

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 74 (1987)
Heft: 5: Literarchitektur = Littérarchitecture = Literarchitecture

Artikel: Traumhaft hingesagte Bilder : Stadt- und Architekturtopos in der modernen Literatur und zu Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Architektur
Autor: Thomsen, Christian W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-56203>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Traumhaft hingesagte Bilder

Stadt- und Architekturtopos in der modernen Literatur und zu Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Architektur

Literaten lassen sich immer wieder von Stadtlandschaften oder auch von Solitärarchitekturen anregen, siedeln Handlungen und Charaktere in Architekturen an, statten diese mit symbolischen Bezügen aus, billigen ihnen Einfluss auf Lebensweise, Psyche und ästhetisches Empfinden von Bewohnern zu.

Umgekehrt gibt es wohl kaum einen Architekten, der nicht auch von literarischen Werken angeregt würde. So spielen Film- und Bühnenarchitekturen, die ja eine eigenartige, quasi halbliterarische Zwischenstellung zwischen imaginärer und gebauter Architektur einnehmen, nicht nur für den theatralischen Gestus der Postmoderne eine wichtige Rolle, sondern durchaus auch schon für die Moderne. Ähnlich wie man sich im Zeitalter der neuen Medien an einen neuen Begriff literarischer Autorschaft gewöhnen muss, gewinnen Zwischenstufen zwischen visionärer Entwurfsarchitektur und auf Dauer angelegter Gebrauchsarchitektur an Bedeutung. So ist denn zur Analyse und Beurteilung der Wechselbeziehungen im Grunde auch eine Komparatistik neuer Art vonnöten, die zumindest um die Entwicklungslinien von Architektur-, Kunst-, Medien- und Literaturgeschichte weiss.

La place de la ville et de l'architecture dans la littérature moderne et sur les corrélations entre la littérature et l'architecture

Les hommes de lettres se laissent toujours stimuler par des ensembles urbains ou des éléments d'architecture; ils situent des intrigues et campent des caractères dans des architectures, les agrémentent de références symboliques, leur accordent une influence sur la manière de vivre, le psychisme et la sensibilité esthétique de leurs occupants.

Inversement, il n'est pratiquement aucun architecte qui ne soit aussi inspiré par quelque œuvre littéraire. C'est ainsi que les architectures de film et de scène dont la position singulière, presque semi-littéraire, est à mi-chemin entre les architectures imaginaires et réelles, jouent un rôle important non seulement pour le geste théâtral du postmoderne mais déjà même à l'époque moderne. De la même manière qu'au temps des «nouveaux médias», nous devons nous habituer à une nouvelle nature d'auteur littéraire, les degrés intermédiaires entre les projets d'architecture visionnaire et celles prévues pour une utilisation durable gagnent en importance. Ainsi, analyser et apprécier les corrélations réclament en fait une nouvelle manière de comparer ayant au moins connaissance des lignes de développement de l'histoire de l'architecture, de l'art, des médias et de la littérature.

Notes on Urban and Architectural Topics in Modern Literature and the Interrelation of Literature and Architecture

Writers time and again were inspired by urban landscapes or solitary works of architecture, using them as a backdrop to their plots and characters, providing them with a lot of symbolic references, conceding them an influence on the way of life, the psyche and the aesthetical awareness of their inhabitants.

On the other side, there is hardly an architect who is not stimulated by literary works. Thus architectural film or stage settings, with all of their peculiar and somewhat literary position between merely imaginary and actually built architecture, are not only playing an important role within the theatrical gesture of post-modernism but already in the case of modernism itself. Similarly to the way we have to get used to a new definition of literary authorship in this age of «new media», the intermediary steps existing between visionary design architecture and the more lasting kind of consumer architecture are acquiring new significance. Thus an analysis and evaluation of these interrelations actually require a new mode of comparison at least cognizant of the lines along which the history of architecture, art, the media and literature developed.

Haben Sie unsere Banken hier schon gesehen?
Ganz die Akropolis von Athen.
Mit zentraler Heizung, versteht sich, und zentraler Kühlung.
Aussen antik, innen modernste Wasserspülung.
Und Marmorsäulen stehn und flehn dich an:
Verzins dein Kapital beizeiten, Mann!

In seinem 1986 erschienenen Roman, *Die dritte Rochade des Bernard Foy*, bringt Lars Gustafsson, der sich auch als Theoretiker der Phantastik einen Namen gemacht hat, auf höchst amüsante Weise dem Leser bei, was Bodenlosigkeit in der Erkenntnis der eigenen Identität bedeutet, welche Variationen und Spiele es da gibt, wie Zeit und Ich zum Fließen und zu plötzlichem Springen gebracht werden können. Architektonisch lässt der fiktiv-autobiographische Held z.B. Paris aus wenigen Andeutungen vor dem inneren

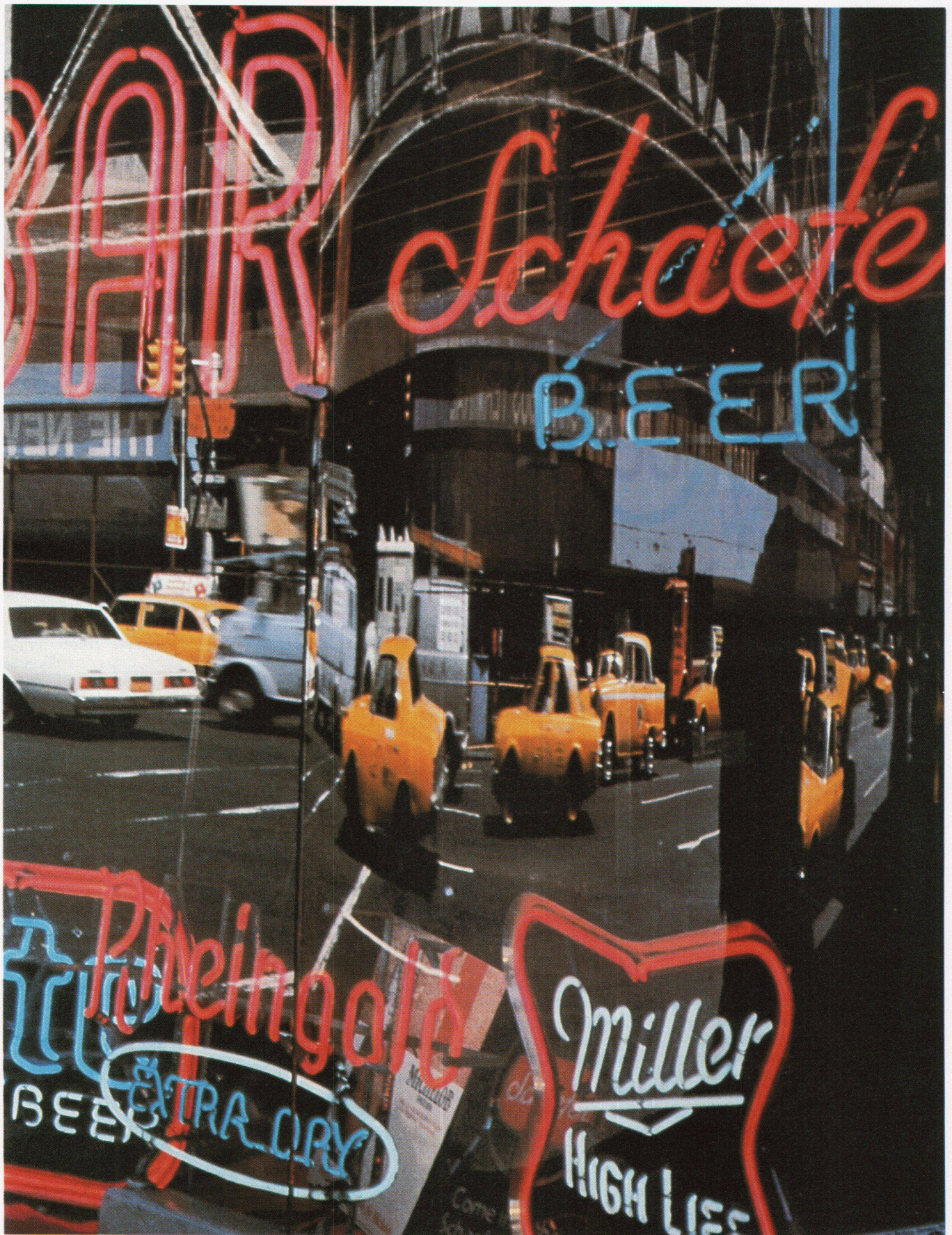
Auge des Lesers entstehen, ein Strassenzug, eine Strassenecke, der Weg zur Nationalbibliothek, die Bibliothek selbst, und fertig ist Paris. Während seiner Suche nach einem schweinsledernen Koffer mysteriösen Inhalts gerät der Held in ein Hotel, findet in einem Dachzimmer eine weibliche Leiche, stürzt nach einer Verfolgungsjagd durch das Glasdach einer Galleria, Räume weiten sich, verengen sich scheinbar, ändern ihre Funktion, Räume und Menschen sind nicht das, was sie vorgeben.

Postmodern ist hieran nicht nur die Galleria mit dem Glasdach, sondern vor allem der spielerische Umgang mit Erzählkonventionen und Denkkategorien, die Behandlung der Zeit, das Gleichzeitigmachen verschiedener Bewusstseins-

ebenen, Vorstellungsräume, Handlungsabläufe, die Bereitschaft Perspektiven zu wechseln, Realitäten wie kaleidoskopartige Puzzlespiele zusammensetzen, eine Sache so, aber ebenso konsequent auch ganz anders zu sehen und zu durchdenken, das Begreifen, dass jeweilige Wirklichkeiten ganz wesentlich Kopfwellen sind, von denen aus der Mensch verändernd in die Aussenwelt eingreift.

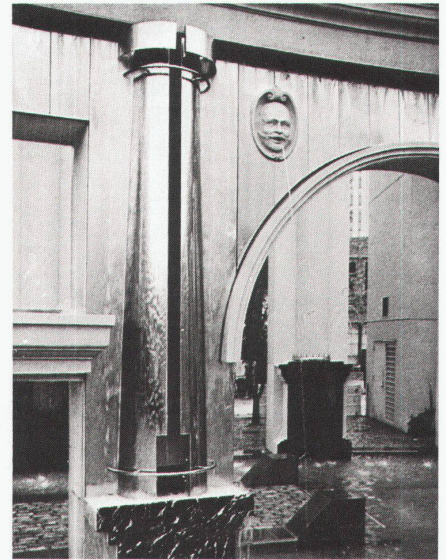
Schon lange waren sich Literatur und Architektur nicht mehr so nahe wie in der Postmoderne. Das liegt daran, dass in der Architektur nach den geome-

① New York, Schaufenster, Welt im Spiegelbild, Marischa Burckhardt, «du» 11/1982, S. 12 / New York, devanture, Welt im Spiegelbild / New York, Display window, a reflected world

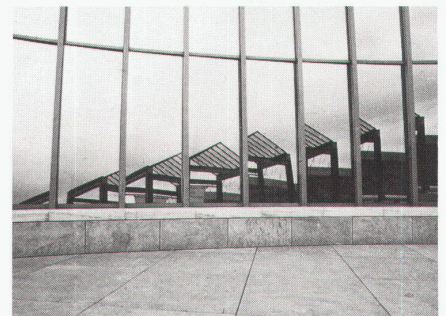


trischen Abstraktionsprozessen der Moderne, in denen zunächst aus Gründen stilistischer Reinigung von den Exzessen des vorausgegangenen Historismus der Phantasie die Abmagerungskur strenger Regelgeometrie verordnet wurde. Zum Verhängnis wurde ihr, dass sie sich so dann in die Abhängigkeit von profitmaximiertem Fertigteildemken begab und folgerichtig im platten Funktionalismus umkam. Im Gegenzug werden nun wieder Schleusen für Phantasie und Spiel und Ornament geöffnet. Postmoderne Architektur ist so literarisch, weil sie einen narrativen Grundgestus aufweist, sich oft ausgesprochen theatralisch gibt, lyrisch und dramatisch werden kann.² Es ist ein akademisches Vergnügen, darüber zu spekulieren, wie viele Richtungen der Postmoderne man ausmachen kann, drei, fünf, sieben. Inzwischen unleugbar ist, dass es einen disziplinübergreifenden Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne gibt; in der Kunst weg von minimalistisch-experimentellen Spätgeburten der Moderne, in der Literatur, in der Musik jeweils weg vom esoterisch-elitären Experiment hin zum mehr spielerisch-parodistischen, ästhetisch Effektvollen, in der Architektur, in den Neuen Medien, im allgemeinen Lebensgefühl. Stilbildende Merkmale der Postmoderne über die einzelnen Disziplinen hinweg bestehen im eben erwähnten freien Umgang mit der Zeit, mit historischen Epochen und Stilen, im Einsetzen von Zitat-Collagen vielfältiger Art, in einer spielerischen Grundhaltung, die Lust statt Frust, Figur statt Abstraktion, bewegte Farbigekeit statt monochromer Flächen, sich durchdringende Volumina statt voneinander klar abgegrenzte Räume setzt. Dass dabei auch viel Kitsch und Talmi zustande kommt, versteht sich nahezu von selbst, aber auch sinnvolle und lust-

volle Provokation wie bei Stirlings Neuer Staatsgalerie in Stuttgart, seinem Anbau an die Londoner Tate Gallery oder bei Charles Moores Piazza in New Orleans. Ausserdem trifft man Unschärfen der Begriffsbildung, Ungleichzeitigkeit der Entwicklung in verschiedenen Disziplinen, Phasenverzüge und binnendisziplinär verschiedene Ausformungen, weil es neben einem allgemeinen Zeitgeist ja auch unstrittig eine Geschichte der jeweiligen Disziplin mit ihr eigenen Traditionen gibt. Aber ebenso unstrittig hat sich inzwischen ein Zeitstil etabliert, den man postmodern nennt, trotz aller Unschärfen. Was die Architektur angeht, so kann man sicher mehrere nationale und stilistische Untergruppierungen ausmachen,³ grundsätzlich lassen sich jedoch zwei Richtungen unterscheiden, deren eine ausgesprochen antimodernistische Tendenzen aufweist, in ihrer Formsprache vor die Moderne zurückgreift, historische Mittel einsetzt (z.B. Portoghesi, Stern, Venturi), während die andere zwar durchaus auch historische Zitate aus unterschiedlichen Epochen collagiert (z.B. Hollein, Stirling, Pelli), sich aber auch aus der Moderne heraus entwickelt, deren Experimentiergeist verpflichtet, quasi deren verlängerter Arm ist. Sicher ist die Postmoderne eine transitorische Erscheinung, wobei zu den Grundzügen unserer Zeit zählt, dass immer schneller einsetzende, immer gründlichere und umfassendere Vermarktung alles Neuen, diesem wenig Chancen zum Reifen gewährt und zu immer schnellerem Veralten führt. Dennoch wird der Paradigmenwechsel wohl anhalten, das Diktat der Moderne nie mehr so streng werden wie ehemals. Ein Hauptunterschied zwischen literarischer und architektonischer Postmoderne besteht darin, dass die literarische Zitatenfülle mit einer eher resignativen «Es-ist-alles-schon-gesagt-Geste» und Aussteigerhaltung einhergeht, während in der Architektur damit doch auch Aufatmen, Aufstossen von Türen zu neuen Sehgewohnheiten, Frische, Ausprobieren neuer Techniken und Materialien, also ein eher optimistischer, lebensbejahender Grundgestus verbunden ist. Die Frage, was aus der Moderne wird, wenn die Postmoderne einmal tot ist, lässt sich



2



3

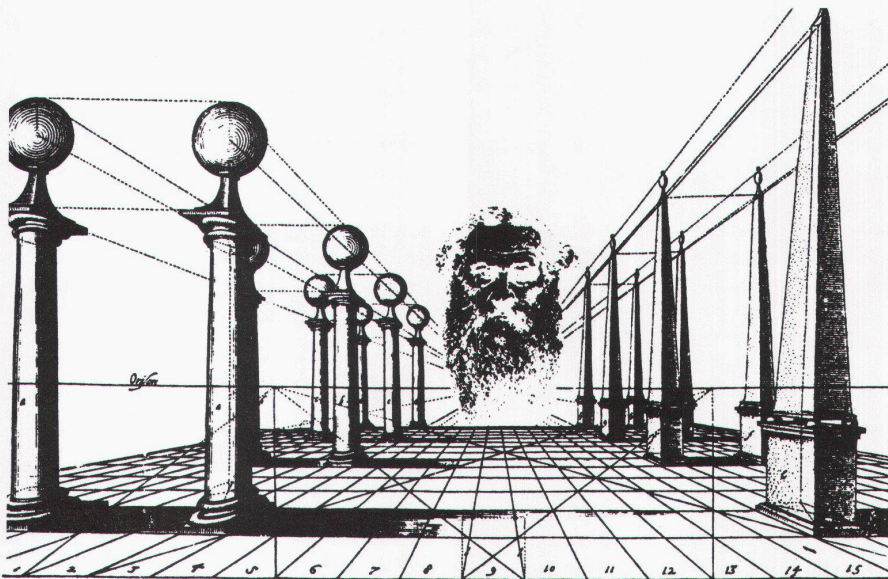
im Ansatz inzwischen auch beantworten, da die Protagonisten der Bewegung wie Charles Jencks in der Architektur und Jean François Lyotard in der Philosophie durch die Lande ziehen und den Tod der Postmoderne verkünden, ihn zumindest mit Fragezeichen an die Wand malen, wo andere sich erst mühsam dahin strampeln, zu erkennen, dass es ein derartiges Phänomen überhaupt gibt.

