

Dirk Pörschmann

Ein Denkversuch zu mediatektonischen Ansätzen in Kunst, Medien und ihren Theorien

»Der ›digitale Schein‹ ist das Licht, das für uns die Nacht der gähnenden Leere um uns herum und in uns erleuchtet. Wir selbst sind dann die Scheinwerfer, die die alternativen Welten gegen das Nichts und in das Nichts hinein entwerfen.«¹

Vilém Flusser, 1991

Prolog

Mediatektur bewegt sich zwischen Architektur, Technologie, Kunst, Medientheorie, Soziologie, Philosophie und den Bildwissenschaften. Die Theorie der Mediatektur ist eine Disziplin, deren Inhalte noch eher einer flüssigen Materie gleichen, die konsolidierender ›Bindemittel‹ bedürfen, um zu konkreten Ideen, Vorstellungen und Theoriegebäuden zu werden. Sowohl in der angewandten als auch theoretischen Mediatektur bewegt sich vieles und einiges ist möglich. Der Begriff »Mediatektur« geht auf Christoph Kronhagel zurück. Im Jahr 1993 hat der Mitbegründer der »Arbeitsgemeinschaft für 4-dimensionales Bauen (ag4)« den Begriff als Synthese von Medien und Architektur gefunden, um die Komplexität unserer Lebenswelten und den mit ihr verbundenen Aufgaben im Bereich der Architektur zu formulieren. Der Medienphilosoph Vilém Flusser (1920-1991) sieht die fortschreitende Wahrnehmung der Mehrdimensionalität unseres Lebensraums durch die wissenschaftliche Erforschung des Weltraums und die Erweiterung des virtuellen Raums bedingt. Den virtuellen Raum definiert er als »jenen Noch-nicht-Raum, in welchem Noch-nicht-Wirklichkeiten ihre Noch-nicht-Zeit verbringen.« Das Kosmische und Virtuelle treffen auf traditionelle Vorstellungen von Raum: »Der virtuelle Raum und der Weltraum beginnen, in den Lebensraum einzubrechen, ihn teilweise zu überdecken (overlap), und einander zu überdecken.« Flusser erkennt, dass dies Folgen für die Architektur haben muss: »Das wird die Raumgestalter zwingen, in raumzeitlichen statt in geometrisch-chronologischen Kategorien zu denken.«²

Bei der Suche nach potenziellen mediatektonischen Ansätzen in der Kunst- und Mediengeschichte seit 1900 kam es aufgrund des notwendigerweise recht grob angelegten Suchrasters zu zahlreichen interessanten ›Treffern‹, die unterschiedliche Facetten von Mediatektur beleuchten können. Der vorliegende Text kann daher als das Protokoll der Suche des Autors angesehen werden, der sich einem inspirierenden Thema näherte. Intention dieses Essays ist es, eine Sammlung von Positionen und Beispielen zusammenzustellen, die als mögliche Wegbereiter mediatektonischer Praxis angesehen werden können. Wie so häufig glichen auch die Recherchen zu diesem Text einer Expedition in gänzlich unbekannte oder vom Autor bisher nur spärlich erforschte Kontinente von subjektivem (Un)Wissen oder (Un)Verständnis. Auf geistigen Reisen sind auch im 21. Jahrhundert noch Entdeckungen möglich, die sich von denen etwa eines Alexander von Humboldt (1769-1859) freilich unterscheiden. Konnte dieser als Forschungsreisender, Geograf und Naturwissenschaftler noch unbekanntes Gestein, Getier oder Gestrüpp erforschen und seine Entdeckungen einer staunenden Öffentlichkeit präsentieren, scheint es heute weitaus aufwändiger und weniger gefährlich, den Kosmos des Wissens auszudehnen. Der dem Menschen innewohnende Mikrokosmos von Wissen und Erkenntnis wird dagegen von jedem Bild, jedem Text und jeder persönlichen Erkenntnis kontinuierlich erweitert, wobei wie im Makrokosmos auch hier eine Gefahr liegt, auf die bereits Humboldt ausdrücklich verwiesen hatte:

»Der Tendenz endloser Zersplitterung des Erkannten und Gesammelten widerstrebend, soll der ordnende Denker trachten, der Gefahr der empirischen Fülle zu entgehen. Ein ansehnlicher Theil der qualitativen Kräfte der Materie oder, um naturphilosophischer zu reden, ihrer qualitativen Kraftäußerungen ist gewiß noch unentdeckt. Das Auffinden der Einheit in der Totalität bleibt daher schon deshalb unvollständig. Neben der Freude an der errungenen Erkenntnis liegt, wie mit Wehmut gemischt, in dem aufstrebenden, von der Gegenwart unbefriedigten Geiste die Sehnsucht nach noch nicht aufgeschlossenen, unbekanntem Regionen des Wissens.«³

Der vorliegende Essay bewegt sich in genau diesem Spannungsfeld zwischen der motivierenden Begeisterung, die mit entdeckten Zusammenhängen und den hieraus gewonnenen Erkenntnissen einhergeht, und der lähmenden Frustration über die Unmöglichkeit, mit – um beim Bild der Forschungsreise zu bleiben – einer Machete mehr als nur eine grobe Schneise in das Dickicht von inhaltlichen Beziehungen und Kausalitäten zu schlagen. Neben den vorhandenen syn- und hypothetischen Teilen des Textes sollen den Lesern die gesammelten Quellen in Form von analysierten

Zitaten oder beispielhaften Positionen nicht vorenthalten werden. Mediatektur ist wie jede neue Disziplin in ihren Anfängen immer auch eine Multidisziplin, die von Nachbardisziplinen inspiriert und beeinflusst wird, sich jedoch auch abgrenzen muss, um in ihrer Eigenständigkeit wahrgenommen werden zu können.

