research Project, with students and faculty from Azad University, Tehran University and American University of Sharjah (2006/2007)

Member of the organizing team for the 1st International Congress on Urban Design, Isfahan, Iran (September 2006)

Architectural research on sustainability. Tehran, Iran for Karma Tarh & Tadvin, Project Neynava for the Municipality of Tehran (December 2006- March 2007)

Research and design on buildings of the Parisian Ceramic Period published in 'Paris, La Couleur de la Ville' edited by Annick Desmier (2002)

Architectural Workshop 'Building in the South' in Tunis with Françoise Jourda. Jerba, Tunis (February 2001)

'Urban Movement' Workshop with the Institute of Willaim Alsop. Vienna, Austria (November 2000)

'Reconsidering the Empty Space' Workshop with Rudi Ricciotti. Vienna, Austria (April 2000)

Special Project:

- Short films on movement and issues of spatial experience, Paris & Vienna (2000-2005)
- Landscape Art installation in Sable d'Olonnes, France (2001)

Memberships & Affiliations

APID Membership, since March 2009

Club Advisor for the Architecture Club (ASA) at the American University in Dubai, since September 2009.