Zweifellos hat in der Architektur die Postmoderne die Moderne revitalisiert, ihre guten Prinzipien, ihre klare Formsprache erneut ins Bewusstsein gerufen und ihren Experimentiergestus ebenfalls erneut gestärkt. Die achtziger Jahre gerieren sich als pluralistische Übergangszeit des «anything goes». Absehbar ist, dass in vielen Ländern Formprinzipien der Moderne mit ornamentalen und historischen Formen der Postmoderne konvergieren und entweder mit ei-

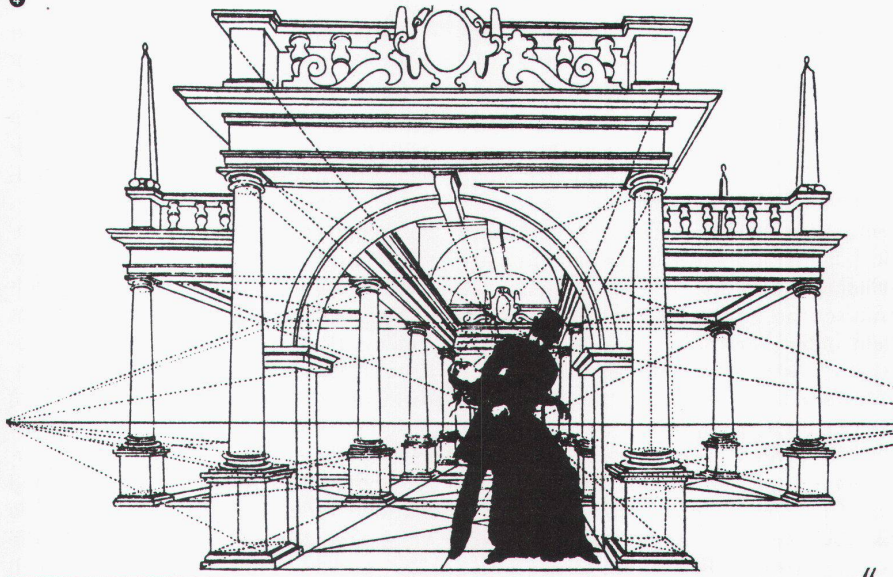
² Charles Moore, Piazza d'Italia, Detail

³ James Stirling, Detail der Fassade des Eingangsbereichs in der Neuen Staatsgalerie Stuttgart / Détail de la façade dans la zone d'entrée, nouvelle Galerie Nationale, Stuttgart / Detail of the façade of the entrance zone of the Neue Staatsgalerie, Stuttgart

⁴ ⁵ "The Tolstoy-Museum"



4



11

6

ner neuen High-Tech-Welle verschmelzen, wie vielerorts schon in den USA und Kanada, oder als Alternative technikorientierte Architektur (Richard Rogers, Norman Foster) in den Vordergrund drängt.

Wie steht es nun um die Querbeziehungen von Literatur und Architektur in der Postmoderne über die erwähnten theoretischen Prinzipien hinaus? Nun, Literatur ist natürlich nicht Architektur und vice versa, aber es gibt Analogien und stilistische Parallelen und fraglos wie

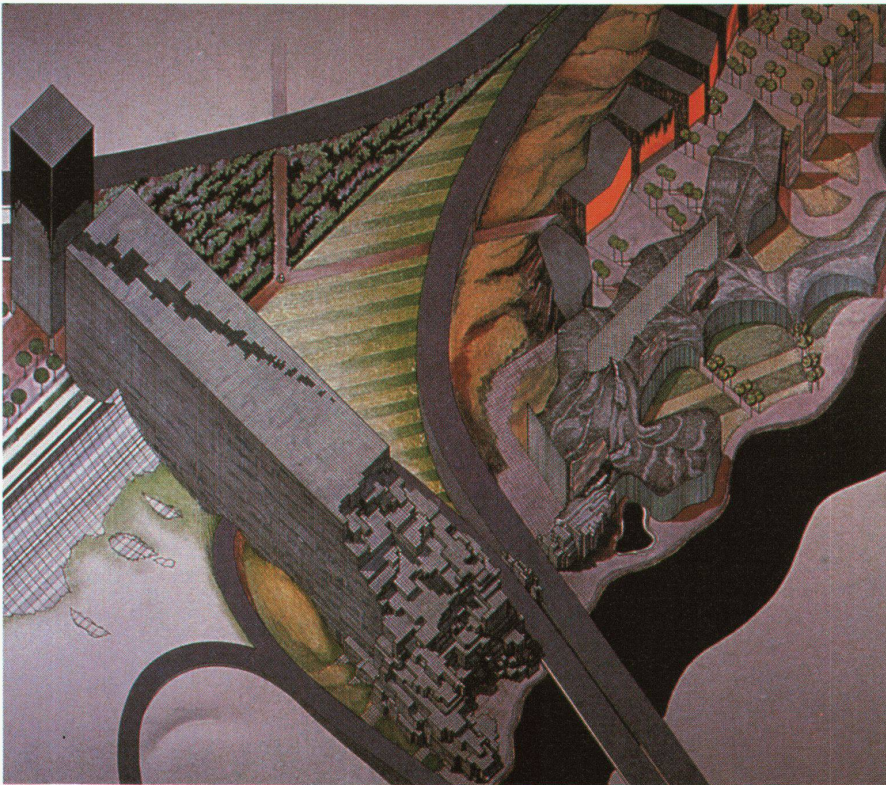
eh und je den Architekturtopos in der Literatur.

In Amerika und etwas später in England setzt die literartheoretische Postmoderne-Diskussion ein gutes Jahrzehnt eher ein als die in der Architektur und kommt zu einem gewissen Abschluss, als mit der Sprengung der Pruitt-Igoe-Siedlung in St. Louis 1972, wie Charles Jencks das immer so gerne darstellt, gerade erst der Startschuss zur architektonischen Postmoderne fällt. In Europa hingegen kann man davon ausge-

hen, dass in den frühen siebziger Jahren etwa um die gleiche Zeit postmoderne Architekturentwürfe wie literarische Zeugnisse an die Öffentlichkeit gelangen (1972 ist beispielsweise das Erscheinungsjahr von Italo Calvinos *Unsichtbaren Städten*, von Angela Carters *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* und das Entwurfsjahr von Hans Holleins Museum Abteiberg in Mönchengladbach). Donald Barthelme und Richard Brautigan gehören zu den experimentellen amerikanischen Autoren der sechziger und siebziger Jahre, die rasch wachsende Kultgemeinden um sich sammeln können. Beide kennzeichnen einen ausgeprägten Trend zu phantastischer Literatur in den USA, in dem sie eine vordergründig simple, mit Zufallsfunden, Versatzstücken und Sprachmüll aus vielen Lebensbereichen ausgestaffierte Sprache hintergründig und symbolisch aufladen.

Sodann bauen sie diese zu einem ganzen Netzwerk und System zunächst hermetischer Anspielungen auf Kunst, Filme, Trivialmythen, Reklame, Drogen, Sex, zu einem wahren Privatkosmos aus. Mit seiner Hilfe sucht der Mensch der zunehmenden Irrealität eines scheinbar rational durchschaubaren, hinter seiner Platitude jedoch zunehmend bedrohlich, phantastisch, bodenlos scheinenden Stadtlebens zu begegnen, wobei er sich der satirischen Verfremdung und parodistischen Verschmelzung von Märchenwelt und satirischen Bruchstücken aus dem Alltagsleben bedient. Von Barthelme, der aus einer Architektenfamilie stammt, greifen wir die Sammelbände *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1968) und *City Life* (1970) heraus und von Brautigan den Kurzroman *The Hawkline Monster* (1974).⁴

Barthelmes Geschichten wie «The Balloon», «The Glass Mountain», «At the Tolstoy Museum» spielen im Manhattan oder einer nicht näher lokalisierten, kosmopolitischen Stadtrealität. In «The Balloon» lässt der Erzähler mitten in der Nacht über Zentral-Manhattan einen 45 Block langen, unregelmäßig geformten, pneumatisch nachgebenden Ballon auftauchen, der beweglich verankert ist, eine reliefartige Oberfläche (=



6

gegenständliche Landschaft) mit einer farblich nuancierten Unterseite (= abstrakte Flächengestaltung) verbindet, somit Qualitäten vieler Kunstwerke besitzt. Nach drei Wochen lässt er den Ballon ebenso plötzlich wieder verschwinden, da die Rückkehr des Intimparters solch egozentrische Sublimation nun überflüssig macht. Die Geschichte schildert vor allem die Reaktion der Kinder (unverhohlene Begeisterung), der Behörden (das muss administrativ bewältigt werden) und der professionellen Kritiker (babylonisches Gewirr an Urteilen) auf den Einbruch des Phantastischen in die Stadt. Mit vergleichbaren Entwürfen provozierte und experimentierte Coop-Himmelblau, etwa mit «Feedback Vibration City», 1971.

In «The Glass Mountain» versucht der Erzähler mit Hilfe von Steigeisen und Gummisaugern den legendären himmelhohen Glasberg am Jackson Square in Manhattan zu besteigen. Er ist ein Neuling hier und bietet der sensationsgierigen Schar flüchtiger Bekannter und Zufallspassanten ein willkommenes Schauspiel. Auf der Bergspitze ortet er ein Schloss, dessen Symbol er entzaubern will. Langsam arbeitet er sich hoch, wäh-

6

Peter Cook, Arcadia, 1978

7

Peter Cook, Studio Tower for Frankfurt, 1984

rend ein Ritter an ihm vorbeistürzt und auf den Haufen bereits gescheiterter historischer und Fantasy-Helden mit illustren Namen fällt, der unten ausgeplündert wird. Der Erzählerheld macht sich einen alten Märchentrick zunutze und lässt sich, heroisch Schmerzen ertragend, von einem Adler ans Ziel tragen. Als er dort das Symbol mit seinen «Bedeutungsschichten» berührt, verwandelt es sich in eine schöne Prinzessin, die er enttäuscht dem unten harrenden gierigen Mob zuwirft – aus dem komplex erscheinenden Kunstobjekt ist ein banaler volkstümlicher Figurentyp geworden.⁵

Man sieht, wie nahe diese parodistische Geschichte bei den Fantasy-Welten der Comics, Filme, Werbespots und Musikvideos angesiedelt ist, die heute, voll ins amerikanische Alltagsleben integriert, eine merkwürdig, banal-phantastische Überhöhung sinnentleerer, öder Alltagswirklichkeit darstellen.

In der dritten Erzählung begibt sich der Erzähler mit Freunden ins Tolstoy Museum, wo 30000 Porträts und alle nur erdenklichen Accessoires aus des Grafen Leben und literarischem Schaffen aufbewahrt werden. Im Tolstoy Museum müssen die Besucher vor allem ständig weinen, weil sie auf Schritt und Tritt mit der moralischen Autorität, der religiösen Wucht, dem tragischen Schicksal und der in Trauer und Schwermut zerfließenden

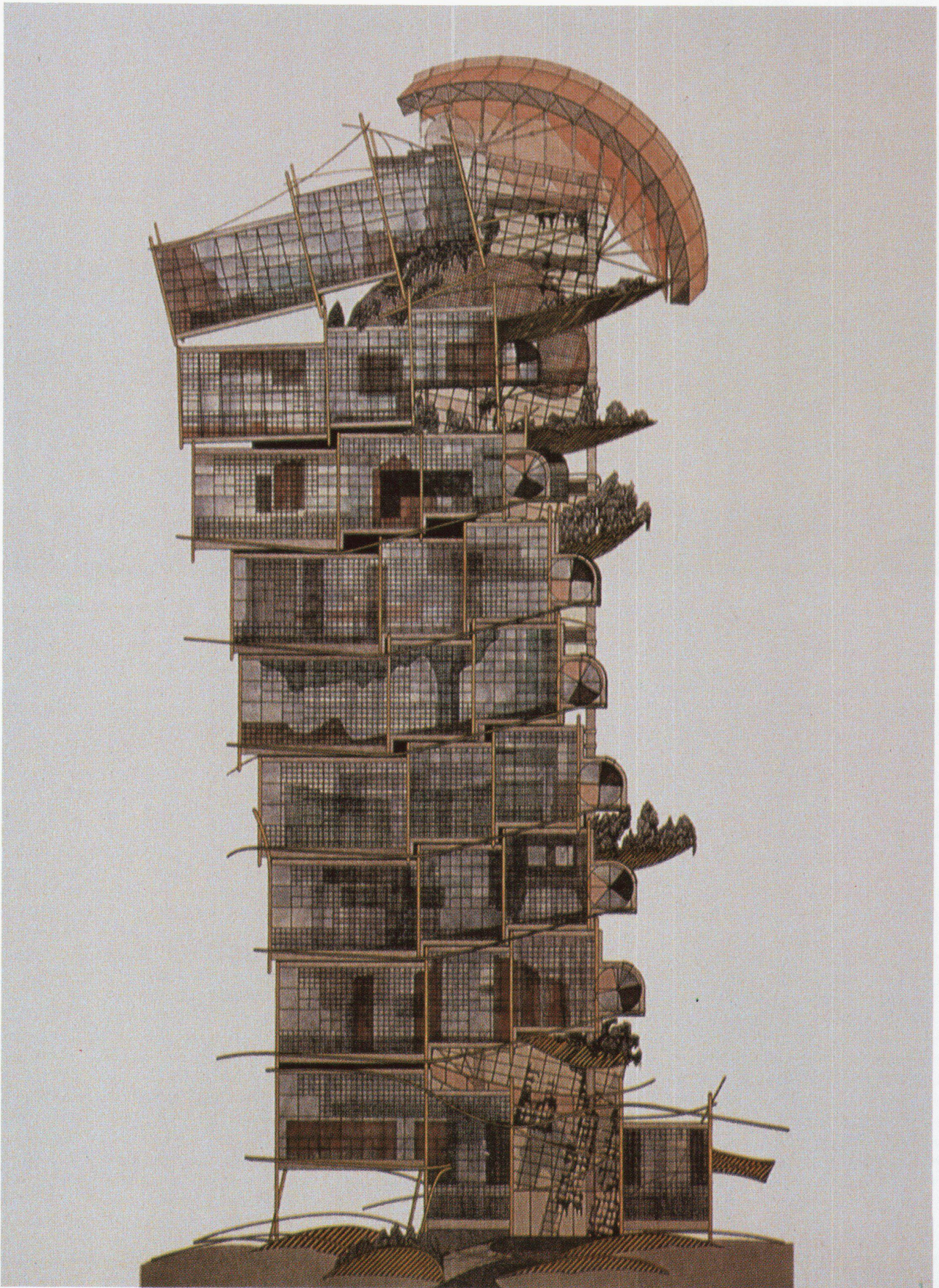
russischen Seele des Literaturaristokraten und seiner Charaktere konfrontiert werden.

