

# Architekturmetaphern zwischen »Kontextkunst« und »offenen Handlungsfeldern« (2000)

EIN INTERVIEW MIT PETER WEIBEL  
VON CHRISTIAN KATTI<sup>1</sup>

S. 24-27

CHRISTIAN KATTI: *Sich dem Themenfeld der Architektur unter einem nicht nur architektonischen und auch nicht nur der Kunst verpflichteten Blickwinkel zu nähern, erschafft ja vielleicht ein Zwitterwesen. Macht diese Betrachtungsweise aus Ihrer Sicht überhaupt Sinn?*

*in den Arbeiten enthalten, der von der Konzeptkunst herkommt. In letzter Zeit jedoch wurden die Gehalte, die als Kontext gefasst waren, oft in architekturspezifische Themenstellungen transformiert.*

PETER WEIBEL: Ich beschäftige mich ja seit Jahren mit der Beziehung zwischen Architektur und Medien. Mit Manfred Wolff-Plotteg, einem österreichischen Architekten, der sehr stark computergestützt arbeitet, habe ich ein Buch unter dem Titel *Architektur – Algorithmen*<sup>2</sup> gemacht. Ich halte oft Vorträge im Ausland zu architektonischen Fragen, z. B. an der Bartlett School of Architecture in London, bei Peter Cook. Aber natürlich sind meine Betrachtungen der Architektur und des Urbanismus sehr stark durch die Perspektive der Medien geprägt. In Ihrem schönen Ausstellungstitel *escape space* erscheint schon eine Hauptfrage, die mich sehr stark beschäftigt: Wie kann man mit den Medien den Raum überwinden? In der postmodernen Literatur von Eisenman bis Libeskind sehe ich – wie diese Vertreter es auch selbst nennen – eine »Metaphysik der Absenz«. Früher war die Architektur durch den Ort, durch die Präsenz geprägt, und diese Prägung ist durch die neueren Architekturen abgelöst worden in Form einer Absenzmetaphysik oder von dem, was Marc Augé den »Un-Ort«<sup>3</sup> nennt. Ich habe dafür sehr lange den Ausdruck der »Dislokation« verwendet.

*Sie haben 1993 die wichtige Ausstellung »Kontext Kunst«<sup>4</sup> in Graz kuratiert. Die Konstruktion von Kontext-Situationen war für die Kunstentwicklung der neunziger Jahre sehr wichtig, besonders für den Installationsbegriff, der sich dadurch weiterentwickelte. Diese Installationen können auch Medien benutzen, und meist ist ein analytischer und sprachlicher Horizont*

Eine der wichtigsten Quellen der Kontextkunst war ja die Institutionskritik. Die hat sich jedoch schnell von politischen und administrativen Fragen zur Architekturkritik verlagert. Viele Künstler haben nicht mehr die Institutionen, die Verwaltung, die Politik, die Ausstellungspolitik selbst befragt, sondern begannen die Räumlichkeiten der jeweiligen Institution umzugestalten. Räumliche Elemente der Institution wurden verändert, aus diesen Elementen entstanden dann wieder neue Skulpturen. Das beginnt schon bei Reinhard Mucha. In der nächsten Phase begannen die Künstler sofort architektonische Installationen aus diesem Ansatz zu entwickeln. Ein Ausstellungsraum wurde zum Beispiel in eine Bar verwandelt oder in einen Wohnraum, und dabei tritt die Kunst als Design auf. Diese Entwicklung habe ich 1993 nicht mehr in die Ausstellung »Kontext Kunst« hineingenommen, also Leute wie Jorge Pardo oder Rirkrit Tiravanija. Mit Heimo Zobernig hat diese Entwicklung ja angefangen, aber z. B. Rehberger, Tiravanija, Pardo, die auch stärker mit Design von Räumen arbeiten, gingen über den damaligen Kontextbegriff und das Kontextuelle bereits hinaus. Diese Arbeiten sind vielleicht eher eine Fortführung postmoderner Architekturtheorien, die ja gekennzeichnet sind durch die Ambivalenz. Das postmoderne Objekt *per se* ist ambivalent, seine Ambivalenz zeigt nicht mehr deutlich, ob es ein Kunst- oder ein Gebrauchsgegenstand ist. Das sieht man z. B. auch bei Franz West, und es stellt eine Fortführung der postmodernen Ambivalenz in die Skulptur dar. Man weiß nicht mehr, sind es Möbel oder Skulpturen? Das habe ich damals nicht mehr in die eher diskursiv und kri-

<sup>1</sup> Das Gespräch wurde am 1. Mai 2000 im ZKM | Karlsruhe geführt. Ich bedanke mich herzlich bei Professor Weibel für seine spontane Bereitschaft zu diesem Gespräch. CK

<sup>2</sup> Manfred Wolf Plotteg und Peter Weibel, *Architektur – Algorithmen*, Wien 1996.