Jeder Besucher einer gotischen Kathedrale kennt die Wirkung, die farbig gestaltete und lichtdurchflutete Fenster auf den Raum und seine Atmosphäre ausüben. Der Kirchenraum wird ›emotionalisiert‹, und die Architektur wird in ihrer Bedeutung gestützt. Das einfallende Licht bildet neben Architektur und Ausstattung den Kontext für einen gebauten, festen Ort, dessen ursprüngliche Funktion es war, einer christlichen Gemeinde einen schützenden Raum für die Ausübung ihrer Religion zu bieten. Licht steht in der jüdisch-christlichen Tradition in einer engen Beziehung zu Gott und überlieferten Jenseitsvorstellungen. Licht verweist auf die Schöpfung,⁴ das Göttliche und die erhoffte Erlösung von irdischem Leid. Die in den Kirchenfenstern dargestellten biblischen Erzählungen mögen unterhaltsam und lehrreich sein, aber ihre mediale Bedeutung erhalten diese teils riesigen gläsernen Öffnungen durch die Durchbrechung der massiv steinernen Materie. Die Fenster ermöglichen eine Kontextualisierung, denn sie öffnen den physischen Schutzraum Kirche in einem metaphysischen Sinn. Das nicht fassbare, scheinbar immaterielle Licht unterstützt die christliche Vorstellung von der Überwindung des vergänglichen Körpers, den Leiden(schaften), Ängsten oder Schmerzen sowie des Sieges über den Tod.

Gerhard Richter (geb. 1932) hat das im Jahr 2007 eingeweihte Fassadenfenster im südlichen Querhaus des Kölner Doms gestaltet. [Abb. 01 Gerhard Richter, Kirchenfenster, Kölner Dom, südliches Querhaus, 2007 © Gerhard Richter 2010; Foto Christopher Clem Franken, Köln 2007] Die rund einhundert Quadratmeter große Fensterfläche hat Richter in 11.263 Quadrate mit einer Kantenlänge von je 9,6 cm gegliedert. Die verwendeten 72 Farbtöne, die in der modernen Bildtradition des Rasters angelegt sind, lösen beim Betrachten die Assoziation zu den bunten Pixeln einer digitalisierten Medienwelt aus. Die Anordnung der Farbquadrate wurde in einer Hälfte der Fensterteile dem Zufall überlassen, die andere Hälfte zeigt eine achsensymmetrisch gespiegelte ›Wiederholung des Zufalls‹, so dass trotz der

aleatorischen Komposition der Eindruck von Harmonie entstehen kann.⁵ Richters Fenster ist wie jedes aufwändig gestaltete Kirchenfenster Mediatektur im besten Sinn, so es die Architektur in seiner Bedeutung stützt sowie dem Raum und seiner Rezeption Kontexte bietet, die den Ort in seiner räumlichen, zeitlichen und inhaltlichen Mehrdimensionalität erfahrbar macht. Das mit einer abstrakten Form- und Farbsprache gestaltete Fenster erlaubt durch die Bewegung der Sonne oder den Schatten vorbei ziehender Wolken und die damit verbundenen Veränderungen des Lichteinfalls unterschiedlichste Impressionen im Innenraum. Eine latente Vorstellung von Bewegung stellt sich beim Betrachter ein und lässt im religiösen Kontext eine innere Bewegtheit und Emotionalisierung folgen.

Ein Spaziergang in einer lichtüberströmten Winterlandschaft führt vor Augen, wie sehr die Wahrnehmung von Licht und Bewegung und den sich darin wandelnden Eindrücken sensibilisiert wird. Das tausendfache Glitzern und Flirren einer eisigen Schneefläche erzeugt wach erregte Aufmerksamkeit. Die Lichtreflexionen reizen und regen zum intensiven Schauen an. Die Blicke gleiten dabei ziel- und haltlos und verlieren sich mit Leichtigkeit in der betörend schönen Fläche. Es ist mehr ein abstraktes Schauen als ein Suchen nach dem Gegenstand. Es ist weniger ein Schauen nach dem materiellen Körper als nach dem Immateriellen in der uns umgebenden Welt. Es ist das Schauen nach den Erscheinungen, nach dem nur vermittelt Erfahrbaren, das sich im Sehen zeigt und uns darin berührt. Das bewegte Licht schärft Seh sinn und Sehlust. Es liegt etwas Verführerisches in den Erscheinungen. Im reizvollen Glitzern, im bewegten Spiel des Lichts, das die Wahrnehmung nicht müde werden lässt, liegt ein Versprechen auf mehr.

Edgar Allan Poe (1809-1849) beschreibt die Faszination über dieses phänomenbezogene, offene Schauen eindrücklich in seiner 1840 erschienen Kurzgeschichte »Der Massenmensch« (»The Man of the Crowd«). Sie gilt als eine der ersten Erzählungen, die ein von innerer Unruhe angetriebenes Flanieren schildert. In der Nachfolge Poes werden sich zahlreiche Schriftsteller und Künstler von der Idee des Flanierens inspirieren lassen: Charles Baudelaire (1821-1897), der den Topos des modernen Flaneurs als Nachtschwärmer und Inbegriff des modern-urbanen Menschen einführt; Walter Benjamin (1892-1940), der ihn in seinem

unvollendet gebliebenen »Passagen-Werk« theoretisch fundiert; Arthur Schnitzler (1862-1931) in der »Traumnovelle« (1925), die Stanley Kubrick (1928-1999) zu seinem grandios inszenierten Film »Eyes Wide Shut« (1999) bewegte; der fahrende Flaneur in »Taxi Driver« (1976) von Martin Scorsese (geb. 1942) [Abb. 02 Still aus »Taxi Driver«, 1976, Blick durch die Heckscheibe des Taxis auf den Times Square] oder der belgische Künstler Francis Alÿs (geb. 1959), der im Gehen seinen Modus Operandi gefunden hat.⁶

Der Flaneur bewegt sich in den Schluchten der Großstadt, angetrieben von der Lust nach dem Unbekannten, Reizvollen, Gefährlichen oder Verbotenen. Er steht in der Nachfolge und zugleich im Gegensatz zum romantischen Wanderer, der seiner Sehnsucht nach dem Ursprünglichen in der Natur nachging und in der Anschauung derselben das Göttlich-Geistige finden wollte.