Die Geschichte enthüllt sich bei näherem Hinsehen als subtile Parodie nicht nur auf den übertriebenen Kult, den Spezialmuseen mit ihren dadurch oft unsäglich langweilig werdenden Gegenständen treiben, sondern vor allem auch auf das Leben und Werk Tolstoy's sowie auf Museumsarchitektur:

The Tolstoy Museum is made of stone – many stones, cunningly wrought. Viewed from the street, it has the aspect of three stacked boxes: the first, second, and third levels. These are of increasing size. The first level is, say, the size of a shoebox, the second level the size of a case of whiskey, and the third level the size of a box that contained a new overcoat. The amazing cantilever of the third level has been much talked about. The glass floor there allows one to look straight down and provides a “floating” feeling. The entire building, viewed from the street, suggests that it is about to fall on you. This the architects relate to Tolstoy's moral authority.⁶

Wer sich dies bemerkenswerte, steingemauerte, glasbödiige Exemplar moderner Museumsarchitektur vorzustellen bemüht, dem kommen unweigerlich Venturis klassische Scheunen in den Sinn und Hans Holleins frühe phantastische Stadttransformationen (1962–1964), die wie riesige technische Werkstücke, Flugzeugträger oder Särge in der Landschaft thronen oder über Wien und New York schweben. Und doch ist dieses vieldiskutierte architektonische Werk nichts anderes als die Dreifachkiste einer umgekehrten, stumpfen Pyramide. «Die Unwirtlichkeit der Städte» (Mitscherlich) wird hier mit Mitteln einer den Realismus korrodierenden Phantastik sichtbar gemacht und aufgebrochen, Realität und Fiktion werden ineinander montiert. Die Mentalität der Wegwerfgesellschaft, die alles, einschliesslich der Sprache, schnell verschleisst, daneben aber einen Museumskult mit trivialsten Gegenständen treibt, wird ironisch persifliert, zusätzlich aber doch der Hunger der Menschen nach Phantasie, Abwechslung, Sensationen in der Stadt (der Riesenballon, der Glasberg, das Museum) sichtbar gemacht. Unübersehbar ist auch die Nähe zu vielen zeitgenössischen Werken bildender Kunst, deren Ästhetisierung des Banalen, ihrer Vermischung von Sublimem und Triviale.

Dies gilt ebenso für Brautigam, der z.B. in *The Hawkline Monster* (1974)





8

zwei Romangattungen mischt, gotischen Schauerroman und amerikanischen Western. Er lässt zwei Berufskiller aus der Wildwestszene auf die Suche nach einem magisch-mythischen Monster gehen. All dies mit einer, Hemingways trockene Kurzprosa noch unterbietenden, karg-realistischen Schnoddrigkeit vorgetragen, bei der die Protagonisten auch durch die phantastischsten Ereignisse nicht aus der Ruhe ihres Trivialbewusstseins zu bringen sind. Einer der zentralen handlungstragenden Charaktere dieses Romans ist ein gelbes, viktorianisches «Manor House», in den Dead Hills von Eastern Oregon gelegen, mit einem Butler und in seinem Keller das Laboratorium des toten Chemieprofessors, welches von eben jenem seltsamen Nebelmonster okkupiert ist. Die viktorianische Neogotik im Mittelwesten ist, wie so vieles an amerikanischer Architektur, unvereinbar mit der Landschaft und den historischen Traditionen ihrer Bewohner, es kommt zur ständigen Kollision unterschiedlicher Welten, deren Unvereinbarkeit höchstens achselzuckend zur Kenntnis genommen wird. Derartige Inkommensurabilitäten machen jedoch auch die Komik, den ästhetischen Reiz wie einen Teil des Horrors amerikanischer Stadtlandschaften aus.

Wozu Erzählungen wie die Barthelmes und Brautigans bei ihrem breiten



9

Leserkreis künstlerisch engagierter Leser sicher beitragen, das war eine Entbindung von Kräften der Phantasie, die zunächst in der Pop-Art, dann auch in der Architektur den Mut und die formalen Möglichkeiten eröffneten, Tore zu neuen Wegen, Collagen, Kombinationen, zunächst verblüffenden Entwurfspraktiken aufzustossen, Dinge einfach neu, unverkrampft, ironisch, komisch sehen zu lernen.

Träume, Traumrealitäten, Collagen aus «fact and fiction» bilden weltweit einen wichtigen Bestandteil postmodern-literarischen Bewusstseins. So in Angela Carters Roman *Die infernalischen Traummaschinen des Doktor Hoffman* (1972), ein Produkt phantastischer Literatur, das in einer phantastischen Stadt spielt. Doktor Hoffman, ebenfalls einer der beliebten demiurgischen «mad scientists», macht sich ans Werk, sich die Stadt zu unterwerfen, und zwar mittels Traummaschinen, mit denen er den Menschen ihre Wünsche, Träume, Sehnsüchte absaugen, diese umcodieren und nach bestimmten Mustern zurückprojizieren kann. Phantasie, so die These des Buches, kann als Macht zur Vernichtung der Menschheit missbraucht werden, wenn die Falschen sich ihrer zu bemächtigen verstehen.

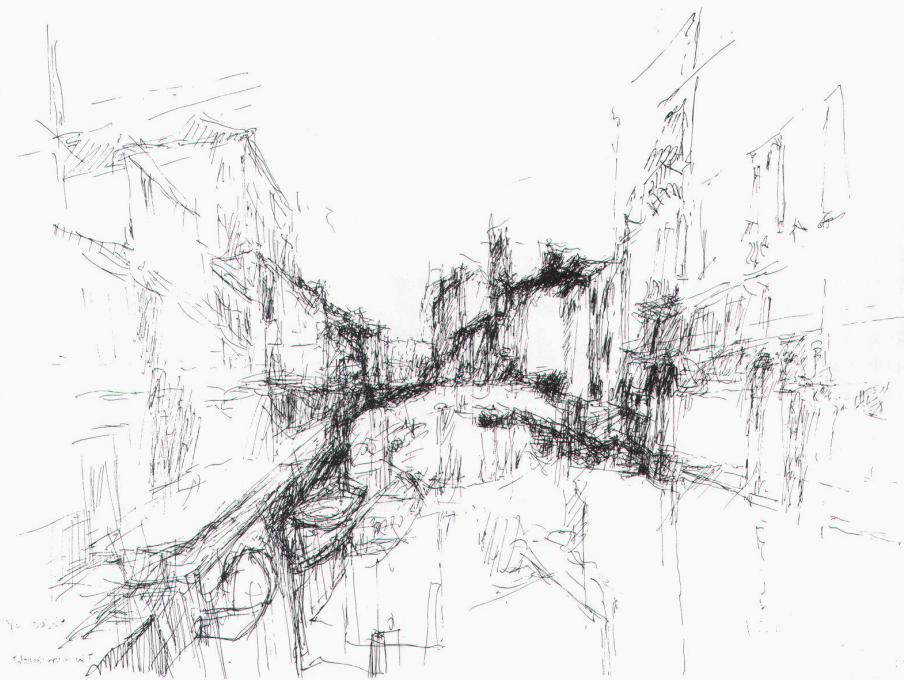
Doktor Hoffman lässt nun nämlich Visionen und Trugbilder über die Stadt



10

hereinbrechen, sie überlagern die intersubjektiv kommunizierbare Welt, zerstören damit freien Willen und Realität. Was die Stadt als Architektur angeht, so heisst das, dass Doktor Hoffman auch alle baulichen Zustände, stilistischen Epochen der Stadtgeschichte in- und übereinander blenden kann, so dass sinnvolles Handeln unmöglich wird. Die Traumvisionen brechen im Bewusstsein der Menschen ganz real über die Stadt herein, überlagern sich, schalten die Kategorie Zeit aus, es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen Zitat und Original. Einzig Desiderio, der Held des Romans, widersteht, spürt schliesslich Doktor Hoffman auf, zerstört seine Maschinen und rettet so die Menschheit. Vor Doktor Hoffmans Angriff, so Desiderio, war die Stadt zwar ein ausserordentlich komplexes, labyrinthisches Gebilde, jetzt aber mutiert sie zum grotesken Dschungel, ihr Organismus läuft aus dem Ruder, wird unkontrollierbar wie der von Kubins «Perle».

Wo alles denkbar, alles möglich, alles real ist, geschieht nichts mehr. Statt allmählichen Veränderungsprozessen ist nun die Stadt purer Augenblicksästhetik unterworfen, sie wird zum «Königreich des Augenblicklichen». «Die Stadt war nicht mehr das bewusste Projekt menschlicher Aktivität. Sie war das willkürliche Reich von Träumen geworden.» Sie wird damit zum Spielball, zum beliebig mani-



11

pulierbaren Objekt in Händen dessen, der die Traummaschinen steuern kann:

Auch waren dies goldene Zeiten des *trompe l'œil*, denn gemalte Formen bedienen sich der Lebendigkeit, welche sie imitierten. Die Pferde auf den Gemälden von Stubbs in der Städtischen Galerie wieherten, warfen ihre Mähnen hin und her und stiegen, vorsichtig die Hufe setzend, aus den Leinwänden, um im Stadtpark zu grasen. (...) Doch nur wenige der Verwandlungen waren lyrischer Natur. Häufig füllen imaginäre Massaker den Rinnstein mit Blut, und ausserdem rief die psychologische Wirkung all dieser vielen Verzerrungen – verbunden mit dem Zerfall des Alltagslebens und den Entbehrungen und Härten, unter denen wir nach und nach zu leiden hatten – eine tiefe Angst und ein Gefühl grosser Melancholie hervor.⁷

Das Gleichnishaftes all dessen ist unverkennbar: Wo die Moden, Stile, Meinungen beliebig austauschbar werden, Augenblickslaunen oder zerstörerischem Willen unterworfen, da ist es aus mit jeglicher Chance zu sinnvoll und frei sich entwickelnder Geschichte. Die Ambiguität liegt darin, dass Postmoderne zwar erfreulicherweise wieder Geschichte und Geschichten erzählt und baut, aber auch die Neigung zur reinen Fassade in Architektur und Leben erkennen lässt, hinter der sich häufig genug Substanz ins Nichts aufgelöst hat. Dürfte man eine postmoderne Pflichtlektüre für Architekten verordnen, so würde ich Italo Calvino's *Unsichtbare Städte* (1972) vorschlagen, eines der poetischsten, tiefstinnigsten, schönsten Bücher, die je über Städte geschrieben worden sind. Die 55 Stadtporträts, eher Stadtskizzen, Stadtgedichte, die Marco Polo im Gespräch mit Ku-

blai Khan entwirft, ergeben insgesamt eine fast unabsehbare Fülle von Möglichkeiten und Zuständen städtischen Lebens. Das Buch atmet Architektur, ist seiner komplizierten, aber doch durchschaubaren Struktur nach literarische Architektur und ebenfalls deutlich ein Stück postmoderner Literatur.

Hier wird nicht linear erzählt, sondern es entsteht in Fünfergruppen, deren Einzelteile in einem komplizierten Muster einander zugeordnet sind, ein Teppich, der imaginäre Geschichten imaginärer Städte darbietet, zugleich höchst real über Lebensweisen und Architekturen von Städten berichtet, aus Andeutungen, die die Phantasie des Lesers fordern, Städte zum Leben erweckt.

Dazwischengeblendet sind Marco Polos Gespräche mit Kublai Khan. Die Stadtgeschichten erzählen von der historischen Vergangenheit her – Marco Polo verbrachte 17 Jahre von 1275 bis 1292 im Reiche des Khans – in die Gegenwart und von der Gegenwart in die Vergangenheit, aber überall ist Gegenwart und Vergangenheit zugleich. Das wichtige Kennzeichen von Postmodernität, nämlich Multiperspektivität historisch perspektiviert bündeln zu können, wird hier mit spielerischer Leichtigkeit wie mit philosophischem Tiefsinn erprobt. Unter dem Brennglas des Erzählers ist in der Gegenwart Vergangenheit ungemein dif-

ferenziert lebendig, durchdringt Gegenwart, wirkt in die Zukunft, scheinen viele der Möglichkeiten auf, die hätten eintreten können, wenn... Die Vignetten, das Puzzle, aus denen sich Calvino's Stadtbilder zusammensetzen, lassen eine Unzahl schillernder Stadtfacetten vor dem Leser entstehen, wobei Stadt sich immer aus einer Symbiose von Architektur, menschlichem Leben und Treiben ergibt. Es ist ein Buch der Liebe zu den Städten und auch ein Buch der Angst vor den Städten. Duft und Gestank der Städte, harmonische und Misstöne der Städte, Ästhetisches und Unästhetisches werden mit einer Zartheit zum Leben und Klingen erweckt, die jeden analytischen Zugriff als Verletzung dieses sprachlichen Traumgespinnsts erscheinen lassen.

Die unsichtbaren Städte formen sich dem Leser aus Andeutungen, Farbtupfern, Sprachmusik und Sprachmagie zu sichtbaren Städten, so wie es Peter Kubovskys versteht, aus den zartesten Strichen seiner Feder, aus gleichsam gehauchten Andeutungen poetische Stadtbilder auftauchen zu lassen. Sind es bei Kubovskys oft Venedig oder Prag, die Stadt an sich verkörpern, so verdichten sich Calvino's Stadtskizzen immer wieder zur Heimatstadt Marco Polos, Venedig. Das Buch ist also auch eine Geschichte von Aufstieg, Glanz, Niedergang und Elend Venedigs. Doch: «Keiner weiss besser als du, weiser Kublai, dass man die Stadt niemals mit der Rede verwechseln darf, die sie beschreibt. Und doch gibt es zwischen der einen und der anderen eine Beziehung.» Jede Stadtskizze, jeder Dialog zwischen Marco Polo und Kublai Khan ist zugleich ein Gesprächsangebot an den Leser, und bei jedem Leser wird es anders ankommen, anders

8 Niklaus Stoeckli: Metrostation «Barbès-Rochechouart», 1928, Öl auf Leinwand, 55x46 cm, Basel, Kunstmuseum / Station de métro «Barbès-Rochechouart», 1928, huile sur toile / Barbès-Rochechouart Metro Station, 1928, Oil on canvas

9 Medrie Mac Phee, Passage, 1983, Öl auf Leinwand

10 Medrie Mac Phee, Escalator, 1984, Öl auf Leinwand

11 Peter Kubovskys, Venedig, 1984

verarbeitet werden. Calvins Buch besitzt auch erhebliche allegorische Qualitäten. Wenn sich die Stadtporträts in der zweiten Hälfte allmählich verdüstern, ihre ehemals distinkten Formen immer mehr in schwärende, müllkippenumringte Formlosigkeiten zerlaufen, wird zusehends deutlicher, dass hier auch illusionslos, aber voll poetischer Trauer eine Zustandsbeschreibung moderner Grossstadt gegeben wird. Die Liebe zu den Städten verwandelt sich in das Gefühl, dass Städte mehr und mehr auch Gefängnisse werden, sind, waren für Marco Polo, wie für Kublai Khan, wie für Calvino:

Während der eine, Kublai, auf der abstrakten Austauschbarkeit der Elemente beharrt und daraus das ideale Stadtmodell konstruiert, besteht das Modell für Marco Polo in einer Stadt, die nur aus Ausnahmen, Ausschliessungen, Gegensätzlichkeiten, Widersinnigkeiten besteht.⁸

In den Bizarren stecken für Calvino die schönsten, kreativsten Überraschungen. Sein Roman trägt gerade deshalb eine optimistisch-utopische Grundnote, er ist ein leiser, aber ungemein eindringlicher Appell an die Phantasie des Lesers, Städte zu lieben und sie mit kreativem, einfallreichem Tun zu liebens- und lebenswerten Städten zu machen:

Wenn ich dir sage, dass die Stadt, der meine Reise gilt, keine Kontinuität in Raum und Zeit besitzt, einmal lockerer und einmal dichter ist, so darfst du nicht meinen, dass man mit dem Suchen aufhören könnte.⁹

Traumarchitekturen hat es zumindest seit Piranesi gegeben, vermutlich schon weit länger. Wenn es je einem Autor gelungen ist, Traumarchitekturen und Traumleben in ihnen einzufangen, dann ist es Calvino.

Parallel derartige literarisch-architektonische Sensibilitäten ist in den siebziger Jahren auch eine neue und sehr vitale Konjunktur für visionäre, gezeichnete Phantasiearchitekturen entstanden, die alternative Welten aufs Papier zaubern und mit ihren literarischen wie visuellen Qualitäten seither immer intensiver auf junge Architektengenerationen einwirken. Hingewiesen sei auf Peter Cooks nun bereits ein Vierteljahrhundert andauernde Tätigkeit, auf Raimund Abraham, Ettore Sottsass und Massimo Scola-

ri, auf Rem Koolhaas und Coop-Himmelblau, auf Leon Krier und Lebbeus Woods. Sie alle, und es werden ihrer immer mehr, bilden eine Internationale der Phantasiearchitekten, die neue Bilder, Farben, Formen, Techniken, Konzepte in die Architektur einbringen, zur Diskussion stellen und auch dann, wenn sie selbst nicht bauen, subkutan in die Vorstellungswelten praktizierender Architekten eindringen, diese verändern und somit auch gebaute Architektur beeinflussen.