<sup>3</sup> Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M. 1994.

<sup>4</sup> Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst: The Art of the 90's*, Köln 1994.

tisch intendierte Kontextkunst hineingenommen, obwohl ich gesehen habe, dass diese Künstler auch vom Kontext starten, aber dann übergehen in rein architektonische und in Designfragen.

*Was den Ambivalenzbegriff anbelangt, möchte ich gerne den Modellcharakter dieser Arbeiten befragen. Doch zuerst: Findet in der Bewegung, die Sie hier beschreiben, nicht in einem schlechten Sinn von Postmoderne noch ein Wechsel zwischen Kunst und Realität statt? Bei den neueren Architekturpraktiken in der Kunst wird jedoch ein Begriff von Lebenswelt rekrutiert, der selbst nicht Kunst ist, der aber eine ästhetische Seite hat – und der darüber hinaus konstruiert ist, wie auch Architektur immer konstruiert wird. Sie entrinnt eigentlich dieser schlechten Dialektik von Kunst oder Leben, mit der ja auch noch die Kontextkunst behaftet ist; in der sich immer wieder vom Werk her die Frage stellt: »Bin ich jetzt Kunst oder bin ich Leben?« Sie ist gleichzeitig Lebenswelt, und sie ist Entwurf – und da sind wir wieder beim Modellcharakter.*

Ihre Beobachtungen sind ganz richtig, ich möchte sie nur von Seiten der Kunst her ergänzen. Die Künstler, die in dieser Hinsicht interessant sind, sind wiederum von der Medienfrage beeinflusst. Die Medien haben ja damit angefangen und das alles erst möglich gemacht. Das Bild kann zwischen der Wirklichkeit und dem Modell keinen Unterschied treffen. Aus dieser medialen Erfahrung geht es um eine Architektur, die sehr stark einen Bildcharakter anstrebt, wie die dekonstruktivistische das tat. Und das wiederum ist der postmoderne Zug daran.

*Hier ist aber das Bild das Produkt. Mir geht es jedoch um eine Situation, in der ich das Bild nicht nur betreten kann, sondern die Situation benutzen muss. Die Modellfunktion ist dann eigentlich im Sinne einer Lebensweise modelliert. Was nicht nur den Charakter einer Fassadenarchitektur hat, sondern einen neues Handlungsfeld erschließt, in dem Sinne, die Ihre Publikation zur Biennale in Venedig von 1999 davon macht.<sup>5</sup> Also, wie unterscheidet sich der Kontextbegriff vom Begriff des »offenen Handlungsfeldes«? Und wo kommt da möglicherweise ein Architekturbegriff ins Spiel?*

Bei Arbeiten von Andrea Zittel, bei van Lieshout oder bei Installationen von Tobias Rehberger ist die Gebrauchsfunktion zwar möglich, die Gegenstände werden aber nicht wirklich als Alltagsgegenstände benutzt.

<sup>5</sup> Peter Weibel (Hg.), *Offene Handlungsfelder/ Open Practices*, Köln 1999.

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 154 ff. Christine und Irene Hohenbüchler entwickelten zusammen mit dem Architekten

Martin Feiersinger ein Mutter-Kind(er)-Haus. <sup>7</sup> *The Un-Private House*, Museum of Modern Art, New York 1999.

Kat. escape-space, Ursula Blickle Stiftung, Koarichtal = Ursula Fodor and Christiaan Katti (CK 2000), Koarichtal 2000

Die Ambivalenz ist eben stärker. Sind diese Objekte jetzt Skulpturen, oder sind sie Gebrauchsgegenstände? Die Entscheidung fällt meist zugunsten des ersten Aspekts.