Bevor Poes namenloser Ich-Erzähler einem ziellos wandelnden Mann durch das nächtliche London folgt, sitzt er in »Stimmungen wachster Sinnenfreude, wo der Schleier vom geistigen Auge fällt«⁷ in einem Café und blickt visuell angeregt auf die Straßenszene vor dem großen Fenster:

»Je tiefer die Nacht herniedersank, desto mehr vertiefte sich meine Teilnahme für dies Schauspiel; denn nicht nur wandelte sich der allgemeine Charakter der Menge (...), sondern die Strahlen der Gaslaternen hatten, zu Anfang schwach noch in ihrem Ringen dem sterbenden Tag, jetzt schließlich die Übermacht gewonnen und warfen über jegliches Ding einen launenhaften und grellhellen Schein. (...) Die wilden Wirkungen des Lichtes brachten mich dazu, den einzelnen Gesichtern nachzuspüren; und obschon die reißende Schnelle, mit welcher die Lichterwelt vor dem Fenster dahinflitzte, mich verhinderte, mehr denn einen kurzen Zuckblick auf jede Physiognomie zu werfen, schien's mir doch, in jeder besondern Geistesverfassung, als könnte ich häufig selbst in diesem kurzen Blickmoment die Geschichte langer Jahre lesen.«⁸

Die Stirn an die Scheibe gepresst, schaut er fasziniert auf Lichter, Gesichter und das Treiben vor dem Café, das sein »Gemüt daher mit köstlicher, noch nie gekannter Bewegung und Erregung«⁹ erfüllt. Die Anziehungs- und Verführungskräfte des zu Sehenden wirken stark auf Poes Protagonisten und gebären in ihm den Wunsch, in die ephemeren Impressionen, in das Bewegt-Bild einzutauchen. Das zu Sehende wird zu einem Versprechen, das Erfüllung sucht. Noch ist das Fenster eine Grenze zwischen Betrachter und Betrachtetem, und seine Größe legt den Ausschnitt des Sichtbaren fest. Doch das Glas ist nicht nur transparente Grenze, sondern zugleich auch Einfallstor für Eindrücke und die von diesen evozierten Wünschen. Poes Figur

kann die Seiten wechseln. Im Gegensatz zur medialen Grenze eines Bildschirms oder einer Projektionsfläche kann er hinter die Scheibe und sein Bedürfnis nach Immersion ohne Umwege befriedigen.

Die Fotografen der modernen Großstädte kannten diese Sehnsucht und gingen ihr auf ausgedehnten Streifzügen nach. Sie waren selbst Flaneure und suchten das Besondere im Alltäglichen, wie Eugène Atget (1857-1927) im Paris der Jahrhundertwende. Seine Arbeiten haben die US-amerikanische Fotografin Berenice Abbott (1898-1991) inspiriert, New Yorker Impressionen in Bildern einzufangen. Ihre Fotografie »Nightview« [Abb. 03 Berenice Abbott, Nightview, 1932 © Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc., NYC 2010]¹⁰, die sie im Jahr 1932 vom Dach des New Yorker Empire State Building schoss, erzeugt eine ähnliche Wirkung wie das Schauen von glitzerndem Schnee oder das geschilderte nächtliche Treiben in Poes Kurzgeschichte. Das Auge springt begeistert von Punkt zu Punkt und verliert sich in den zahllosen Lichtquellen der Hochhäuser – eine ruhige Betrachtung der nächtlichen Szene ist nicht möglich. Bei der Rezeption des Bildes wird dem Betrachter deutlich vor Augen geführt, dass Sehen immer mit Bewegung einhergeht. Der Philosoph Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) beschreibt diesen Sachverhalt in seinem phänomenologischen Essay »Das Auge und der Geist« treffend:

»Mein beweglicher Körper hat seine Stelle in der sichtbaren Welt, ist ein Teil von ihr, und deshalb kann ich ihn auf das Sichtbare hin richten. Umgekehrt hängt auch das Sehen von der Bewegung ab. Man sieht nur, was man betrachtet. Was wäre das Sehen ohne jede Bewegung der Augen?«¹¹

Der ungarische Künstler, Designer und Theoretiker Gyorgy Kepes (1906-2001), von dessen Medienfassaden noch die Rede sein wird, verweist in seiner 1944 erschienenen Publikation »Sprache des Sehens« (»Language of Vision«) auf die damals zwölf Jahre alte Fotografie Abbotts und benutzt sie neben eigenen Fotogrammen und weiteren von László Moholy-Nagy (1895-1946) oder Man Ray (1890-1976) zur Illustration seines Kapitels »Der Einfluß künstlicher Lichtquellen«. Darin behandelt Kepes die »psycho-physiologischen Wirkungen der bildnerischen Organisation des Lichtes«¹² und thematisiert die heute geläufige Erkenntnis, dass Lichtreize Auswirkungen auf den ganzen Menschen und seinen Organismus haben.