Überlebenszelle, Wohnmaschine und Zukunftsstadt: zur Architektur in der Science-fiction

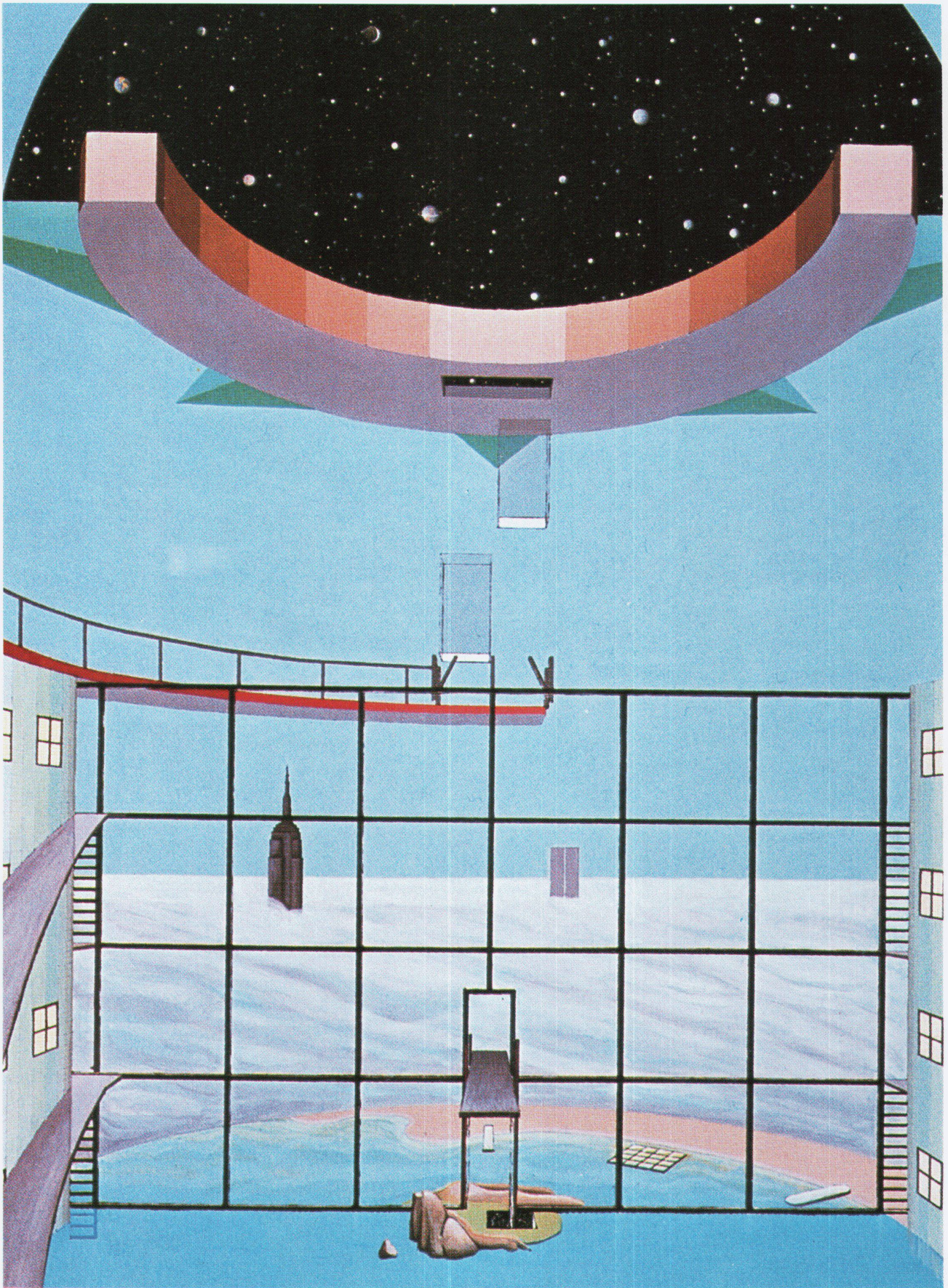
Und führte mich hin im Geist auf einen grossen und hohen Berg und zeigte mir die grosse Stadt, das heilige Jerusalem, herniederfahren aus dem Himmel von Gott, ...
Offenbarung des Johannes, Kap. 20, 10.

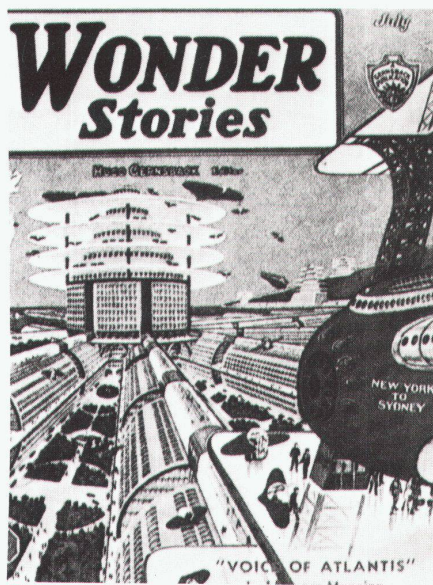
Das Moment der Schau und die Idee des «Neuen Jerusalem» spielen in den klassischen Utopien zweifellos noch eine bedeutende, wenn auch bereits säkularisierte Rolle, in der Science-fiction sind inzwischen auch die Ausserirdischen, so sie mit fliegenden Städten interstellare Räume durchmessen, in der Regel keine göttlichen Wesen mehr, die Rolle Gottes wurde eher vom gigantischen Supercomputer oder der Technik an sich eingenommen. Die klassischen Sozialutopien, die bemüht waren, komplexe Zukunftsvorstellungen positiven menschlichen Gesellschaftslebens zu entwerfen: Thomas Morus' *Utopia* (1516), Campanellas *Sonnenstadt* (1622), Bacons *Nova Atlantis* (1632) widmeten den Städten und ihren Architekturen als Brennpunkte menschlicher Kultur verhältnismässig detaillierte Aufmerksamkeit. Überall tritt dabei Planung und Hygiene, Helligkeit, Überschaubarkeit an die Stelle von wucherndem Wildwuchs. Im 19. Jahrhundert wird dieses Bestreben besonders deutlich. Zuvor schon, nämlich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts, hatte Swift mit Laputa, seiner fliegenden Insel innerhalb der dritten Reise von *Gulliver's Travels*, das Vorbild all jener Stadtaviatik geschaffen, die im 20. Jahrhundert in so reichem Masse die Phantasien von Literaten, aber auch von architektonischen Entwürfen beschäftigt und

bald mit der Konstruktion erster grösserer Raumstationen in ein konkretes Stadium treten wird und damit untermauert, wie sehr ein alter literarischer Traum auf die Dauer nach technischer und architektonischer Realisierung drängt. Im 19. Jahrhundert erleben die Utopien blühende Konjunktur und werden, analog der technischen Entwicklung, ihr aber jeweils vorausgehend, von zunehmender Technisierung gekennzeichnet, erinnert sei hier nur an Jules Verne. Ähnlich dem klassischen Gegensatz Land-Stadt wird jedoch auch bei Emerson, William Morris und ihren Nachfolgern das Gartentadtideal als Realisierung eines irdischen Paradieses propagiert. Schatten, sowohl auf die Technikeuphorie wie auf das Ideal eines städtischen Garten Edens, werden dann bereits in den verschiedenen Fassungen von Herbert George Wells' berühmtem Jugendwerk *The Time Machine* (1887–1894) geworfen, mit der Auseinanderentwicklung der Klassen, den Eloi mit der oberirdischen Ruinen-Parkstadt Londons und den unterirdischen Arbeitshöhlen der proletarischen Morlocks, ein Gegensatz, der die eine Hälfte des Vorwurfs von Fritz Langs *Metropolis* liefert.

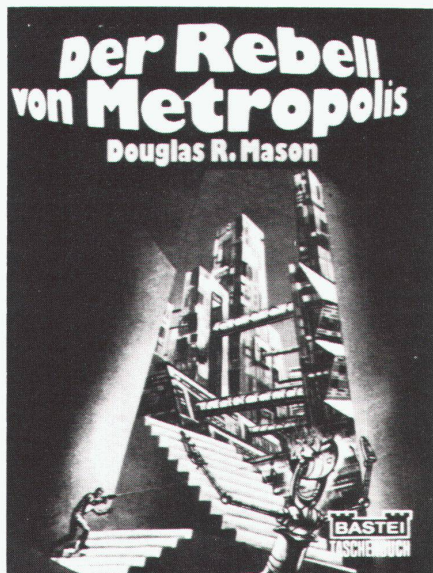
Wells ist es jedoch auch, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch einmal die Kraft zu einer umfassend positiven Utopie findet, in *A Modern Utopia* (1905) und darin in schroffem Gegensatz zum Schmutz und den Slums des zeitgenössischen London eine Stadtvision erstehen lässt, die als Vision der Moderne, aufbauend auf der Erfahrung mit Paxtons Kristallpalast, der Glashausmode im späten 19. Jahrhundert und den Ingenieurleistungen der Brücken- und Turmbauer, nie ganz untergegangen ist und in den letzten Jahren erneut als kreativer Stimulus zu wirken beginnt. Es ist dies eine Stadt aus Stahl und Glas und zahlreichen, nicht näher definierten neuen Materialien, mit reiner Luft, grossen Parks, breiten Strassen, schönen, freundlichen Freizeit- und Studiermensen und intensivem Stadtleben des Einkaufens, Flanierens, der Kultur und des Sports. Definiert man Urbanität als «Handel und Wandel», Geschmack, Stilempfinden, Verfeinerung der Sitten, ein geistiges Kli-

¹⁰ Elia und Zoe Zenghelis, Hotel Sphinx, View from the Top, 1975, Mischtechnik, 44×55 cm, aus: Inventionen / Technique mixte, 44×55 cm, extrait de: Inventionen / Mixed technique, 44×55 cm, from Inventionen





13



14

13 Frank R. Paul, Titelbild zu Voice of Atlantis von Hugo Gernsbach, Wonder Stories, Juli 1934, und Frank R. Paul, Zukunftsstadt, 1942, aus: Harald Kimpel und Gerd Hallenberger, Hrsg. Zukunftsträume. Bildwelten und Weltbilder der Science Fiction, 1984 / Vignette-titre pour Voice of Atlantis de Hugo Gernsbach, et «Ville future» de Frank R. Paul. Bildwelten und Weltbilder der Science Fiction, édit. Harald Kimpel et Gerd Hallenberger / Title picture for Voice of Atlantis by Hugo Gernsbach and Frank R. Paul, Future City; from Harald Kimpel and Gerd Hallenberger, editors, Dreams of the future. Pictorial worlds and images of science fiction

14 Titelbild zu Douglas R. Mason, Der Rebel von Metropolis, Cover von Eddie Jones / Vignette-titre pour «Le Rebel de Metropolis» de Douglas R. Mason / Title picture for Douglas R. Mason, The rebel of Metropolis

15 Lebbens Woods' fliegende Städte / Villes improvisées et volantes de Lebbens Woods / Lebbens Woods' rigged up and flying cities

ma, in dem politischer und kultureller Bürgersinn gedeihen, ein Ambiente, das Geschäftssinn, Weltoffenheit, Kommunikation, individuelle Freiheit und Gemeinschaftsdenken miteinander verbindet, so kommt Wells dem in seinen Entwürfen noch am nächsten. Die Crux steckt auch hier in der mangelnden Geschichtlichkeit. Urbanität wie eben skizziert, bedarf eigentlich der gewachsenen Tradition einer Stadtlandschaft mit unterschiedlichen historischen Stilen, jener Aura von Geschichte, die Calvino in den *Unsichtbaren Städten* immer wieder evoziert. Utopie- und Science-fiction-Autoren arbeiten jedoch in aller Regel mit dem grossen Abräumen und dem Kahlschlag. Wo danach aber alles gleichermaßen neu ist und eigentlich gar nicht altern darf, will sich solches Urbanitätsempfinden nicht einstellen:

One will come into this place as one comes into a noble mansion. They will have flung great arches and domes of glass above the wider spaces of the town, the slender beauty of the perfect metal-work far overhead will be softened to a fairy-like unsubstantiality by the mild London air. It will be the London air we know, clear of filth and all impurity, the same air that gives our October days their unspeakable clarity and makes every London twilight mysteriously beautiful. We shall go along avenues of architecture that will be emancipated from the last memories of the squat temple boxes of the Greek, the buxom curvatures of Rome; the Goth in us will have taken to steel and countless new materials as kindly as once he took to stone. The gay and swiftly moving platforms of the public ways will go past on either hand, carrying sporadic groups of people, and very speedily we shall find ourselves in a sort of central space, rich with palms and flowering bushes and statuary. We shall look along an avenue of trees, down a wide gorge between the cliffs of crowded hotels, the hotels that are still glowing with internal lights, to where the shining morning river streams dawnlit out to sea.¹⁰

Die positiven Utopien gehen spätestens im Geschützdonner, den Schützengräben und den Gasangriffen des Ersten Weltkrieges unter, schlagen um in Anti-Utopien. Während in den Utopien der Architekten, etwa der Gläsernen Kette, Bruno Taut, Wenzel Hablik, des jungen Scharoun, etwa um die gleiche Zeit die Glasphantasien erst so recht zu blühen beginnen, das Glas sich dann langsam als eines der dominierenden Architekturelemente der Moderne auszubreiten beginnt, sind die Autoren der neuen Anti-Utopien, vor allem Samjatin in *Wir* (1920), Huxley in *Schöne Neue Welt* (1932) und Orwell in *1984* (1948), vorausgeeilt und haben in all der Helligkeit und Sauberkeit bereits die finsternen Seiten der Glasarchitektur durchschaut, demaskieren in ihr den Überwachungsstaat als

politische, ideologische, technische, chemische Manipulation des Menschen. Die technischen Zivilisationen entpuppen sich als seelenlos. Von der russischen Revolution enttäuscht, entwirft Jewgenij Samjatin in *Wir* schon 1920 die Alptraumwelt eines totalitären Staates, in dem D503, Bürger des Einzigen Staates und Konstrukteur seines Raumschiffes Integral, vom Leben in einer strahlenden, kristallen durchsichtigen Stadt berichtet:

Sonst leben wir in unseren durchsichtigen, wie aus leuchtender Luft gewebten Häusern, ewig vom Licht umflutet. Wir haben nichts voreinander zu verbergen, und ausserdem erleichtert diese Lebensweise die mühselige, wichtige Arbeit der Beschützer.¹¹

Die beiden Anti-Utopien von Huxley und Orwell bleiben bis auf den heutigen Tag die wichtigsten Bücher des Genres mit tiefgreifendem Einfluss auf Bewusstseinshaltung von Generationen von Lesern in vielen Ländern, mancherorts sogar auf die demokratische Legislative. Architekturen spielen merkwürdigerweise im Gegensatz zu den früheren Utopien in diesen Romanen nur eine sehr untergeordnete Rolle, bei Huxley als eine Art Gartengrossstädte voller freundlicher Quasi-Weissenhof-Siedlungen, bei Orwell mit trostlos heruntergekommenen Londoner Vorstadt- und Stadtarchitekturen, herausragend die brutalen Herrschaftsarchitekturen der vier grossen Ministerien Miniwahr, Minipax, Minilib, Minifluss, der Bunkerarchitektur entwachsene Betonpyramiden von totalitärer Scheusslichkeit:

Das Wahrheitsministerium – Miniwahr, wie es in der Neusprache, der amtlichen Sprache Ozeaniens, hiess – verblüffend verschieden von allem anderen aus, was der Gesichtskreis umfasste. Es war ein riesiger, pyramidenartiger, weiss schimmernder Betonbau, der sich terrassenförmig dreihundert Meter hoch in die Luft reckte. ... Das Ministerium für Liebe war das furchterregendste von allen. Es hatte überhaupt keine Fenster. ...¹²