*Vielleicht eine Langzeitwirkung von Duchamp, die nicht so einfach umkehrbar ist ...*

Genau, die Gegenstände sind zwar mögliche Vehikel für einen Gebrauch, dieser wird aber doch meistens von jemandem unterdrückt. Und das klassische Museum ist ja nichts anderes als die organisierte Unterdrückung dieser möglichen Benutzung. Also bleibt die angesprochene Ambivalenz erhalten. Trotzdem ist die Frage, was den Modellcharakter dieser Objekte betrifft, folgende: Sie sind nicht aufgrund ihrer Materialität oder Größe Modelle, sondern aufgrund ihrer Funktion. Das ist ein ganz neuer Modellcharakter. Das Vehikel wird ein Modell, obwohl es aussieht wie ein richtiger Gegenstand. Der alte Vorwurf, den Baudrillard wiederholt, dass die Kunstwerke nur Doubletten von Gegenständen sind, trifft hier nicht mehr zu. In Wirklichkeit sind es doch noch Modelle, obwohl sie in allem wie die wirklichen Gegenstände aussehen, weil sie eben nicht als solche benutzt werden. Die postmoderne Skulptur im offenen Handlungsfeld bietet Optionen für den Objektgebrauch. Sie sieht aus wie ein Gegenstand, funktioniert aber nicht wie ein Gegenstand.

*Der interessantere Modellcharakter in der Architektur beginnt doch da, wo jemand wie Frederick Kiesler sagt, ich entwerfe ein Haus, das man zwar benutzen kann, aber dieses Haus ist ein Modell für eine neue Lebensform. Das war der utopische Charakter der klassischen Moderne. Koolhaas tut mit seinen urbanistischen Entwürfen noch dasselbe, obwohl er die Funktionen »offen« gestaltet.*

Das ist aber ein ganz anderer Modellbegriff, den Sie jetzt anführen, das muss man schon unterscheiden. Der Modellcharakter für Lebensentwürfe, der kommt bei Arbeiten wie bei denen der Hohenbüchlers sehr viel stärker heraus,<sup>6</sup> und das ist ja die eigentliche architektonische Tradition. Das sehen Sie ja auch an der Ausstellung »The Un-Private House« die letztes Jahr im MoMA gezeigt wurde.<sup>7</sup> Ganz neue Formen von Familienhäusern traten da auf, z. B. das Haus für die ältere und für die jüngere Generation von Steven Holl (1999), ein gespaltenes Haus, in dem man aber noch zusammenkommen kann. Bestimmte Räumlichkeiten teilen sich, andere Räumlichkeiten teilen sich hinge-

gen nicht. Oder das Lesehaus von Simon Ungers und Thomas Kinslow, das 1992 für einen Schriftsteller gebaut wurde. Das Haus selbst zeigt schon diesen Lebensentwurf. Das ist zwar nicht der räumliche Modellbegriff, den wir vorher verwendet haben, das Modell ist hier ein utopischer und ein pragmatischer Begriff: diesen Modellbegriff verwendet die Architektur stärker als die Kunst, leider ...

*bleiben wir kurz beim Problem des utopischen Modells. An Koolhaas' Y2K House ist ja gerade faszinierend, dass es nicht realisiert wurde. Und das deutet auch schon auf einen anderen Themenbereich. Der Auftraggeber des Hauses drückt ein so großes Sicherheitsbedürfnis aus, dass man ihn getrost als Paranoiker bezeichnen darf. Koolhaas hat ihm einen perfekten Entwurf, gemessen an den Anforderungen seiner Angstvorstellungen, ausgearbeitet. Aber das hat letztlich genau dazu geführt, dass das Projekt nicht realisiert wurde, dass es sozusagen utopisch blieb, die Utopie ist ja ganz wörtlich der »u-topos«, der Un-Ort, der Nicht-Ort ...*

Mit Rücksicht auf unseren Ausgangspunkt »Architekturmetaphern zwischen Kontext und offenem Handlungsfeld« kann ich ganz allgemein sagen: Die drei übergeordneten »Modelle« der Architektur selbst waren folgende: Die klassische Architektur gehorchte dem Modell des Körpers, der als das Maß aller Dinge gesehen wurde, das geht bis hinauf zu Le Corbusiers *Modulor*; dann hat jedoch die moderne Architektur nicht mehr den Körper, sondern die Maschine zum Modell genommen, wieder Le Corbusier wäre hier zu zitieren mit der *Wohnmaschine*; er vermag die beiden Leitmodelle zu verbinden. Die gegenwärtige Architektur nimmt als Modell Systeme, lebensähnliche Systeme. Eine Architektur, die sich an lebensähnlichen Systemen orientiert, stößt vom Kontext zum offenen Handlungsfeld vor. Die Maschine sperrt noch alles in ihren Mechanismus ein, erst das System integriert die Aktivitäten und setzt neue frei, was auch weit darüber hinausgeht, dass der Architekt auf meine Bedürfnisse Rücksicht nimmt. Diesem Grundgedanken nähern sich bereits einige Architekten. Das sehen sie auch in den Projekten, die in »The Un-Private House« vorgestellt waren. Der oder die Einzelne kann die architektonische Vorgabe durch seine bzw. ihre Nutzung weitergestalten, er oder sie ist nicht in die vorgegebene Funktion eingesperrt wie noch in der Maschinenmetapher.