Dreißig Jahre zuvor formulierte der deutsche Philosoph und Soziologe Georg Simmel (1858-1918) seine psychologisierende Einschätzung der menschlichen Wahrnehmung in seinem Aufsatz »Die Großstädte und das Geistesleben«:

»Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrngender Impressionen.«¹³

Der Begründer der Stadtsoziologie machte seine subjektiven Erfahrungen mit »sich aufdrängenden Impressionen« in Berlin, einer der boomenden Metropolen der Jahrhundertwende, deren Charakter häufig mit der Metapher eines »Labors der Moderne« umschrieben wurde. Schnell wechselnde visuelle Eindrücke im zunehmenden Straßenverkehr, im Anschwellen der Menschenströme, in den Auslagen der Kaufhäusern sowie in den mehr und mehr installierten Leuchtreklamen, die ihre merkantilen Botschaften immer aufdringlicher in den Stadtraum sendeten. Berlin war für Simmel zu einem soziologischen Laboratorium geworden, in dem er die sich neu entwickelnden sozialen Räume, Akteure, Kommunikations- und Ausdrucksformen studieren und analysieren konnte.

Ein Vierteljahrhundert nach Simmels Aufsatz wird Walther Ruttmanns (1887-1941) Filmklassiker »Berlin. Die Sinfonie der Großstadt« (1927) in den Lichtspielhusern vorgeführt. Der experimentelle Dokumentarfilm verbildlicht die Erfahrungen Simmels und die eines jeden Grostadtbrgers des frühen 20. Jahrhunderts. Ruttmann zeigt mit innovativen filmischen Mitteln den Ablauf eines Tages in Berlin anhand unterschiedlichster Impressionen der Arbeit, des Verkehrs oder der kulturellen Vergnügungen. Mit dem beginnenden Abend erwachen die weithin sichtbaren Leuchtreklamen. Sie werden zum strahlenden Bühnenbild der Nacht und ihrer Versprechungen auf Unterhaltung und Zerstreuung. [Abb. 04 Man Ray, La Ville, Fotogramm aus der Serie »Electricité«, 1931 © VG Bild-Kunst, Bonn 2010]¹⁴ Das Fotogramm »La Ville« aus Man Rays zehnteiliger Serie »Electricité« (1931) illustriert eindringlich Faszination und Wirkung des modernen Nachtlebens,¹⁵ und der deutsche Journalist und Schriftsteller Max Osborn (1870-1946) beschrieb die visuelle Attraktivität der nächtlichen Großstadt 1929 mit den Worten:

»Die Architektur ging einstens schlafen, sobald es dunkel wurde. (...) Heute erwacht die Architektur am Abend zu neuem, phantastischem Dasein. Lichtstreifen ziehen ihre Linien nach und lassen, während die Einzelheiten zwischen ihnen versinken, ein imaginäres Gebilde von Konturen aufsteigen. Das sind die Nachtmärchen der modernen Großstadt.«¹⁶

László Moholy-Nagy, der mit seiner Filmskizze »Dynamik der Großstadt« (1921/22) [Abb. 05 László Moholy-Nagy, Doppelseite aus der Filmskizze »Dynamik der Großstadt« (1921/22) © VG Bild-Kunst, Bonn 2010]¹⁷ Ruttmanns Film inhaltlich vorwegnahm,¹⁸ versuchte, die Erfordernisse eines beschleunigten Lebens in neuen Bildern zu begleiten. Seine Vorstellungen eines »Neuen Sehens«, dem Geschwindigkeit, Perspektivwechsel und die Simultanität von Eindrücken inhärent sind, lehrte er als Bauhaus-Lehrer und veröffentlichte sie in heute noch inspirierenden Büchern. Seine bekannteste Schrift betitelte er mit »Vision in Motion« (1947)¹⁹ und über seine mediale Gegenwart sagte er: »Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit die des Films, der Lichtreklame, der Simultanität (Gleichzeitigkeit) sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse.«²⁰ Medienhistorisch interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) und weitere Futuristen in ihrem Manifest zum futuristischen Film bereits im Jahr 1916 verkündeten: »Wir ziehen es aber vor, uns durch das Kino, durch die großen Tafeln der befreiten Worte und durch die beweglichen Leuchtanzeigen auszudrücken.«²¹

Um noch einmal beim Fenster und seinen möglichen mediatektonischen Ansätzen anzuschließen, soll auf ein weiteres anregendes Beispiel aus dem Bereich Fassadengestaltung hingewiesen werden. Freilich gehören Fenster und Türen als Öffnungen des Baukörpers zu den klassischen Aufgaben der Architektur. Sie sind Teil der Fassadengestaltung, und nur in besonderen Fällen als Mediatektur zu bezeichnen. Jean Nouvel (geb. 1945), Architekt des Pariser Institut du Monde Arabe, hat dort eine Fassade realisiert, die zugleich Ornament und Technik ist und deren Wirkung auf den Innenraum in einem mediatektonischen Sinn verstanden werden kann. [Abb. 06 Fenster mit Blendentechnik von innen gesehen, Institut du Monde Arabe, Paris © Foto Boris Doesborg, Brüssel 2007] Die Südfassade des Gebäudes verbindet das traditionelle orientalische Motiv der Mashrabiyya – ein als Blick- und

Klimaschwelle kunstvoll aus Holz, seltener aus Metall gestaltetes Gitter mit geometrischen Mustern, meist als Abschluss für Fenster, Erker oder Loggien genutzt – mit computergesteuerten Irisblenden, die je nach Lichteinfall ähnlich einer Jalousie den Innenraum belichten oder verdunkeln. Nouvel gelingt es, mit diesem Mittler des Lichts innovative Technik und Tradition sowie Funktion und Inhalt zu verbinden.²² Das franko-arabische Kulturzentrum erhält eine Fassade, die als mediatorischer Ausdruck seiner Funktion zu verstehen ist. Sie verweist auf das traditionelle Selbstverständnis der arabischen Welt und ihren prinzipiellen Wunsch nach Austausch mit Frankreich und Europa.