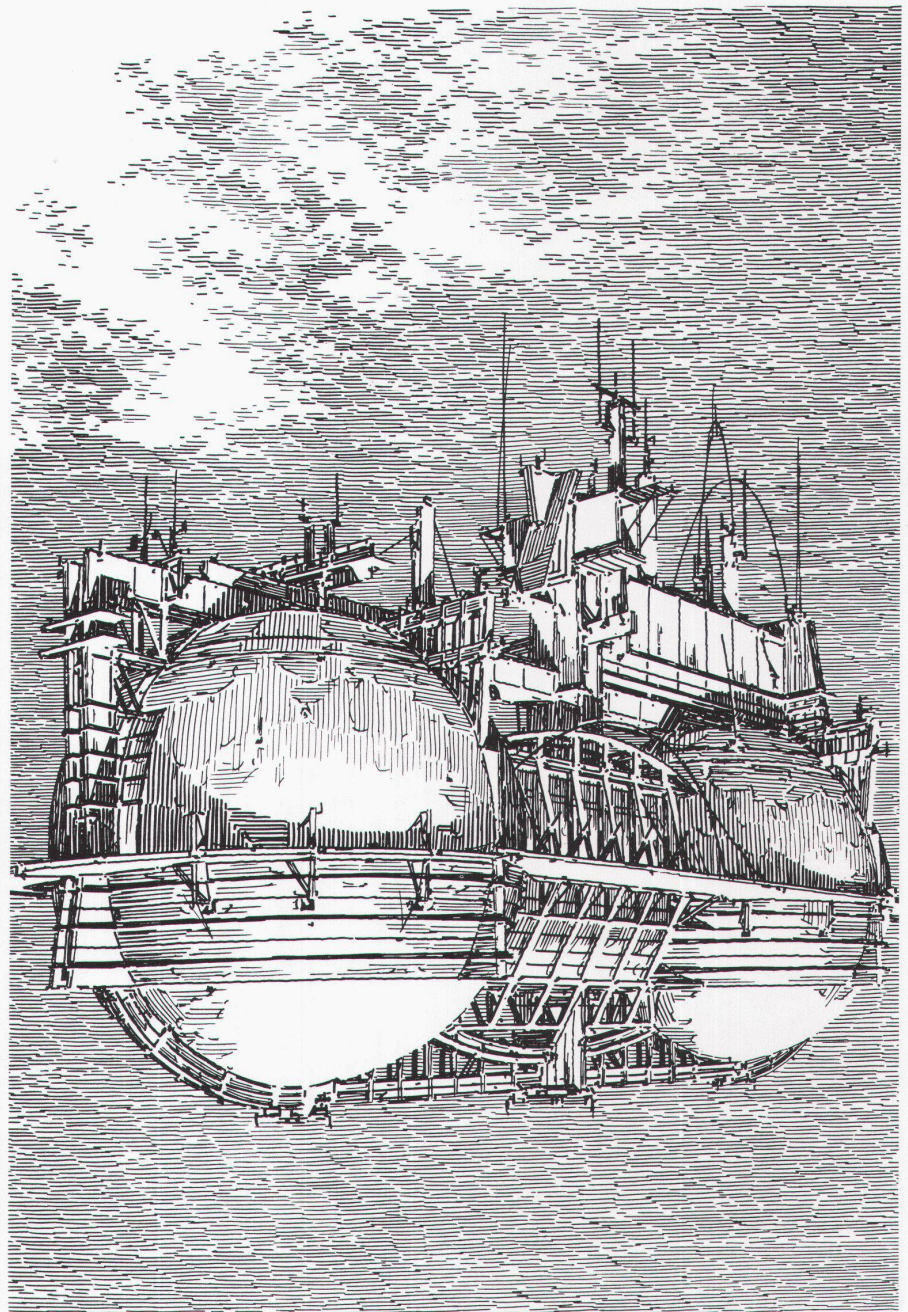
Die Idee der «Wohnmaschine» im Gefolge des Konstruktivismus als europäisches Pendant zu den amerikanischen Wolkenkratzern entstanden, von Corbusier mit Sendungsbewusstsein in den zwanziger Jahren verbreitet, gemeint als vollkommene Rationalität in Plan, serieller Ausführbarkeit und Gebrauch, nur teilweise zu Unrecht als mechanistische Maschinenästhetik missverstanden, gehört zu den wirkungsmächtigsten Archi-

tekturideen des Jahrhundert. Was auch in Corbusiers Unités der fünfziger Jahre als quasi autarke Stadt im Haus gedacht war, degenerierte in Ost und West, auf allen Kontinenten zu jenen Kistensilos, die inzwischen kaum mehr jemand zu ertragen gewillt ist. Gert Kähler und Klaus-Dieter Weiss haben gezeigt, wie sich trotz unterschiedlicher Ideologien die Varianten dieser Wohnform in Ost und West zum Verwechseln ähneln und wie eigentlich nur die kapitalistisch-luxuriöse Version, die in Europa inzwischen wenig, auf dem amerikanischen Kontinent und in Asien noch immer häufig gebaut wird, überlebensfähig ist.¹³

Die Anti-Utopien bemächtigen sich verständlicherweise ebenfalls dieser Bauformen als inhumaner Menetekel des Wohnens, aber es dauert verhältnismäßig lange, nämlich bis zum ersten Aufkommen der Postmoderne und dem tatsächlichen Beginn des Umdenkens in der Architektur, bis sie auch literarisch mit Aplomb beerdigt werden. Wie solches vor sich geht, sei an zwei besonders schönen Beispielen demonstriert, dem 1975 erschienenen Roman *High Rise* von James Graham Ballard, einem der substanzvollsten amerikanischen Anti-Utopien- und Science-fiction-Autoren, und an Stanislaw Lems *Futurologischem Kongress* (1972). Lem, Arzt, Ingenieur, Philosoph, Futurologe und Schriftsteller von hohen Graden, ist in Ost und West der vermutlich einflussreichste und gedankentiefste Autor des Genres.

Ballard schrieb *High Rise*, als in New York der Holländer Rem Koolhaas sich daran machte, seine phantastische Mischung von Geschichte, Apotheose und Endzeitsatire des modernen Babylon, *Delirious New York*, niederzuschreiben, und im Gegensatz dazu geht Ballard generell und krisenbewusst Probleme der Hochhausarchitektur an.

Der Architekt Royal wohnt in einem jener gigantischen Apartmenthäuser, deren Konjunktur in Amerika ungebrochen ist, ja er hat diesen gargantuesken Elfenbeinturm, der scheinbar autark Stadt in der Stadt ist, selbst mitentworfen. Zunächst wird für den Grossstädter des spätkapitalistischen 20. Jahrhunderts die positive Utopie einer solchen Wohn-



maschine in leuchtenden Farben gemalt:

Das Hochhaus war eine riesenhafte Dienstleistungsmaschine, bei deren Entwurf nicht die Idee Pate gestanden hatte, dass sie der kollektiven Gesamtheit der Bewohner zu dienen habe, sondern der Anspruch des einzelnen Wohnungseigentümers auf individuelle Bedienung in seiner Isolation. Ihr System von Klimaanlage, Aufzügen, Müllabwurschächten und elektrischen Schaltungen versorgte die Bewohner mit einer immerwährenden Aufmerksamkeit, die hundert Jahre früher eines Heeres unermüdlicher Diener bedurft hätte.

Doch dieses «immerwährend» relativiert sich sehr schnell. Es stellt sich heraus, dass auch hier die Planung an der Realität menschlicher Bedürfnisse vorbeigegangen ist, diese sich nicht auf Dauer manipulieren lassen. Erosion und Korrosion aller technischen Gleichgewichte

schleichen sich ein. Nach und nach fallen Fahrstühle, elektrische Anlagen, Wasserpumpen, Kommunikationssysteme aus. Die von oben programmierten Wertsysteme werden von unten nicht akzeptiert. Die geplante soziale Struktur läuft aus dem Ruder, Neurosen greifen allenthalben um sich, die Bewohner der billigeren unteren Stockwerke pflegen allmählich immer anarchischere Wertvorstellungen, statt dem Talmi der «High-Tech»-Zivilisation und seinen Verführungen zu erliegen. Sie akzeptieren die künstliche gebaute Natur eines solchen Hauses nicht. Diese erscheint als babylonische Hybris.

Endzeitliches Bewusstsein greift um sich. Bis es zu «denen da oben» vordringt, vergeht einige Zeit, doch auch die vermögenden Bewohner der oberen Stockwerke werden schliesslich davon ergriffen. Aber der ehemals durch einen Unfall gelähmte Royal wird nun psychisch ge-

Problemen gebauter Umwelt auseinandersetzen, den Technologiemythos in Frage stellen, den Veränderungen der Psyche, des Zivilisationsbewusstseins und seiner Wertvorstellungen nachgehen, die Hochhausarchitekturen bewirken, Fragen des Zusammenlebens in

hende echte Katastrophentendenzen schärft. Die optimistischen Technikvisionen der sechziger Jahre gibt er als trügerische Freudenfeuer aus.

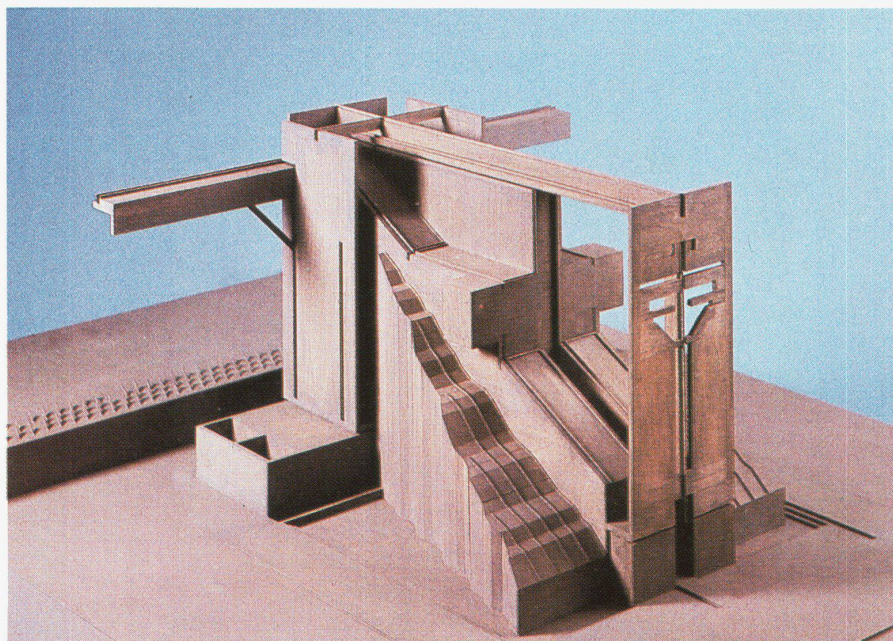
Sein Held, Ion Tichy, nimmt am achten futurologischen Weltkongress, man schreibt das Jahr 2039, in Nouna, im zentralamerikanischen Costicana, teil. Der Kongress findet, wie sich das gehört, im 106stöckigen Hilton, einem Bau von der Höhe des Empire State Building, statt, der im Verlauf des Geschehens denn auch gründlich zu Bruch geht:

Über dem Podium prangte eine bekränzte Tafel mit der Tagesordnung. Den ersten Punkt bildete die urbanistische Weltkatastrophe, den zweiten die ökologische, den dritten die atmosphärische, den vierten die energetische, den fünften die der Ernährung, dann sollte eine Pause folgen. Technologische, militärische und politische Katastrophen sowie Anträge ausser Programm waren für den nächsten Tag vorgesehen. ...¹⁵

Lem nimmt vorhandene Tendenzen zur Manipulation und Verfälschung des Realitätsbewusstseins, steigert sie satirisch und lässt das Bild einer mittels chemischer Manipulation total gefälschten Wirklichkeit vor dem Leser entstehen. Die Regierenden können ihre Bevölkerung über die präkatastrophale Situation eines ausgepowerten Planeten hinwegtäuschen, indem sie ihnen den Schleier eines chemischen Eden vor die Augen ziehen, ihnen Luxus und Überfluss vorgaukeln, wo längst bitterer Mangel herrscht:

Sodann schilderte der Japaner Hayakawa die neue, in seinem Lande entwickelte Hausform der Zukunft: achthundertstöckig, mit Gebärkliniken, Kinderkrippen, Schulen, Kaufläden, Museen, Tierparks, Theatern, Kinos und Krematorien. Der Entwurf umfasste unterirdische Lagerräume für die Asche der Verstorbenen, vierzigkanaliges Fernsehen, Berausungs- und Ausnüchterungszellen, turnsaalähnliche Hallen für Gruppensexbetrieb (der Ausdruck fortschrittlicher Gesinnung seitens der Entwerfer) sowie Katakomben für unangepasste Subkulturgruppen. Einigermassen neu war der Gedanke, jede Familie solle jeden Tag aus der bisherigen Wohnung in die nächste übersiedeln, entweder in der Zugrichtung des Schach-Bauern oder im Rösselsprung, alles, um Langeweile und Frustration zu verhüten. Doch dieses siebzehn Kubik-Kilometer ausfüllende, im Meeresgrund wurzelnde und bis in die Stratosphäre ragende Bauwerk hatte sicherheitshalber auch eigene Heiratsvermittlungskomputer mit sadomasochistischen Programmen (Ehen zwischen Sadisten und Masochistinnen oder umgekehrt sind statistisch gesehen am haltbarsten, weil jeder Partner das hat, wonach er sich sehnt); auch gab es ein Therapiezentrum für Selbstmordkandidaten. Hakayawa, der zweite Vertreter Japans, zeigte uns das Raummodell eines solchen Hauses im Massstab 1:10000. Das Haus hatte eigene Sauerstoffspeicher, aber weder Wasser- noch Nahrungsreserven; es war nämlich als geschlossenes System geplant und sollte alle Ausscheidungen wieder aufbereiten, sogar den aufgefangenen Todesschweiss und sonstige Ausflüsse des Körpers.¹⁶

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts sind die klassischen Utopien, später auch



16

lähmt. Unfähig, das Haus zu verlassen, für das er selbst Verantwortung fühlt, sieht er mit verblassenden Illusionen der Katastrophe entgegen.

Was hier vorexerziert wird, ist nicht nur ein amerikanisches Krisensyndrom der Hochhausarchitektur, es entspricht auch ziemlich genau dem Schicksal von Corbusiers Unités, vor allem denen in Frankreich, wo man vor der Alternative Abreissen oder Unter-Denkmal-schutz-Stellen steht.

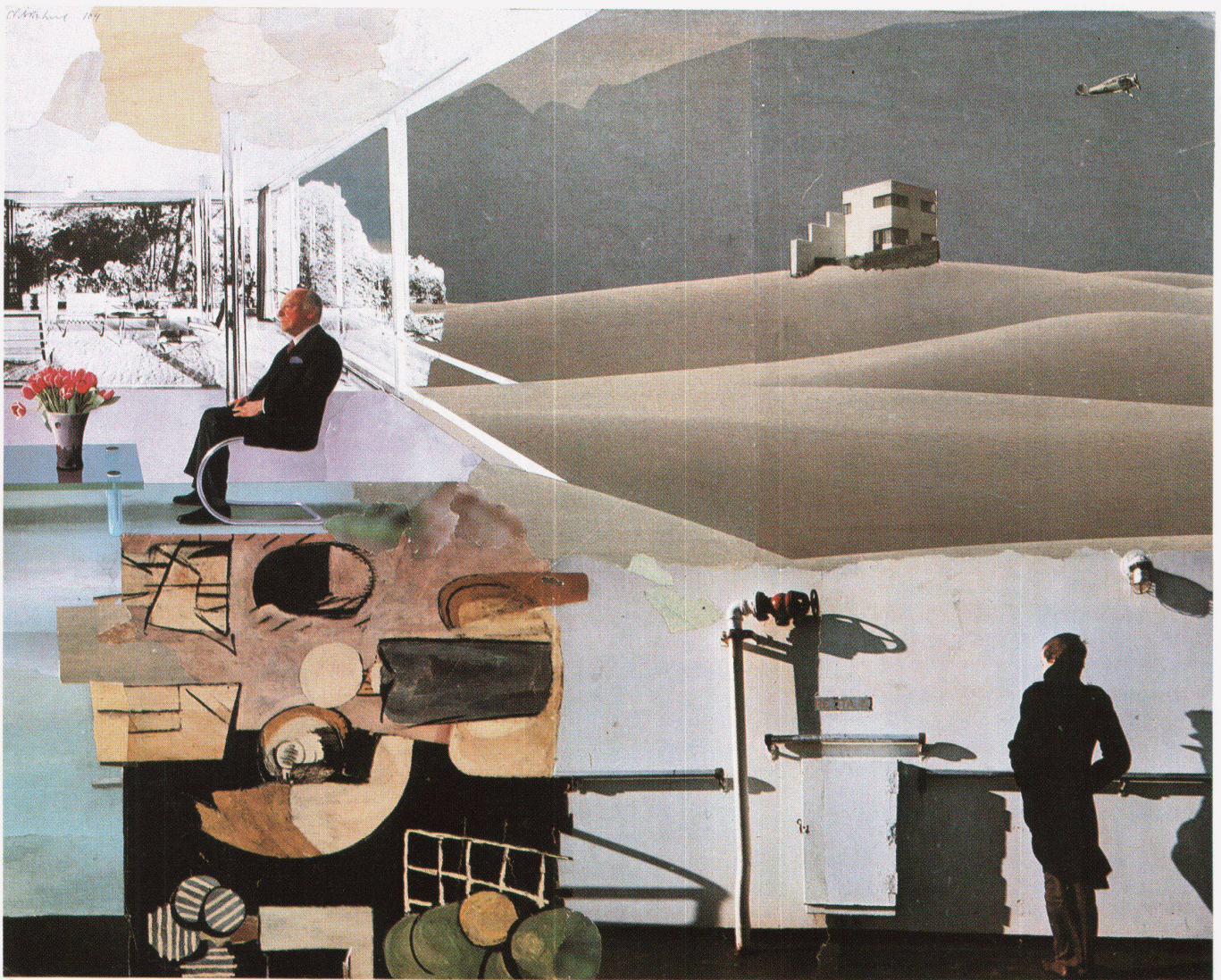
Das Gleichnishafte von Ballards Buch ist überdeutlich, wirkt jedoch sehr peinlich. Ballard ist einer der wenigen Science-fiction-Autoren, die sich mit den

solch künstlichen Gemeinschaftswesen untersuchen, die nur scheinbar perfekte, in Wirklichkeit äusserst krisenanfällige technische Dienstleistungsstruktur derartiger Türme auf den Prüfstand stellen. Fazit: Solche Megastrukturen sind unmenschlich. Aller Fassadenglanz, dekorativer Schnickschnack, Edelboutiquen und -restaurantluxus, der ohnehin nur wenigen dient, kann über die dort betriebene Verödung humaner Bedürfnisse nicht hinwegtäuschen.