Verschiedene Tätigkeiten wurden früher von der Architektur spatialisiert. Für verschiedene Tätigkeiten

gab es früher verschiedene Räume. Hier haben wir den Gegenentwurf dazu. Ein Raum dient allen möglichen Tätigkeiten, dieser Raum muss für alle Aufgabenbereiche geeignet sein; der Raum mit seinen Objekten als Optionen ist selbst ein offenes Handlungsfeld; das ist das lebensähnliche Systemverhalten, das sich in der Architektur langsam durchsetzt; das ist die Verlagerung von der Ambivalenz des Objektes zur Vielfalt der Handlungen.

Die klassische Architektur war klarerweise eine Architektur der Dauer, im Laufe des Tages wurden verschiedene Räume verschiedenen Zeitpunkten zugeordnet. Die Architektur, von der ich jedoch spreche, ist eine Architektur des Jetzt. Jeden Augenblick steht das Totum der Architektur zur Verfügung, welches ich nicht mehr fragmentarisieren kann. Man kann es sich auch ökonomisch nicht mehr leisten, bestimmte Räume eines Hauses nur zu gewissen Zeiten zu benutzen. Die Aktivitäten können nicht mehr, wie früher noch, im Raum ausgedehnt werden, sondern sie müssen in der Zeit ausgedehnt werden. Die Räume werden ja immer teurer und kleiner. Und diese Vorgabe mitsamt ihrer Technik führt eben dazu – man sieht es an der japanischen Architektur, die immer einflussreicher wird, die schon bei Frank Lloyd Wright einflussreich war –, dass in jedem Augenblick das Totum der Architektur erfasst werden muss. Diese Architektur des Jetzt ist nur durch die modernen Technologien möglich, weil diese sehr viele Funktionen im Raum ermöglichen: Alle möglichen Kommunikationsformen, die ich früher durch verschiedene Räume verteilen musste, kann ich jetzt in einem Raum konzentrieren und bündeln, sie mit allen Orten in dieser Welt vernetzen. Das ist das bereits erwähnte Phänomen der Dislokation, und das war auch der Ausgangspunkt meiner Überlegungen.

Die Architektur war immer auf den Ort bezogen, darauf, einen schützenden Ort zu schaffen. Schon die dekonstruktivistische Architektur richtete sich gegen diesen Ort, indem sie sich gegen die Schwerkraft wandte. Sie versuchte den Würfel zu sprengen oder ihn zum Schweben zu bringen, die Gravitation zu überwinden und damit den Ort aufzuheben und also schon eine Architektur zu entwerfen, wie eine Wolke, die schwebt und sich auch ständig verändert, wie COOP Himmelblau sich ausdrücken. Diese Eigenschaften sollten wenigstens visuell vermittelt werden und damit auch der Umstand, dass es sich auch um eine Zeitarchitektur handelt.

*Ich wollte Sie noch einmal kurz an das unrealisierte Projekt von Rem Koolhaas ...*

Der Punkt bei diesem Haus ist ja, dass es für einen Paranoiker entworfen ist, nur hätte Koolhaas ihm das nicht bewusst machen dürfen, dann hätte das Haus funktioniert. In dem Augenblick, in dem der Paranoiker selbst erkannt hat, dass es für ihn als Paranoiker gebaut ist, musste er davor zurückschrecken. Wenn er es so gebaut hätte, dass es aussieht wie ein ganz ordentliches Haus für einen ordentlichen Menschen, dann hätte der Bauherr gesagt: »Genau das will ich!«

*Die Ordnung spielte in dem Entwurf eine wichtige Rolle ...*

In den Massenmedien, die viel mehr als die Hochkultur ein zentraler Ort des »Unheimlichen« sind, ist ja das *haunted house* ein zentraler Topos. Von Hitchcocks *Psycho* angefangen ist das Haus das Haus des Verbrechens, das Haus des Unheils usw. Besonders wenn junge Paare einziehen, dann werden die Schrecken der Ehe quasi ausgelagert und auf das Haus übertragen. In den Massenmedien ist es eigentlich sehr schön zu sehen, dass alle Häuser angstbesetzt sind ...