[Abb. 07 »switch+«, Pavillon für »skulptur projekte münster 07«, Architekturbüro modulatorbeat Münster © Foto Thorsten Arendt / artdoc.de] Wie beim abstrakten Ornament der Mashrabiyya findet sich auch im Lochraster der Fassade der temporären Architektur »switch+« eine gleichmäßige Reihung von allerdings nur einer einzigen geometrischen Form: dem Kreis. Das Besondere des temporären Pavillons, der im Jahr 2007 wichtiger Bestandteil der Infrastruktur der Ausstellung »skulptur projekte münster 07« war, ist die wunderbare Leichtigkeit, mit der die Form der gegenüber an der Fassade des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte angebrachten Arbeit von Otto Piene (geb. 1929) aufgenommen und in eine Negativform transformiert wird.²³ Aus Pienes Halbkugeln, die die Lichtquellen seiner Installation »Silberne Frequenz« (1971) umhüllen, werden korrespondierende Löcher. [Abb. 08 u. 09 »switch+«, Pavillon für »skulptur projekte münster 07«, Architekturbüro modulatorbeat Münster © Fotos Dirk Pörschmann 2007] Die Wände des Pavillons entfalten dadurch dieselbe Wirkung wie ein Mashrabiyya: atmosphärische Lichtwirkung im Innenraum und Blickschwelle von außen. Der Besucher des Pavillons wird zum voyeuristischen Betrachter des Umraums samt der gegenüberliegenden südwestlichen Fassade des Museums. [Abb. 10 Otto Piene, Silberne Frequenz, 1971 © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Foto LWLLMKuK/ Rudolf Wakonigg 1971; Archiv Otto Piene] Otto Piene hat dort seine Lichtinstallation aus 639 Aluminium-Halbkugeln in regelmäßig, sich wiederholenden Lichtfolgen geschaltet. Der Künstler und neben Heinz Mack (geb. 1931) Mitbegründer von ZERO, einer Bewegung, die 1958 ihren Anfang in Düsseldorf nahm und offiziell bis 1966 international wirkte und agierte, wurde

durch seine Arbeit mit Licht und Bewegung bekannt. Zuerst in zweidimensionalen Rasterbildern mit einer scheinbaren, beim Akt der Rezeption entstehenden Bewegung experimentierend, entwickelte er seine Arbeiten in Richtung Räumlichkeit weiter. Seine »Lichtballett« betitelten Lichträume verzaubern noch heute den Besucher durch ihre besondere Atmosphäre und Wirkung. In der »Silbernen Frequenz« verbindet Piene das Motiv des Rasters mit einer Lichtinszenierung, die durch ihre Schaltung zu einem bewegten abstrakten Bild wird. Assoziationen zu technischen Medien entstehen: etwa zu gerasterten Lochkarten im Bereich der frühen elektronischen Datenverarbeitung, zu fließenden Lichtstreifen, wie sie bei Bildstörungen des damals noch üblichen Röhrenfernsehers auftraten oder zu den heute omnipräsenten Pixeln als Lichtpunkte unserer medialen Umgebung. ZERO verließ die bekannten Pfade der Nachkriegskunst und wandte sich neuen Materialien und Formen zu. Lucio Fontana (1899-1968), dessen Kunst und Kunsttheorie die ZERO-Künstler inspirierte, gab mit den Ideen aus seinem »Manifesto blanco« (1946) eine Richtung vor:

»Wir leben im Zeitalter der Physik und der Technik. Bemalte Pappe und aufgestellter Gips haben keine Daseinsberechtigung mehr. (...) Notwendig ist eine Veränderung von Inhalt und Form. Notwendig ist die Überwindung von Malerei, Bildhauerei, Dichtung und Musik. Wir brauchen eine umfassendere Kunst, die den Bedürfnissen des neuen Geistes entspricht.«²⁴

Bereits im Jahr 1966 hatte Piene eine Fassade durch sein Lichtspiel »immaterialisiert«. [Abb. 11 Otto Piene, Licht und Bewegung, 1966, kinetische Lichtplastik, Fassade des Herrenhaustatters Wormland Köln, Architekt Peter Neufert, © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Foto Schmölz & Ullrich, Köln 1966; Archiv Otto Piene] Er stattete die Hauptfassade des Kölner Modehaus' Wormland mit einer kinetischen Lichtplastik aus. Wie auch in Münster vermittelt und verspricht die abstrakte Formensprache Innovation und Modernität. Das funktionale Gebäude, das der Architekt Peter Neufert (1925-1999) 1966 im Auftrag von Theo Wormland komplett umbaute und modernisierte, wirkt außer im Erdgeschoss durch die Kassettenfassade aus Edelstahlfliesen hermetisch. Die fehlenden Fenster erlauben in den Verkaufsräumen eine ausgewogene Klimatisierung und optimale Ausleuchtung der Waren, und die Enge der Hohen Straße verhindert den ohnehin in Einkaufsstrassen nicht üblichen Blick nach oben zusätzlich, so dass Pienes Arbeit neben den rein ästhetischen Qualitäten weitere Funktionen übernimmt: zum einen

löst sie die solide Blockhaftigkeit der Obergeschosse auf, zum anderen lockt sie die Aufmerksamkeit aus der Enge der Straße und des reinen Konsums nach oben in eine ›schönere und bessere Welt‹. Neufert und Wormland träumten als Sammler moderner Kunst von ihr, und Piene formulierte diesen Traum in poetischen Worten: »Ja, ich träume von einer besseren Welt. Sollte ich von einer schlechteren träumen? Ja, ich wünsche mir eine weitere Welt. Sollte ich mir eine engere wünschen?«²⁵