Lem verfügt ausser über Intellektualität über ein Mass an komischem und satirischem Darstellungsvermögen, das den meisten Autoren der Gattung abgeht. Im *Futurologischen Kongress* macht er sich das Gefühl allgemeinen Unbehagens in den späten sechziger Jahren zunutze und rechnet auch gleich mit der westlichen Katastrophenseligkeit ab, indem er sie ad absurdum führt, gleichzeitig aber das Bewusstsein für ins Haus ste-

¹⁶ Raimund Abraham, Kirche an der Mauer, Modell, Perspektive, von Ost-Berlin gesehen, 1983 / Église du Mur, maquette, perspective, vue de Berlin-Est / Church on the Wall, model, perspective view, seen from East Berlin

¹⁷ Niels-Ole Lund, The International Style, 1984



17

die Anti-Utopien, immer mehr von der Science-fiction, jener Gattung technik- und zukunftsorientierter Abenteuerromane, verdrängt, aufgesogen, integriert worden, die sich inzwischen zu einer ganzen Industrie mit Verzweigungen in Plattencovers, Musik, Mode, Film, Kinderspielzeug, Werbung erweitert hat. Allen anderslautenden Behauptungen zum Trotz, vermag gute Science-fiction immer wieder echtes utopisches Potential zu entwickeln. Bei qualitativ schwachen Exemplaren der Gattung gehören Stadtbilder zu den zentralen ikonographischen Komplexen und prägen heute, bewusst oder unbewusst, in den Industriegesellschaften jedermanns Klischeevorstellungen von zukünftigen Architektur- und Stadtentwicklungen mit.

In den sechziger Jahren zeigte sich literarische Science-fiction bereits diffus, unübersichtlich und ausserordentlich dif-

ferenziert. In ihren seriösen und reflektorisch bedenkenswerten Publikationen war sie weithin bereits in ein neues Fahrwasser umgeschwenkt. Interstellare Raumfahrt, extraterrestrische Eroberungsfeldzüge, unbegrenzt entwicklungsfähige Wachstums- und Wegwerfgesellschaften – bis heute Gegenstand der trivialen Formen des Genres – waren dem Nachdenken über sehr irdische Probleme und Ängste gewichen. Vieles, was gute Science-fiction vor einem Vierteljahrhundert vorausgesagt hat – Bevölkerungsexplosion, Entwicklungen des Kriegswesens, der Computertechnik, der Telekommunikation, der Umweltzerstörung etwa –, ist in der Zwischenzeit eingetreten oder im Zuge der Verwirklichung begriffen. Anderes wurde nicht so realisiert wie vorausgesagt oder als Problemfeld nicht so gesehen, bzw. die Science-fiction wurde von der Wirklichkeit überholt. Es musste beispielsweise

naiver Raumfahrtoptimismus bei seriösen Autoren korrigiert werden. Niemand hat auch die rasante Entwicklung der Computerelektronik, insbesondere ihre Miniaturisierung, richtig vorausgesehen. Seit zwei Jahrzehnten aber ist Science-fiction – vor allem deren westliche Spielarten – ein Genre, das sich weitgehend mit Katastrophen und postkatastrophalen Zuständen beschäftigt. Dies einmal sicher deshalb, weil sich Ängste gut vermarkten lassen, zum anderen aber ebenso sicher deshalb, weil gleich mehrere Menetekel weithin sichtbar von vielen Wänden aufleuchten. Wenn Literatur seismographische Funktion zukommt, dann steht es schlecht um die Zukunft der Species. Denn die Science-fiction der Gegenwart hat grossenteils die Warnung vor Katastrophen aller Art – Überzivilisation, Krieg, Umweltzerstörung, Identitätsverlust – schon eingestellt. Sie beschreibt und trainiert nun das postkata-



strophale Überleben. In erschreckendem Fatalismus sind die Endspiele bereits gespielt, jetzt geht es um den genetisch belasteten Neuanfang am Tage danach. Die skizzierte Entwicklung wirkt sich auch auf die «Literarchitektur» dieser Untergattung aus, sie besteht vornehmlich aus Kellern, Höhlen, Bunkern, Ruinen; kein anregendes Milieu für Architekten.

In der modernen Science-fiction entwickeln sich seit den dreissiger Jahren vier Stereotype von Stadtbildern:

- Gegensatz Stadt–Land und umgebender Wildnis, ein klassischer Topos, bei dem heute vorhandene Stadt–Land–Gegensätze verstärkt werden;
- die Ruinenstadt, verfallend und sterbend, oft gekennzeichnet durch einen morbide-romantischen Ruinenkult;
- die Stadt als gefährdeter Zivilisationsorganismus inmitten einer feindlichen,

häufig durch anwachsende Katastrophen bedrohten Umwelt;

- die positive Variante: Die Stadt wird zum Symbol von Freiheit, Flucht, Entkommen, erhebt sich in idealischer Schönheit hochtechnisiert in die Lüfte und entschwebt dem dekadenten Planeten Erde.¹⁷

Ungeachtet der zentralen Stellung, die Stadtbilder in der Science-fiction einnehmen, fällt auf, dass es den meisten Autoren an architektonischer Vorstellungskraft gebricht. Zwar manifestiert sich die Angst vor dem Untergang der Kultur immer wieder als Angst vor dem Untergang der Stadt, doch selbst hier folgt man Klischees aus dem Bombenkrieg oder jenem Typ von Angkor-Vat-ähnlicher, exotisch-historischer Ruinenstadt im Dschungel. Brennende, berstende, untergehende oder sich in die Lüfte unter Glasglocken erhebende, märchenhaft-schlossähnliche oder aggressiv-technische Monsterstädte gibt es zuhauf. Doch die Autoren begnügen sich meistens mit klischierten Andeutungen von Aussen- oder Innenansichten und über-

lassen jegliche Details gern Illustratoren, dem Film und der Phantasie des Lesers. Im Grunde mangelt es den Autoren, die vorgeben, visionäre Zukunftsgestaltungen zu entwerfen, oft in bedenklicher Weise an kreativem Vorstellungsvermögen. Hinter ihren vordergründigen Visionen verbergen sich häufig reaktionäre Ideologeme, bestenfalls unverbindliche Unterhaltungsfloskeln von austauschbarer Beliebigkeit. Ihre Städte sind sich meist in schrecklicher Weise ähnlich.

Schaut man sich Illustrationen oder Filmarchitekturen an, so fällt auf, dass auch Zeichner und Filmarchitekten oft unfähig sind, Stadt als durchdachten, geplanten oder auch wildwüchsigen Funktionszusammenhang zu begreifen und darzustellen. Kimpel veranlasst das zu der Feststellung, es handle sich dabei nicht um optimierte Rationalität, wie bei Morus, Bacon und anderen klassischen Utopien, sondern um optimierte Einfallslosigkeit.¹⁸

Betrachtet man sich daraufhin gezeichnete Versionen literarischer Zukunftsstädte näher, so kann auch einem fröhlichen Gemüt das Grausen kommen. Bestehende Probleme werden schlicht als nicht existent oder gelöst vorgegaukelt. Prachtvolle Panoramen keimfreier Gebilde erstrecken sich da vor den Augen, Architektur als meist modernistische Fassade, als simplifizierte New Yorker Skyline. Was auch moderne Städte so lebendig macht, Leben und Treiben, die Allgegenwart von Werbung und Verkehr, findet nicht statt. Als Alternativen werden ebenfalls jeglicher Emotionalität entbehrende Technikungeheuer angepriesen oder fürs Herz jene Mischungen von Neuschwanstein, byzantinischer und arabischer 1001-Nacht-Märchenarchitektur unter fliegenden Käseglocken. Buckminster Fuller wird sich im Grabe umdrehen. Und drinnen treten ohnehin miniberockte patriarchatssehnsüchtige Sex-Elfchen und blonde Heroen mit Laserpistolen, Schwertern, Stachelarmbändern, Lederkurz und nervigen Schenkeln, die reaktionären Prototypen amerikanischer Fantasy-Welten, als Männer auf. Welche Sehnsucht nach infantilautoritären und feudalistischen Strukturen!

Fortsetzung Seite 82

¹⁸ Ettore Sottsass, Buckminster Fuller, gestrandet, aus: Die Revision der Moderne / Ettore Sottsass, Buckminster Fuller, échoué. Extrait de: «La Révision du Moderne» / Ettore Sottsass, Buckminster Fuller, stranded, from The Revision of the Modern style



«Was ich hier vermisse, ist die Postmoderne.»

Traumhaft hingesagte Bilder

Christian W. Thomsen
Fortsetzung von Seite 36

Doch meistens wird man der Bewohner dieser Städte nicht ange-sichtig, Menschen kommen kaum vor, Kinder schon gar nicht, eher noch Roboter. Geschichtslose Städte mit eher einheitlichem Eindruck von Neuheit aus der Retorte.

So sie fliegen können, ist weitere Ausdehnung ohnehin unmöglich. Geschäftige Mobilität geht einher mit innerer Statik. Oh schöne, neue Welt, die den Menschen dermassen als Störfaktor ausgeschaltet oder zum Rädchen in der Funktionsmaschine oder zum Herren oder Befehlsempfänger in der Feudalmonarchie degradiert hat. Städte, nicht nur geschichtslos, sondern auch gesichtslos, schwimmen auf Ozeanen, wandern über Kontinente oder heben ab zu den vagen Verheissungen ferner Galaxien in einer «Caravan-Mentalität grossen Stils», bei der das Wohngefühl bruchlos zwischen engerer Raumkapsel und weiten pseudoantiken Palästen wechselt.

Wer meint, dies sei satirisch übertriebenes Kondensat minderwertiger Science-fiction Literatur und -Filme, der hat nicht die vornehmlich auf Raumtechnik und Weltraumeuphorie abgestellte Weltausstellung Expo '86 in Vancouver gesehen, samt grossen Teilen der dazugehörigen Stahlrohrgitter-High-Tech-Architekturen. Mit Aktionismus, vielen bunten Farben und steter oberflächlicher Mobilität wird der Jugend ein ähnlich geschichtsloses, vorwiegend technokratisches Leben schmackhaft gemacht, und es gefällt ihr auch.

Zugegeben, es gibt von Aldiss und Asimov über Blish und Clarke

und Mason und Silverberg auch viel Bedenkenswertes in der Science-fiction, aber kaum in ihren architektonischen Vorstellungen. Höchstens der Film entwickelt hier ab und zu ästhetische Neuansätze und Alternativen neben den bekannten Archetypen. Und wenn schon die Ästhetik der Utopie in der positiven Konkretisierung versagt, dann funktioniert sie wenigstens als Ästhetik der Katastrophen.

Wenn die Natur zurückschlägt, auch so ein beliebter Topos, dann machen sich die Katastropheningenieure der Science-fiction «an die Symbole des technischen Fortschritts und überziehen sie mit Katastrophen aller Art, lassen die Metropolen der alten und der neuen Welt ersaufen, versenden, vereisen, vom Erdbeben gerüttelt zusammenstürzen, von herunterkommenden Meteoren, Monden, Planeten in Stücke brechen.»¹⁹ Aus amerikanischer Optik nimmt sich das allerdings längst nicht so tiefgründig-kulturpessimistisch wie aus europäischer. Das Einreissen und Vom-Sockel-Stürzen gehört dort zum demokratischen Prinzip hinzu, und ein hohes Spielmoment ist eben doch dabei.

«We all live in a yellow submarine»: Science-fiction in der Phantasiearchitektur

Analog der sich ausbreitenden Science-fiction, die trotz aller Kritizierbarkeit ja auch ästhetisches und intellektuelles Abenteuer bedeutet, entsteht seit den sechziger Jahren, anknüpfend an die utopische Entwurfstradition der zwanziger, eine vitale Phantasiearchitektur, wobei die Architekturzeichnung die Ideenanstösse von Science-fiction-Autoren meist viel gekonnter umsetzt als deren Illustratoren.

Die Aufbruchstimmung, die in den sechziger Jahren Menschen

vieler Länder in West und Ost beflügelt, speist sich aus mehreren Quellen: wirtschaftliche Prosperität und Gefühl relativen Friedens führen bei allem Problembewusstsein dazu, die Schwierigkeiten der technischen Massenvisibilisation mit Phantasie und Optimismus anzupacken. Dazu gehört ein fast wundergläubiges Vertrauen in avantgardistische Technologien, das interessierte Kreise derzeit weltweit bemüht sind, neu zu beleben. Fragen nach dem Ende des Wachstums und der Energieressourcen werden noch kaum gestellt. Die schnellsten technologischen Sprünge machen die Japaner, aber die Amerikaner sind es, die sich, herausgefordert durch die Sputniks der späten fünfziger Jahre, nun ernsthaft anschicken, ihren «Westen», ihre «new frontiers», in den Weltraum zu verlegen. Literatur und Film tragen viel zur Diffusion solcher Ideen in das allgemeine Bewusstsein bei. Science-fiction-Literatur einschliesslich der Comics lässt ihre Helden mit derartiger Selbstverständlichkeit auf Raumreisen gehen, dass die Menschen sich zusehends an die Vorstellung bevorstehender Raumkolonien gewöhnen. Die bekannte Mobilität der Amerikaner regt auch junge europäische Architekten an, mehr und mehr mobile Strukturen zu entwerfen, in ihnen denken zu lernen, die architektonische Kolonialisierung des Raumes in Angriff zu nehmen. In Deutschland wird Werner Ruhnau mit einer Reihe von Manifesten geradezu zum Guru mobilen Bauens, wobei er Alternativlösungen vorschlägt, wie man rasanten Bevölkerungswachstum, starre Formen des Bodeneigentums wie des Bauens derart in den Griff bekommen könne, dass eine maximale Anpassungs- und Veränderungsfähigkeit erreicht werde. Weltraumprojekte aus vorfabrizierten Metallskeletten, Röhren- und Gitterstrukturen lassen sich zudem verhältnismässig schnell auf terrestrische Bedingungen umplanen und dienen somit als Denkanstösse für zeitgemässes Bauen, oder was Progressisten der sechziger Jahre dafür halten.

Die sechziger Jahre sind auch die Zeit radikalen Bruchs mit der Geschichte bei vielen Studenten, Intellektuellen, Künstlern. Dem korrespondiert die Austauschbarkeit von vorfabrizierten Wohnelementen, die Wegwerfmentalität der Konsumgesellschaft.

Ersichtlich wird daran im Blick auf die achtziger Jahre der un-gemein schnelle Wandel von Philoso-

phien des Bauens. Yona Friedman z.B. inspirierte mit utopischen Entwürfen von Raumstädten und Brückenstädten, die mit filigranen Raumgitterwerken schnell montiert werden sollten, ein in der Zwischenzeit vielerorts weitergedachtes, in der Gegenwart erneut zum Zuge gekommenes Projektdenken, demzufolge vor allem abgestorbene Stadtbereiche wie alte Fabrik- oder Gleisanlagen oder intensiv genutzte wie Bahnhöfe überbaut werden sollen.