*Angst-Räume ... ?*

Das Haus ist ein reiner Angstraum, in den Massenmedien jedenfalls. Ihr Ausstellungstitel »*escape space*« ist ja an sich ein sehr schönes Anagramm. Die Medien, als die einzigen Techniken der Dislokation – das ist ja der Sinn von »Tele...« – sind die Flucht vor und aus dem Raum. Die Architektur konnte das nicht. Unter dem Druck der Medien muss sie das auch zum ersten Mal suchen und versuchen, diese Flucht zu vollziehen. Das ist ja das Wesen der dekonstruktivistischen Architekten, davon reden die entsprechenden Architekten in Wirklichkeit immer; nämlich, wie man den Ort fliehen könnte? Und sie versucht dann so zu bauen, dass ihre Architektur bei der Leere endet, wie z. B. in Libeskind's *voids*,<sup>8</sup> oder in der Metaphorik der Wolke, wie bei COOP Himmelblau.

*Und diese Architektur darf nun das ins »Unheimliche« Verdrängte offen zur Schau stellen bzw. zum Programm erklären?*

Genau!

*Vielleicht können wir in dieser Hinsicht kurz zum Thema der Paranoia zurückkommen. Was interessiert Sie an diesem Topos, der ja vielleicht in der Literatur besser belegt ist, wenn man nur an Figuren wie Kafka denkt?*

Ich gehe davon aus, dass in den letzten 3000 Jahre die narrative Ordnung der Welt von der Struktur der Intrige bestimmt war. Bei Shakespeare ist das noch so, und es geht zurück bis zu Ödipus. Seien es Götter, die die Intrige spinnen, oder die anderen Menschen, womit wir zur politischen Funktion der Intrige kämen. Die Struktur der Intrige beherrscht faktisch die narrative Struktur des Abendlandes. Im Informationszeitalter beginnt sich jedoch die Struktur der Intrige von der »Narration der Paranoia« ablösen zu lassen. Mit Kafka beginnend, muss man sich fragen: Was ist das Wesen der Paranoia, was macht einen Menschen paranoid? Eine Antwort – es gibt sicherlich mehrere, auch klinisch gesehen –, eine Antwort ist sicherlich die, dass der Paranoiker davon ausgeht, dass ihm Information fehlt, die jedoch die wichtigste wäre. Das heißt, der Sinn seiner Aktivität ist damit verloren gegangen. Er sieht etwas und kann es sich nicht mehr erklären. In diesem Zustand der Entfremdung sagt er sich: »Da ist irgendwo ein Wissen verborgen, wenn ich das wüsste, dann könnte ich dabei sein, dann könnte ich hineingehen. Da ist das Schloss, ich stehe vor der Tür ...« Der Paranoiker hat immer die Angst, dass andere mehr wissen als er oder dass ihm ein Stück des Wissens verborgen ist, und zwar das wichtigste ...

*Wissen ist Macht, und ihm fehlt ausgerechnet das Kernstück ...*

Es fehlt ihm das Kernstück, und in einer Informationsgesellschaft ist das klarerweise ein Dauerzustand. Von Tag zu Tag werden mehr Informationen entzogen, sie gehen in der allgemeinen Masse an Information verloren. Dadurch wird sich automatisch die Struktur der Paranoia durchsetzen; der Chef von Intel, der großen Computerfirma, hat ein Buch mit dem Titel *Only Paranoids Survive*<sup>9</sup> geschrieben, nur Paranoiker überleben. Nicht nur im Informationsbusiness ist das das Geheimnis, sondern durch die mediengestützte Globalisierung erfasst diese Struktur die ganze Welt. Das Haus und die Architektur waren lange Zeit die Metaphern des Heims, der Wand, des Schutzes. Im Zeitalter der globalen Netzwerkgesellschaft werden das Heim und die Architektur deswegen zu Orten des Unheimlichen.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Daniel Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin wird von einem durch die Zickzackform des Gebäudes segmentierten Leerraum durchzogen, der alle Etagen umfasst und vom Architekten als »void« bezeichnet wurde.

<sup>9</sup> Andrew S. Grove, *Only the Paranoid Survive: How to Exploit the Crisis Points that Challenge Every Company and Career*, New York 1996.

<sup>10</sup> Siehe Antony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass., und London 1992.