Otto Piene wurde 1974 zum Direktor des sieben Jahre zuvor von Gyorgy Kepes gegründeten Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am Massachusetts Institute of Technology (MIT) berufen. Er folgte Kepes, der ihn 1968 als ersten internationalen Fellow an das CAVS einlud. Auch Gyorgy Kepes, Freund, Kollege und Landsmann des Ungarns László Moholy-Nagy, schuf frühe Medienfassaden, die die Mediatektur des 21. Jahrhunderts vorbereiteten: so etwa 1960 die große programmierte Fassade der New Yorker Niederlassung der Fluggesellschaft KLM. [Abb. 12 Gyorgy Kepes, Programmed Light Mural, KLM Office, New York 1960 © Gyorgy Kepes 2010]. Kepes und Piene stehen in der Tradition des Bauhaus, und die Ideen László Moholy-Nagys waren beiden wertvoll. Alle drei Künstler hatten den Wunsch, Kunst und Leben zu verbinden. Die Technik sollte hierbei eine vermittelnde Rolle zwischen Mensch und Natur einnehmen. Moholy-Nagy sieht in der Gestaltung mit Licht die Zukunft in Kunst und Architektur: »just as one paints with brush and pigment, we could ›paint‹ direct with light, transforming two-dimensional painted surfaces into light architecture.«²⁶

Bevor mit dem Gelsenkirchener Musiktheater ein weiteres Beispiel aus dem ZERO-Umfeld besprochen werden soll, muss noch auf einen dritten ungarischen Künstler und sein außergewöhnliches Schaffen hingewiesen werden. Es ist der in Ungarn geborene Nicolas Schöffer (1912-1992), der als Begründer einer kybernetischen Kunst gilt und eine stark eigenständige, nahezu monolithische Position einnimmt. Schöffer arbeitete intermedial und mit den unterschiedlichsten Elementen der Dynamik. Seit 1954 entwickelte er in seinen je nach Schwerpunkt als »Spatio-, Lumino- oder Chronodynamik« bezeichneten Arbeiten meist in Turmform

ausgeführte Installationen, die Raum, Zeit, Licht, Bewegung und Klang vereinen, und dabei in ihrem Ablauf auf Umweltgeräusche, Lichtverhältnisse und Witterung reagieren können.²⁷ Die Abbildung zeigt den 1961 vor dem Palais de Congrès im Parc de la Boverie in Lüttich errichteten spatiodynamischen Turm, dessen Licht-, Ton- und Raumspiel die Glasfassade des Kongresszentrums und die Wasseroberfläche der Maas integrierte und mediatisierte. [Abb. 13 Nicolas Schöffer, Spatiodynamischer Turm von Lüttich, 1961 © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Foto Yves Hervochon, Paris]²⁸ Schöffer erläuterte selbst: »Die Luminodynamik vereinigt in sich alle künstlerischen (plastischen) Techniken, die sich die Verdichtung und nachfolgende Projektion von Licht auf durchsichtige oder undurchsichtige Flächen oder auch in einem Raum nutzbar machen (...).«²⁹

Am Ende der Auswahl von Beispielen aus Kunst und Architektur sollen zwei Arbeiten stehen, die in besonderer Weise eine mediatektonische Wirkung im Raum entfalten können. Werner Ruhnau (geb. 1922) hat als führender Architekt das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen entworfen und realisiert (1956-1959). [Abb. 14 Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen am Eröffnungsabend, 15. Dezember 1959 © Foto Ernst Knorr; Archiv Anita und Werner Ruhnau] Es gehört zu den interessantesten Theaterneubauten der Nachkriegszeit. Ruhnau's besondere Beziehung zu Yves Klein (1928-1962), den er neben Norbert Kricke (1922-1984) und Jean Tinguely (1925-1991) einlud, die Architektur mit Kunst zu erweitern, ließ an der unkonventionellen »Bauhütte« Ideen entstehen, die Kunst und Architektur nachhaltig bereicherten. Klein und Ruhnau realisierten im Foyer des Theaters mit riesigen Wandbildern (7 x 21 Meter) und Schwamm-Reliefs eine »blaue Überspannung«³⁰ des Raums. [Abb. 15 Yves Klein, Wandbild und Schwammrelief im westlichen Foyerbereich des Musiktheaters im Revier in Gelsenkirchen © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Archiv Anita und Werner Ruhnau] Die Malerei Yves Kleins und das mit Ruhnau gemeinsam entwickelte »Gelsenkirchener Blau« ermöglichte eine farbige »Klimatisierung des Raumes«, wie sich es die unkonventionellen Begründer einer geplanten »Schule der Sensibilität« wünschten.³¹ Nicht nur visuelles, sondern auch taktiles Wahrnehmen des Raums sollte den Besuchern des Theaters so möglich werden.

An dieser Stelle sei noch einmal auf den Futuristen Filippo Tommaso Marinetti verwiesen, der in seinem Manifest »Der Taktivismus« (1921) eine Erziehung des Tastsinns vorschlug, die den Menschen zu einer »Kunst des Tastens« befähigen sollte. Ziel war eine gesteigerte Sensibilität des Tastsinns in Verbindung mit der Fähigkeit, die empfangenen Sinneseindrücke konkret einordnen und ausdrücken zu können. Dazu stellte er neben die empfohlenen Tast-Übungen eine »Skala von taktilistischen Werten« auf, die in unterschiedliche Klassen eingeteilt war. Neben Glaspapier, verschiedenen Arten von Seide, Wolle oder Haar und Bürsten findet sich auch der von Yves Klein so häufig verwendete Naturschwamm, den Marinetti neben Eisen oder Plüsch in die mit den Adjektiven »heiß, sinnlich, geistreich, zart« umschriebene sechste Klasse einordnete.³²