Die Japaner artikulierten sich mit aufsehenerregenden Ideen der Gruppe der Metabolisten, z.B. Arato Isozakis «Raumstadt» oder seinem «Cluster in der Luft», gewaltigen, baumartigen, ästhetisch, eindrucksvollen Betontürmen, an die Wohn-einheiten an Versorgungsäste aus Beton angehängt werden. Was ästhetisch imponiert, muss nicht unbedingt zum Wohnen in solchen Fertigtörnern reizen, wie überhaupt jeglicher Gigantismus das Individuum zum Ameisenstatus degradiert. Doch suchten gerade die Japaner, die von der Überbevölkerung betroffen sind, wie kaum ein anderes Land, eben nach Möglichkeiten, vielen Menschen Lebensraum zu schaffen. Dazu gehören – für Japan naheliegend – auch aquatische Architekturen wie die Vorschläge Kiyonori Kikutakes für eine schwimmende Stadt (1958) und Kenzo Tanges lange diskutiertes Projekt der Bebauung der Tokio Bay (1960). Am wenigsten durchdacht waren bei diesen Vorschlägen wohl die ökologischen Entsorgungsfragen und Fragen klimatologischer Art. Doch ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die darin enthaltenen Denkanstösse weiterwirken werden, denn noch wächst die Menschheit und fährt fort, natürliche Umwelt zu zerstören. Sie wird also eines Tages in weiten Landstrichen nur in künstlichen gebauten Naturen überleben können oder gar nicht. Unter Analogien an organische und biologische Prozesse in einzelnen Baukörpern und im Städtebau wird in manchen Entwürfen die Natur gleichsam auf einer Metaebene in die Technik integriert. Die 1968 in Angriff genommene indische Zukunftsstadt «auroville», die in ihrer mystischen, an einen kosmischen Spiralnebel erinnernden Anlage direkt einem Science-fiction-Film als Kulisse gedient haben könnte, zeugt dafür, dass utopisch-phantastisches Gedankengut in diesem Jahrzehnt mit grosser Kraft nach Verwirklichung drängt und, wie hier in der Philosophie Sri Aurobindos,

durchaus kosmisch-sakrales Gedankengut einarbeitet, worauf ebenso die häufig wiederkehrenden radförmigen, von Spiralnebeln abgeleiteten Figuren für Raumstädte verweisen.

Die in Europa meist bestaunten, meist belächelten, meist applaudierten, von Auftragsarmut ebenso wie von übersprudelndem Ideenreichtum gekennzeichneten jungen Phantasiearchitekten der sechziger Jahre aber sind Peter Cook und die Gruppe «Archigram».

Gemeinsam mit den Illustrationen Heinz Edelmanns zum Beatles-Film *Yellow Submarine* verkörpern die Entwürfe von «Archigram» in reiner Ausprägung den Geist von Optimismus, Lebensüberschwang, Einfallsreichtum, Bauen, «Weg mit dem Alten» des Beatles- und Popzeitalters der sechziger Jahre.

Gerade erst hat sich das grösste Weltreich aller Zeiten von seinen britischen Herren abgenabelt. «Weg mit dieser Bürde» sagt die junge Generation der sechziger Jahre und räumt auch gleich mit den verpöhten Konventionen viktorianischer Pruderie und statischer Betulichkeit auf. Ein gewaltiger historischer Rückstau bricht sich im England der sechziger Jahre Bahn, und das gilt auch für die Architekturphantasien. Bei «Archigram» wird Architektur plötzlich etwas Veränderbares, sich proteushaft Verwandlendes, sie wird witzig, verspielt, verrückt, romantisch, bisweilen auch ernsthaft, aber fast immer ironisch. Im so lange konservativen England wird es plötzlich ein Heiden-spas, mit glitzernden Fassaden, Technik und Maschinen zu spielen. Man erinnere sich nur all der Boutiquen in Carnaby Street und King's Road, ihrer Fassaden und Auslagen, ihrer phantastisch kostümierten Kunden. Wie es die Düttmanns ausdrücken, «Archigram» hat es gezeichnet, die Beatles haben es gesungen «Lucy in the Sky with Diamonds» and «Strawberry Fields Forever»:

Die Archigram-World ist die Magical Mystery Tour für Leute, die bauen und wohnen. Es ist alles so einfach: living in a Living Pod, that needs you and feeds you, (...) Es sind immer die gleichen Bestandteile: ein bisschen Bewegung, ein bisschen Energie, eine weiche Hülle und see what you get: Strawberry Fields Forever. The silent awareness, the unaccustomed dream: daraus ist alles gemacht und jeder Nowhere Man aus jedem Nowhere Land kann es sich herbeiwünschen. "The world is at your command" singen ihm die Beatles und "Control and Choice" zeichnet ihm Archigram.²⁰

Klotz hat im Falle «Archigram» sicher nicht recht, wenn er davon spricht, es handle sich hier ledig-

lich um eine vordergründige, «glorifizierende Aneignung von Technik, ohne Herstellung des Zeitzusammenhangs Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft»,²¹ Übermut und Leichtsinn, hier durchaus als «leichter Sinn», jener damals so jungen Engländer, bewegen sich auf höchst unterschiedlicher Wellenlänge im Vergleich zu deutschem Tiefsinn. Wenn Klotz fast im gleichen Atemzug davon spricht, das Centre Pompidou und die Berliner Kongresshalle seien gebaute Niederschläge der Technikapotheosen von «Archigram», so mag da etwas dran sein, aber Cook und die Seinen hätten etwas Lustiges, Veränderbares aus dem Kongresszentrum gemacht. Entstanden ist auf dem damaligen Bausumpf Berliner Filzokratie ein teurer, statischer Ausbund an architektonischer Scheusslichkeit.

Ron Herrons «Walking City» stellt eine der bekanntesten, meistzierten Arbeiten aus der «Archigram»-Zeit dar. Die technische Utopie verkörpert sich in den Tentakeln, Stelzbeinen und drehbaren Augenlöchern animalistisch zugleich als Maschine und fremdartiges archaisches Tier. Wieder wurde übersehen, dass «magical High-Tech» auch hier geschichtliche und literarische Ursprünge haben dürfte und zudem voll ironischer Lust in die Welt gesetzt wurde. Jedes Kind in England kennt H. G. Wells' *War of the Worlds* und die darin vorkommenden, auf Teleskopbeinen staksig-stelzenden, mit Tentakeln um sich schlagenden, wie weiland Fafnir der Drache, Strahlenfeuer speienden Mars-Monstren. Orson Welles hatte 1938 mit der Hörspielfassung des Romans *New York* und halb Amerika in Panik versetzt. Ron Herron hat die Monstren aufgeblasen, sie, Raketentransporter vor Augen, zu wandernden Stadtteilen gemacht, und lässt sie ebenfalls wie gewaltige extraterrestrische Insekten durch New York staksen. Wie man in derartigen Gehäusen wohnen soll, darüber machen sich Archigram und Peter Cook in späteren Werken allerdings kaum Gedanken.

Doppelbödiges

Die jungen Wilden unter den deutschsprachigen Architekten der sechziger Jahre kommen aus Wien: Hans Hollein, Walter Pichler und mit einigem Abstand, an Jahren jünger, Raimund Abraham, alle drei inzwischen zu veritablen Künstlern gereift. Sie sind die mächtigen, wichtigen, monolithischen Pendants zu den englischen Luftküssen von «Archi-

gram». Sie schwingen kraftvoll die Zeichenfeder und greifen mit markigen, trutzigen Sprüchen in die Kiste der Architekturmanifeste. Gewaltige Stahlblöcke von archetypischer Wucht und einer bestürzenden, weil irgendwo manisch-faschistoiden Schönheit zeichnet Walter Pichler 1963/64 und donnert dazu fast wie weiland die (beinahe) Tausendjährigen:

Architektur ist das Recht derer, die nicht an das Recht glauben, sondern es machen. Sie ist eine Waffe. Architektur bedient sich rückhaltlos der stärksten Mittel, die ihr jeweils zur Verfügung stehen. Maschinen haben sie ergriffen, und die Menschen sind nunmehr geduldet in ihrem Bereich.

Und Hans Hollein sekundiert ihm im gleichen Manifest, jedoch mit deutlich anderer Akzentsetzung die Herrschaft des Menschen betonend:

Heute zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit, zu diesem Zeitpunkt, an dem uns eine ungeheuer fortgeschrittene Wissenschaft und perfektionierte Technologie alle Mittel bietet, bauen wir was und wie wir wollen, machen eine Architektur, die nicht durch die Technik bestimmt wird, sondern sich der Technik bedient, reine, absolute Architektur. Heute ist der Mensch Herr über den unendlichen Raum.²²

Denkste, möchte man angesichts von so viel Selbstbewusstsein und Selbstüberschätzung sagen, und die Lehr- und Meisterjahre, bis er wirklich zum Bauen kam, haben auch lange gedauert. Dennoch sind diese frühen Architekturphantasien für beider Werk von grosser Bedeutung. Die archetypische Monumentalität von Pichlers «Unterirdischen Städten», die einem dennoch wie Ableger der Raumschiffe aus dem Reich eines finsternen, extraterrestrischen Barbarenherrschers vorkommen, bindet Rituelles, Rationales und Irrationales unauflosbar ineinander. Wenn überhaupt, dann leben Männer von Eisen und Stahl in diesen Gebilden.

Hollein ist eleganter, schon zu diesem Zeitpunkt; seine «Kompakte Stadt» (1963) ist monumental und grazil zugleich. Seine wichtigen Science-fiction-Architekturen wie «Eisenbahnwagenstadt» (1963) und «Flugzeugträgerstadt» (1964) entbinden, wenn man sie länger betrachtet, auf fast magische Weise Phantasie. Das Urgestein, wie aus dem Druidenhain von Stone Henge, das da über Wien lastet, die merkwürdig ähnlichen Metallsulpturen, Maschinenteile, die über New York schweben, erlauben eine Fülle von Assoziationen von der Thingstätte bis zum Raumschiff und zur Anti-Technik-Utopie.

Hollein hat seither nie aufgehört, Architektur als ideelle und kulturelle Leistung zu postulieren, die der Mensch der Natur abtrotzt, mit der er sie überwindet, sich seine eigene, gebaute Natur schafft. Die für ihn magisch-sakral-sexuellen Ursprünge von Architektur laufen ebenfalls darauf hinaus, dass der Mensch sich in Ritual und Eleganz, mit technischem Raffinement und brillanten Einfällen die Natur untertan mache.

Pichlers und Holleins technisierte Architekturphantasien sind doppelbödiger als die der Engländer, da bleibt ein quasi-mystisches Moment der Irritation, das an die Drachen erinnert, die in teutonischen Seelen lauern. Indem er den Schlingendrachsen als Türgriff von Schullins zweitem Wiener Juweliergeschäft (1983) montiert, hat der Holleiner der achtziger Jahre diese Jugenddämonen in ironischer Eleganz gebannt.

Der Dritte im Bunde, Raimund Abraham, aber ist der Poet unter ihnen, von einer zauberhaften, fast unirdischen Schönheit und zeichnerischen Perfektion, die er sich von den «Megastructures» der Jahre 1962–1965 bis in die Entwürfe der Gegenwart bewahrt hat. Er realisierte in den frühen sechziger Jahren schon in Stadtzeichnungen wie «Cities» (1961) die technische, science-fiction-hafte Utopie. Wohl wissend, dass das Heil seiner Seele nicht in der Technik liegen könne, hat er sich von ihr ab- und eher der utopisch-poetischen Archäologie architektonischer Archetypen zugewandt. Pichler hat zu Plastik, Malerei und Literatur gefunden. Hollein zum Bauen – er wird als einer der bedeutenden Architekten dieses Jahrhunderts in die Geschichte eingehen, Abraham als einer ihrer subtilsten und vielschichtigsten Architekturzeichner, dem die Berliner IBA dann in den achtziger Jahren doch eine Chance zur Verwirklichung seiner Ideen einräumt.

Das Ende der traditionellen Science-fiction Ettore Sottsass und Nils-Ole Lund

In der Ernüchterungsphase Mitte der siebziger Jahre schon hatte Ettore Sottsass jene architektonische Science-fiction satirisch scheitern lassen, die sich des traditionellen Vokabulars bediente, wie es in den fünfziger und sechziger Jahren ausgebildet worden war: technisierte Raumstädte, flugkörperähnliche, raumkapselartige Konstruktionen, die Andeutung einer vollkommen künstlichen

Natur, die alte Natur bis auf kümmerliche Reste beseitigt hat. Die Untertasse strandet auf den Felsen über einem Abgrund wie über Scylla und Charybdis, Ron Herrons «Walking City» geht zu Bruch und mit ihr Rem Koolhaasens «Delirious New York». Das neue Babylon wird nicht mehr als verlockend und erstrebenswert gesehen. Aber was dann? In einer lieblichen, quasitoskanischen Flusslandschaft treiben «pleasure-boats» den Fluss hinab, geschmückt mit flatternden Fähnchen und den Namen grosser Komponisten, Telemann, Mozart.

Diese kleinbürgerlichen Xanadus, die den Strom (der Zeit?) hinuntreiben, führen auch gleich die Postmoderne mit ad absurdum, denn sie tragen nun unverkennbar postmoderne Stilcharakteristika zur Schau, antikisierende Tempelfassaden, elektizistisch mit Attributen der Moderne wie gläsernen Kuppeln und gläsernen, Ungers-Haus-im-Haus-Spitzdach vereinigt.

Wo geht die Reise hin? Oder ist sie schon zu Ende und wir haben es nur noch nicht gemerkt? Das ist, was der Däne Nils-Ole Lund Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre suggeriert. Endzeit, nur der Architekturmonumente von Moderne und High-Tech, wie die Anspielungen auf James Stirlings «University of Leicester – Engineering Building» und Heinrichs «Lake Point Tower» in Chicago vermuten lassen könnten oder der Architektur überhaupt? Da brechen die glänzenden, spiegelnden Hochhausfassaden zusammen, aber Louis Kahns «Salk-Institute» in Kalifornien geht auch zu Bruch und Historisches aus Barock und Renaissance ebenfalls. Inmitten einer ausgepowerten Landschaft Autowracks als weitere Attribute technischer Wohlstandsgesellschaft, und der erschöpfte sportive Managertyp sitzt noch im Hosenträgergurt seines Sportwagens auf dem in die Landschaft geschleuderten Autosessel. Rien ne va plus! Und daran kann auch der Animiersex von gespreizten Knien und erstarrter Lüsterheitspose des modischen Schickeriaweibchens neben ihm nichts mehr ändern. Das sind ausgesprochen narrative Bilder einer Thematik, die bereits in einer Vielzahl von Science-fiction-Romanen und -Filmen durchgespielt worden ist, zu deren Illustration Lunds Collagen bestimmt sein könnten. Irgendwelche Alternativen werden nicht angedeutet.

Dennoch gibt es sie, und da

die Reise in den achtziger Jahren offensichtlich doch noch andauert, hat Lund sich inzwischen mit seinem augenzwinkernden Schalk, mit der Fülle seines architektur- und kunsthistorischen Wissens auf die satirische Kritik an der Postmoderne verlegt,²³ Posthistoire, der Ausstieg aus der Geschichte findet – vorläufig – nicht statt, eher das Gegenteil.

Neue Ufer in den achtziger Jahren?

Das Spiel mit der Apokalypse ist seit langem ein gängiger Markenartikel, und auf Endzeitvisionen bestellten religiöse Erwecker seit Jahrtausenden ihre Saat der Hoffnung. Nachdem die erste neue Welle der sechziger Jahre der Bedrohung durch Überbevölkerung mit Superstrukturen und Modellen von gigantischen Wohnheiten zu antworten bemüht war, die in Unterwassersiedlungen, unterirdischen Städten, Brückenstädten, Weltraumkolonien nach alternativen Lösungsmöglichkeiten suchten, beherrschen dem Individuum angemessenere Vorschläge, kleinere Strukturen von hohem ästhetischem, ja poetischem Reiz die einschlägige Diskussion der frühen achtziger Jahre. Daneben beginnen allmählich Idealstadtentwürfe erneut Aufmerksamkeit zu erregen. Das Leben in Städten scheint plötzlich wieder erstrebenswert, von sinnlichen, ästhetischen, kulturellen und ganz manifest praktischen Anregungen zur Gestaltung individueller Lebensräume erfüllt. Damit gehen, wie üblich, aber auch erhebliche Verdrängungsleistungen an Problemen einher, etwa die Frage cui bono, wer sich die Kosten aus von solchen Entwürfen abgeleiteter realer Architektur werde leisten können, wie die Funktionsabläufe und solche des Zusammenlebens in neuen Megastrukturen geregelt sein sollen, wie neue mikrostrukturelle Solitäre sich zu gewachsenen Stadlandschaften verhalten, wie überhaupt der Mensch mit derartigen Architekturen zurechtkommen, sich in ihnen einrichten solle. Verräterischerweise wird er nämlich in den meisten Entwürfen ausgespart, so entsteht oft ein L'art-pour-l'art-Eindruck «reiner» Architektur, die ästhetisch für sich existiert.