Ruhnau und Klein sprühten in ihrer Zusammenarbeit nur so von Ideen und entwickelten sehr detaillierte Entwürfe: so etwa zu einer Architektur aus den Elementen Luft, Feuer oder Wasser. In den Jahren 1958/1959 entstand ihr »Manifest zur allgemeinen Entwicklung der heutigen Kunst zur Immaterialisierung (nicht Dematerialisierung)« aus dem eine Passage zitiert werden soll:

»Im wesentlichen geht es um das geistige Prinzip vom Gebrauch neuer Materialien zur Erreichung von dynamischen und immateriellen Architekturen. Luft, Gase, Feuer, Wasser und wieder Luft sind solche Materialien, und sie sollen vorzugsweise beide Funktionen, die des Schutzgebens gegen Regen und Wind und die der Kühlung sowie Erwärmung, gemeinsam erfüllen.«³³

Zum Schluss dieses Denkversuchs zu mediatektonischen Ansätzen steht – wie mit Richters Kirchenfenster zu Beginn – ein altes Medium. Spätestens seit der Mitte des 11. Jahrhunderts wurden historische Ereignisse auf Bildteppichen dargestellt, die neben ihrer Funktion als isolierende und schallabsorbierende Wandverkleidungen kollektive Erinnerungen festhielten. Der »Teppich von Bayeux« (um 1070) mit gestickten Darstellungen aus der normannischen Historie ist eines der bedeutendsten Beispiele mittelalterlicher Tapissierkunst. [Abb. 16 u. 17 Via Lewandowsky, Roter Teppich, 2003, Teppich, handgetuftet, 5 x 10 m, Bundesministerium der Verteidigung, Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Foto Volker Kreidler; Archiv Via Lewandowsky] Wie in diesem handelt es sich auch beim »Roten Teppich« (2003) von Via Lewandowsky (geb. 1963) um eine

Historiendarstellung. Lewandowsky hat die raumgreifende Arbeit für das Bundesministerium der Verteidigung realisiert. Der Teppich kontextualisiert die zwölf Meter hohe Säulenhalle des in den Jahren 1911-1914 entstandenen Baus für das damalige Reichsmarineamt. Die Halle wird zum Raum der Erinnerung und Mahnung. Das ganze Bild wird erst aus der Entfernung deutlich: auf dem roten Teppich, der viel Assoziationsraum zu Staatsempfängen, Bombenteppichen und Blut bietet, ist aus den oberen Stockwerken eine zerstörte Stadtlandschaft zu erkennen. Es ist der Berliner Stadtteil Tiergarten, in dem auch der »Bendlerblock« liegt. In der Weimarer Republik und im sogenannten Dritten Reich beherbergte der Gebäudekomplex zahlreiche hohe militärische Institutionen. Zugleich war der Bendlerblock aber auch das Zentrum des politischen Widerstands gegen Adolf Hitler, der zum versuchten Putsch am 20. Juli 1944 führte.³⁴

Es braucht Abstand, um die visuelle Botschaft betrachten zu können: zuviel räumliche Nähe führt dazu, dass sie sich entzieht; zuviel zeitliche Nähe schmerzt. Betroffenen des Bombenkriegs muss medial nicht vermittelt werden, welches Leid in der Zerstörungskraft menschlicher Fantasie und ihrer technischen Umsetzung liegen. Den unbedarften Besuchern oder Mitarbeitern des Verteidigungsministeriums, denen kriegerische Realitäten nur aus den Medien bekannt sind, lässt der Teppich inne halten. Lewandowsky gelingt es, im 21. Jahrhundert ein Bildmedium zu nutzen, dass entgegen den neuen, elektronischen und digitalen Medien Abstand fordert und nicht Nähe will. Es ist ein heilsamer Anachronismus, dass in Zeiten der sich »aufdrängenden« Medien, ein Raum mit einem Teppich erfüllt und erfühlbar gemacht werden kann. Fast scheint es, als öffne sich der Boden der Säulenhalle, und ein archäologischer Blick auf die unter dem Bendlerblock liegenden historischen Schichten wird möglich. Über ein einfaches Luftbild, das auf einen roten Teppich übertragen wurde, wird ein Raum und in ihm seine wechselhafte Geschichte erfahrbar.

Wenn Medien Promissionen sind – Versprechen auf ewiges Leben ohne körperliches Leid, auf Abwechslung und Unterhaltung, auf Innovation und Modernität, auf neue Perspektiven, auf Konsum und Befriedigung, auf Einblick und Durchblick, auf Ablenkung und Zerstreuung, auf Wahrheit und Erkenntnis, auf eine

bessere Zukunft oder einfach auf ein Mehr –, dann ist Lewandowskys Teppich ein Versprechen auf die menschliche Befähigung zu lernen und sich in einer humanen Weise zu entwickeln. Ein Versprechen, das wie die meisten anderen nicht eingelöst werden kann.

© Dirk Pörschmann, Kassel 2010

¹ Vilém Flusser: Digitaler Schein, 1991. In: Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, Bensheim und Düsseldorf 1993, S. 285.

² Vilém Flusser: Räume, 1991. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. v. Jörg Dünne, Stephan Günzel, Hermann Doetsch, Frankfurt am Main 2006, S. 277, 280 u. 278.

³ Alexander von Humboldt: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, Bd. 1, Stuttgart u. Tübingen 1845. Zit. n.: Amerikanische Jubiläumsausgabe, Philadelphia 1869, S. 36.

⁴ »Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht.« Genesis 1, 1-3.

⁵ Vgl. Stephan Diederich u.a.: Gerhard Richter - Zufall. Das Kölner Domfenster und 4900 Farben, Köln 2007.

⁶ Vgl. Stephanie Gomolla: Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne, Würzburg 2009 sowie Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008, S. 381-415.

⁷ Edgar Allan Poe: Der Massenmensch, 1840. In: Ders., Werke, Bd. 2 Phantastische Fahrten. Faszination des Grauens. Kosmos und Eschatologie, hrsg. v. Kuno Schumann u. Hans Dieter Müller, aus dem Engl. übers. v. Hans Wollschläger, Olten u. Freiburg i. Breisgau 1967, S. 706.

⁸ Ebd., S. 712 f.

⁹ Ebd., S. 707.

¹⁰ Bildnachweis: Berenice Abbott, hrsg. v. Elsbeth Kearful u. Astride Waliszek, Köln 1997, Könemann (Aperture masters of photography), S. 57. © Berenice Abbott/ Commerce Graphics Ltd., Inc., NYC 2010

¹¹ Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, hrsg. u. übers. von Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 15 f.

¹² Gyorgy Kepes: Sprache des Sehens, Mainz u. Berlin, 1970 (Neue Bauhausbücher), S. 128-136.

¹³ Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, 1903. In: Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 7/I, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band I, hrsg. v. Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt u. Rüdiger Kramme, Frankfurt am Main 1995, S. 116 f.

¹⁴ Bildnachweis: Roland Penrose: Man Ray, London 1975, S. 100. © VG Bild-Kunst, Bonn 2010

¹⁵ Vgl. Renate Heyne u. Floris M. Neusüss: Die Rayographien. In: Man Ray. Das photographische Werk, hrsg. v. Emmanuelle de L'Ecotais u. Alain Sayag, München 1998, S. 119 f.

¹⁶ Max Osborn zit. n.: Berlins Aufstieg zur Weltstadt. Ein Gedenkbuch, hrsg. v. Verein Berliner Kaufleute u. Industrieller aus Anlass seines 50jährigen Bestehens, mit Beiträgen v. Max Osborn, Adolph Donath u. Franz Maria Feldhaus, Berlin 1929, S. 206.

¹⁷ Bildnachweis: László Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, 3. Aufl., Berlin 2000, S. 126 f. © VG Bild-Kunst, Bonn 2010

¹⁸ Vgl. Krisztina Passuth: Moholy-Nagy und Berlin. Berlin als Modell der Metropole. In: Über Moholy-Nagy. Ergebnisse aus dem internationalen László Moholy-Nagy-Symposium Bielefeld 1995 zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers, hrsg. v. Gottfried Jäger u. Gudrun Wessing, Bielefeld 1997, S. 37-44.

¹⁹ »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.« László Moholy-Nagy: Vision in Motion, Chicago 1947, S. 12.

²⁰ László Moholy-Nagy zit. n. Petra Eisele: László Moholy-Nagy und die »Neue Reklame« der zwanziger Jahre. In: Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien interner und externer Öffentlichkeit, hrsg. v. Patrick Rössler, Berlin 2009, S. 245.

²¹ Filippo Tommaso Marinetti u.a.: Der futuristische Film, Mailand, 11. September 1916. Zit. n. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart u. Weimar 1995, S. 124.

²² Zur Mashrabiyya im Kulturvergleich zwischen Orient und Okzident siehe Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, S. 272-281.

²³ Im Jahr 2009 wurde der Anbau des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster (ehemals Westfälisches Landesmuseum Münster) abgerissen. Der Bau aus den 1970er Jahren wird durch einen Neubau ersetzt. Otto Piene wird seine Installation nach eigenen Plänen an einem anderen Ort des Museums rekonstruieren.

²⁴ Lucio Fontana: Manifesto blanco (Weißes Manifest), Buenos Aires 1946. Zit. n. Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2 Bde., hrsg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Ostfildern-Ruit 2003, Bd. 2, S. 781.

²⁵ Otto Piene: Wege zum Paradies, ZERO 3 (1961). In: Heinz Mack, Otto Piene (Hg.): ZERO 1, 2, 3 (Reprint), Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge/Mass. 1973, S. 146.

²⁶ László Moholy-Nagy: Light Architecture. In: Industrial Arts, I/1, 1936. Zit. n. Leuchtende Bauten. Architektur der Nacht, hrsg. v. Marion Ackermann, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern 2006, S. 99.

²⁷ Siehe Nicolas Schöffer, Ausst.-Kat. Villa Tamaris La Seyne-sur-Mer u. Fondation Vasarely Aix-en-Provence, Dijon 2004.

²⁸ Bildnachweis: Stadtlicht – Lichtkunst. Ein Projekt der Initiative Stadtbaukultur des Landes Nordrhein-Westfalen, hrsg. v. Christoph Brockhaus, Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum – Zentrum Internationaler Skulptur Duisburg, Köln 2004, S. 151. © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Foto: Yves Hervochon, Paris

²⁹ Zit. n. Michael Schwarz, Eine kurze Geschichte der Lichtkunst im öffentlichen Raum, S. 45. In: Stadtlicht – Lichtkunst. Ein Projekt der Initiative Stadtbaukultur des Landes Nordrhein-Westfalen, hrsg. v. Christoph Brockhaus, Ausst.-Kat. Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum – Zentrum Internationaler Skulptur Duisburg, Köln 2004, S. 45.

³⁰ Zitat von Werner Ruhnau bei einem Gespräch mit dem Autor am 3. November 2009 in Ruhnau's Atelier in Essen-Kettwig.

³¹ Vgl. Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam. Zur Geschichte der Zusammenarbeit zwischen Yves Klein und Werner Ruhnau, hrsg. v. Volker Rattemeyer, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Spangenberg 2004, S. 11-29.

³² Filippo Tommaso Marinetti: Der Taktalismus. Futuristisches Manifest, Mailand 11. Januar 1921. Zit. n. Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart u. Weimar 1995, S. 219-223.

³³ Heiner Stachelhaus: Yves Klein, Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957 – 1960, Recklinghausen 1976, S. 41.

³⁴ Vgl. Kunst am Bau. Projekte des Bundes 2000 – 2006, hrsg. v. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Bönen 2007, S. 55-57.