Inzwischen sind eine Reihe von Phantasiearchitekten in die reale Architektur abgewandert. Zu ihnen zählen Rem Koolhaas und seine O.M.A.-Gruppe, die sich in Amsterdam um eine Weiterentwicklung der Moderne bemühen.

Peter Cook, mittlerweile Professor am Frankfurter Stadel geworden, ist sich treu geblieben und hat sich doch gewandelt, so wie jeder künstlerische Mensch sich wandelt, der älter wird und ausserdem, wie in diesem Falle, mit einer sehr weiblichen, phantasievollen, form- und farbverliebten – insbesondere in Blau- und Rottöne – Ästhetin zusammenarbeitet. In den Entwürfen seit Ende der siebziger Jahre zeigen Christine Hawley wie Peter Cook, dass ihr Phantasieerichtum im Entwerfen überraschender, ungewohnter, eklektisch verspielter, träumerisch-assoziativer Architekturen ungebrochen ist, aber die Phantasiearchitekturen – z.B. «Layer City», «Arcadia», «Shadow House» – immer anschaulicher werden und daneben Entwürfe entstehen – «Stadt der Gartentürme», «Turmhaus Holland Park», «Fünf Häuser», «Atelier-Turm für Frankfurt», «Glasmuseum Langen» –, die Chancen haben, abgewandelt realisiert zu werden. Ja, im Rahmen der Berliner IBA 1987 bauen auch diese beiden notorischen Phantasiearchitekten ihr erstes richtiges Haus. Daneben gibt es noch das freie Spiel assoziativer Phantasie, zwar gebändigt durch Formgefühl und Symmetrien, aber ohne Absicht und Aussicht auf Umsetzung in gebaute Wirklichkeit wie Christine Hawleys «Hedonisten-Monument». Die Bedeutung des spielerischen Moments für die Aneignung von Kunst und Wirklichkeit, in Kontinentaleuropa häufig unterschätzt, ist nicht nur ein Relikt der sechziger Jahre in beider Werke, sondern auch ein prinzipieller Ansatz im Umgang mit Architektur, der Engländern und Amerikanern, man denke an James Stirling und Charles Moore, oft leichter fällt als beispielsweise deutschen Architekten und Kritikern. Das Spielerische nimmt den Architekturen Massigkeit und Erhabenheit, verleiht ihnen Leichtigkeit und Transparenz. Phantasiearchitekturen schleichen sich also in reale Architekturen ein, wie in die «Stadt der Gartentürme», wo Cook damit experimentiert, «den Garten oben anfangen und langsam herabklettern» oder «den Park unten anfangen und langsam hinaufklettern zu lassen». Phantasiearchitekturen brechen sanft traditionelle Architekturen auf, verwandeln sie. Am auffallendsten an Peter Cooks neueren Werken ist die Zurückdrängung der früheren Technikverliebtheit zugunsten stiller, farbiger Architekturcollagen, in denen die Natur einen immer

höheren Stellenwert gewinnt, und in denen sich Natur, Technik sowie Baumaterialien wie Glas, Beton, Stein ganz unauffällig miteinander versöhnen. Kuppelformen, Rundbögen wie in «Arcadia» und «Layer City» betonen dieses Harmoniestreben.

Cook, allzeit neue Trends witternd, folgt den Tendenzen der literarischen Science-fiction, die ebenfalls weitgehend ihren Technikoptimismus ad acta gelegt hat. Während diese aber auch Weltschmerz und Katastrophenangst zelebriert, strahlen Cooks und Hawleys Arbeiten nach wie vor Vitalität, Zuversicht und Optimismus aus. Wer sich die Bilder etwa von «Arcadia» und «Layer City» oder auch das abstraktere «Shadow House» anschaut, kann darin immer wieder auf längere Zeit mit den Augen auf Entdeckungsreisen gehen, sich Anregungen holen. Bei aller Harmonie wird ihm nichts aufgedrängt, es bleibt auch immer eine humorvoll bis ironische Distanz, eben jene arkadische Heiterkeit. Und wenn Architekturen im Wasser versinken, mutet das wie ein retrospektiver Blick vom Ende des 21. Jahrhunderts auf das 20. an. Zweifelloso zeigen die erwähnten Arbeiten Bezüge, Verwandtschaften zur Postmoderne, sie sind narrativ, voller Geschichten, regen immer wieder zu neuen Traumstories an, doch dies geschieht alles unverkrampft und ohne jede «Seht-her-ich-mach-jetzt-Postmoderne»-Attitude.²⁴

Selbst Raimund Abraham gehört 1987 zu den Baumeistern der IBA in Berlin und schliesst gewisse Kompromisse mit der Technik. Von seinen alten Technikutopien hatte er sich seit 1971 abgewendet. In seinen Phantasiearchitekturen bleibt Abraham weiterhin schnörkellos alternativ. Abrahams Zeichnungen besitzen in der Tat eine derartig poetisch-visionäre Ausstrahlungskraft, eine fast bannende Magie, wie die Piranesis; man kann sich ihr schwerer widersetzen als der realisierter Gebäude. Wieland Schmied, langjähriger Experte in Sachen Phantastik, hat 1983 anlässlich der Ausstellung zu Abrahams Berlin-Projekten diesem einen einführenden Aufsatz gewidmet, der ins Zentrum von Abrahams künstlerischen Absichten führt:

Raimund Abrahams Verständnis der Architektur geht davon aus, dass unsere Welt – unsere Gesellschaft, unsere Lebensform – anders sein könnten, als sie sind, und zwar von Grund auf. Aber vielleicht ist das zu vorsichtig ausgedrückt. Für Raimund Abraham zeitig sich die Realität bereits anders, als seine Zeitgenossen sie sehen,

und nur indem seine Architektur die lebensvolle Anschauung dieser anderen Welt zur Voraussetzung nimmt, kann sie entstehen. So ist die Architektur, die er entwirft, gleichsam bodenlos, ist in die Luft hinein, oder radikaler noch, in den luftleeren Raum hinein konzipiert. Er nennt das «poetische Intervention».²⁵

Abraham stellt sich den Problemen des Lebens und unserer Gesellschaft. Kompromisslos lehnt er es ab, nur verschönernd an ihnen herumzudoktern. Er formuliert seine Alternativen radikal, kraftvoll, sehr körperlich und zugleich ideell vergeistigt. Für ihn muss Architektur als Polarität von geometrischem und physiologischem Raum, als Zusammenstoß von Idee und Materie ins Bewusstsein treten. Der Mensch hat seinen Ort im Hic et Nunc, aber er strebt danach, ihn mit Sinn zu erfüllen und zu transzendieren, und das ist auch Aufgabe der Architektur. Nur die Benennung auf die archetypische Existenz des Menschen scheint ihm eine Chance zum Überleben der Gattung Mensch zu bieten. Architektur definiert sich dabei in Raum und Zeit: «Durch den Raum tritt der Mensch physisch in die Architektur ein, durch die Zeit erscheint er in ihr als geistiges Wesen.»²⁶ Dieses Zeitverständnis ist umfassend, denn es gilt dem architektonischen Schöpfungsprozess ebenso wie dem Erkenntnisprozess des Menschen, dem Werden und Vergehen seiner Werke wie seiner selbst.

Vor diesem intellektuellen Anspruch müssen seine Entwürfe bestehen. Betrachten wir daher einen der frühen achtziger Jahre, den einer «Kirche an der Berliner Mauer»:

Die vier Mauern der Kirche bilden idealisierte geometrische und räumliche Abgrenzungen. Die beiden Endmauern werden durch identische Öffnungen aufgebrochen, durch das einfallende Tageslicht entsteht ein heller Reflex auf der dunklen Innenfläche der Altarmauer. Eine Brücke verbindet die Eingangsmauer mit den quadratisch angelegten Mauern. Bedeutung und Funktion der Mauern werden deutlich durch die Dachkonstruktion der Kirche: ein horizontaler Querträger, drei Meter oberhalb der Mauer angelegt, bildet eine erhöhte Kreuzfixkomposition. Der mittags geworfene Schatten bildet ein Kreuz, das rechtwinklig zur Berliner Mauer im Osten verläuft: eine zeitlich begrenzte Erscheinung, die die vertikale und horizontale Form der Kirche widerspiegelt.²⁷

Dieser Entwurf ist klar, hart, kompromisslos, dennoch von poetischer Schönheit, zugleich ästhetisch und philosophisch. Er hat etwas von Luthers «Hier stehe ich, ich kann nicht anders». Abraham zwingt den Betrachter durch Form und geistigen Gehalt für das Bauwerk und die eige-

ne Person die alte Frage nach der Wahrheit zu stellen und dann sich selbst zu stellen. Wie hältst Du es mit der Architektur, der Umwelt, dem Leben, der Transzendenz, welches sind Deine Werte? Da gibt es dann bei ihm kein Ausweichen, Tändeln und Vertun mehr, die Situation von Katastrophe und Postkatastrophe ist bereits impliziert, sie war ja auch für den impliziert, dessen in diesem Bauwerk gedacht werden soll, dessen Tod und Auferstehung symbolisch durchaus auch für Architekturen und Menschen gelten.

Abraham weicht also vor den Überlegungen der postkatastrophale Zustände simulierenden und analysierenden literarischen Science-fiction nicht aus, er schließt sie in seine Überlegungen ein; aber nicht als einziger unter den heutigen Phantasiarchitekturen transzendiert er sie durch sein Bekenntnis zu einer archetypisch-poetischen Existenz des Menschen und seiner Werke. Solches, wenn auch in ganz anderer, klassikbetonter Weise, gilt auch für die Idealstadtdentwürfe Leon Kriers. Und es gilt für Lebbeus Woods aus New York, eine relativ neue Stimme im Konzert der Phantasiarchitekturen. Woods ist den umgekehrten Weg gegangen, wie manche seiner Kollegen, vom praktizierenden, Hochhäuser und Industriearchitekturen entwerfenden Baumeister zum Künstler und Literaten. Er entwirft hochtechnisierte Idealstadtdentwürfe, die aussehen, als sei da einer an den Beginn der Moderne zurückgegangen und durchdenke sie von neuem. Dabei bringt er die intellektuelle und zeichnerische Intensität auf, eindringlich zu reflektieren, worum sich Science-fiction-Autoren und -Illustratoren so oft drücken: die philosophisch-ästhetische Durchdringung der Funktionszusammenhänge in einer idealen Stadt, die er mit romantischem und technischem Esprit in meisterhafte Architekturzeichnungen umsetzt und daneben seine gezeichneten Welten durch Essays und Gedichte kommentiert.

Damit sind wir am Ende einer literarisch-architektonischen Reise: skizze angekommen, die hofft, gezeigt zu haben, wie vom Momenteindruck eines Gedichtes über die evokative und provokative Beeinflussung durch Erzählungen, durch die Kommentare von Bildern, die Deskriptionen und Analysen in Romanen und die Wechselwirkungen zwischen Genres wie Science-fiction und Phantasiarchitektur nach wie vor in-

tensive Interdependenzen zwischen Literatur und Architektur bestehen oder, wie es Italo Calvino formuliert:

Mit Städten ist es wie mit Träumen: Alles Vorstellbare kann geträumt werden, doch ist auch der unerwartete Traum ein Bilderrätsel, das einen Wunsch oder dessen Kehrseite, eine Angst birgt. Städte wie Träume sind aus Wünschen und Ängsten gebaut, auch wenn der Faden ihrer Rede geheim ist, ihre Regeln absurd, ihre Perspektiven trügerisch sind und ein jedes Ding ein andres verbirgt.²⁸

Anmerkungen

- 1 Masha Kaléko, Verse für ein amerikanisches Bankbuch. Geschrieben in Wallstreet, New York; in: M. K., *Verse für Zeitgenossen* (Reinbek, 1985).
- 2 Vgl. Christian W. Thomsen, «Das Literarische in der postmodernen Architektur», in: Hans Holländer/C. W. Thomsen, Hrsg. *Besichtigung der Moderne* (Köln, 1987).
- 3 Vgl. z.B. Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*. Fourth revised and enlarged edition (New York, 1984); Paolo Portoghesi, *Postmodern. The Architecture of the Post-industrial Society* (New York, 1983); Heinrich Klotz, *Moderne und postmoderne Architektur* (Wiesbaden, 1984).
- 4 Donald Barthelme, *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (New York, 1968); *City Life* (New York, 1970); Richard Brautigan, *The Hawkline Monster. A Gothic Western* (New York, 1975).
- 5 Vgl. Eberhard Kreutzer, «New York in der Gegenwartsliteratur: Bilder der entwickelten Vertikalen», in: *Medium Metropole*. Berlin, Paris, New York, Friedrich Knilli/Michael Nerlich, Hrsg., Reihe Siegen, Bd. 68 (Heidelberg, 1986), S. 125–144.
- 6 Donald Barthelme, «At the Tolstoy Museum», in: *City Life*, a.a.O., S. 53–54.
- 7 Angela Carter, *Die infernalischen Traummaschinen des Doktor Hoffman* (Stuttgart, 1984), S. 10, 20.
- 8 Italo Calvino, *Die Unsichtbaren Städte* (München 1977), alle Zitate nach dieser Ausgabe.
- 9 Dietrich Simon, Nachwort zu Calvino, *Die Unsichtbaren Städte*, a.a.O., S. 206.
- 10 Herbert George Wells, *A Modern Utopia* (U. of Nebraska, Lincoln, 1967), S. 244.
- 11 Jewgenij Samjatin, *Wir* (Köln, 1984), S. 22.
- 12 George Orwell, *Neunzehnhundertvierundachtzig* (Stuttgart, 1964), S. 78.
- 13 Gert Kähler (Klaus-Dieter Weiss, «Wohnen auf dem Zauberberg», in: *Werk, Bauen+Wohnen*, 10/86, S. 22–33).
- 14 James Graham Ballard, *Der Block (Highrise)* (Deutsch, München, 1981).
- 15 Stanislaw Lem, *Der Futurologische Kongress* (Frankfurt, 1974), S. 27.
- 16 Lem, a.a.O., S. 28–29.
- 17 Vgl. Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, «Cities», London, 1979, S. 119–121.
- 18 Vgl. Harald Kimpel, «Beobachtungen zur Geschichtslosigkeit der Zukunftsstädte», in: *Zukunftsräume*. Bildwelten und Weltbilder der Science Fiction. H. Kimpel und Gerd Hallenberger, Hrsg. (Ebersberg, 1984), 145–163, hier S. 147.
- 19 Kimpel, a.a.O., S. 159.
- 20 Vgl. Martina und Werner Düttmann,

«All you need is love: Archigram for ever», in: *Scenarios*. Peter Cook, Christine Hawley, Ron Herron, Ausstellungskatalog Galerie Aedes (Berlin, 1981), o. S.

- 21 Klotz, a.a.O., S. 378.
- 22 Walter Pichler und Hans Hollein, «Manifest über die absolute Architektur» (1962), zitiert in: *Stadt und Utopie* (Berlin, 1982), S. 104–105.
- 23 Vgl. Christian W. Thomsen, «Architektonische Traumflüge: Nils-Ole Lund, in: *du* 1/1987, S. 56–65.
- 24 Vgl. Christian W. Thomsen, «Von der Phantastik zur Realität. Peter Cooks Architektonische Visionen», in: *Par-nass*. Die Österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift, 1/1986, S. 44–52.
- 25 Wieland Schmied, «Die Utopie vor Augen. Bemerkungen zu den Architekturzeichnungen von Raimund Abraham», in: *Raimund Abraham. Berlin Projekte 1980 bis 1983*. Aedes, Galerie für Architektur und Raum (Berlin, 1983), o. S. Abschn. I.
- 26 *Architektur Visionen*, S. 6.
- 27 Schmied, a.a.O., Abschn. III.
- 28 Italo Calvino, *Die Unsichtbaren Städte*, S. 52.