Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 87 (2000)
Heft: 1/2: Territoriale Eingriffe

Artikel: Eingriffe von oben : die Durchdringung von Ort, Objekt und Infrastruktur
Autor: Frei, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-65082

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: 07.01.2026

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

Hans Frei

Die Durchdringung von Ort, Objekt und Infrastruktur

Eingriffe von oben

Mit der Wechselbeziehung von Ort und Nicht-Ort beschäftigt sich nicht nur die abstrakte Land Art. Dasselbe Spannungsverhältnis machte sich in der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts bemerkbar, seitdem Begriffe wie Territorium, Infrastruktur, Technologie und Programm das architektonische Einzelobjekt konzeptionell herausfordern. Als mögliche Reaktion darauf kann ein Bauwerk topografische Eigenschaften in sich aufnehmen und wie eine Karte, aus Distanz, Beziehungen des universellen Raumes neu beschreiben.

Aus aktuellem Anlass hielt Felix Auerbach, Professor für Physik an der Universität in Jena, im Wintersemester 1914/15 eine Vorlesung zum Thema «Die Physik im Kriege». Es handelte sich dabei um eine Waffenschau aus der Sicht seines Spezialgebiets: Schiffe, U-Boote, Flugzeuge und Panzer werden statt als Fahrzeuge wie Geschosse beschrieben, die aus der Tiefe des Raumes oder des Meeres operieren, um sich plötzlich irgendwo wie aus dem Nichts als Stahlgewitter zu entladen. Auerbach bezeichnete es als eine der «markantesten Signaturen» des eben erst begonnenen Krieges, dass er sich «in vertikaler Richtung bis an die Grenze des Möglichen» erstreckt, dass er sich «unter tunlichster Vermeidung der Erdfläche» darüber und darunter, in Schützengräben und unterirdischen Gewölben, im Meereswasser und hoch oben in der Atmosphäre abspielt, ja sogar bis zur «wirklichen Ausschaltung der Ortsverschiedenheit» führt (S. 129).

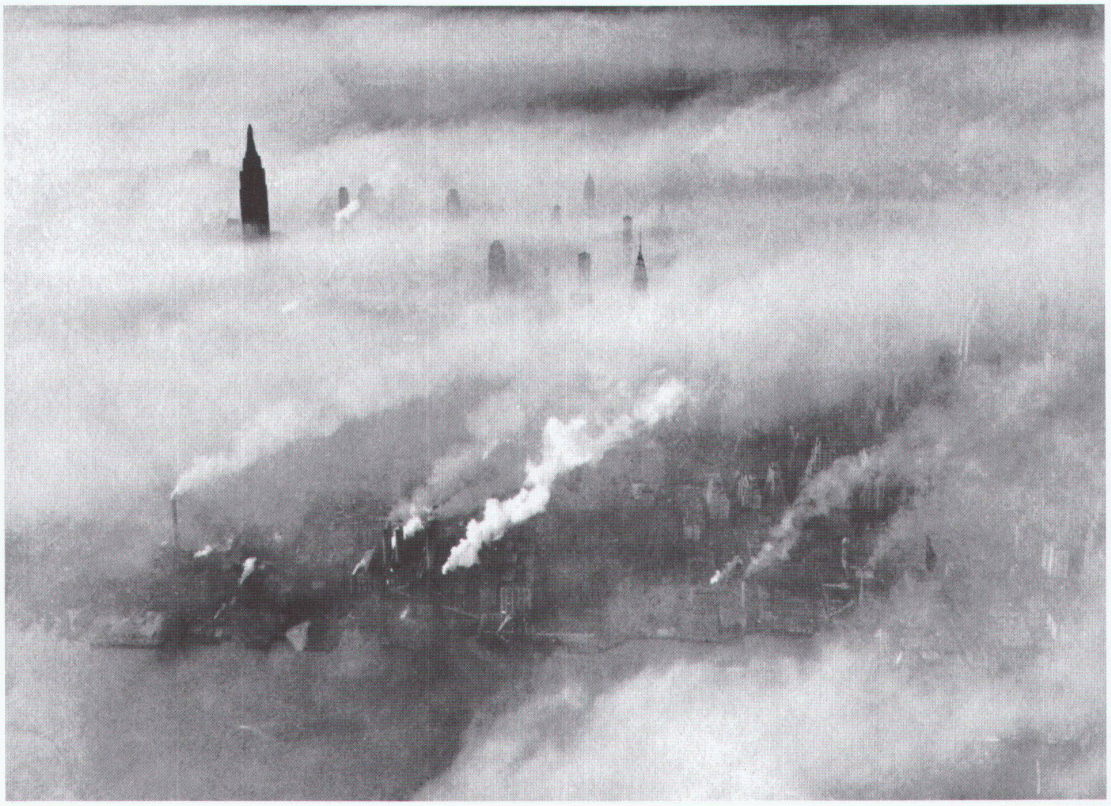
Schwebemotive

Im Selbstverständnis der Avantgarde-Architekten der Zwanzigerjahre, aber auch in der Kritik an derselben zeigen sich überraschende Parallelen zu dieser vertikalen Signatur des Krieges. So etwa verteidigte Sigfried Giedion in seinem einflussreichen Buch *Raum, Zeit, Architektur* (1941) eine ästhetische Haltung, die sich in erster Linie hinsichtlich der vertikalen Richtung neu orientierte. Die Architekten schienen ihm ihre Bauten «gleichsam über dem Boden schweben» (S. 313) lassen zu wollen. Sie vermieden tunlichst den Erdboden und spielten die in der traditionellen Architektur so wichtige Bedeutung des Ortes und der Ortsverschiedenheit stark herunter.

Treffend bemerkte Ernst Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* (1959) über die modernen Häuser, dass sie «wie reisefertig» aussehen und vom Abschied von der Erde träumen (S. 858 ff). Auch wenn er dabei vor allem Schiffsmetaphern ausmachte, so ist für unseren Zusammenhang doch entscheidend, dass diese Bauten offenbar ihre traditionellen Bindungen an die Erde aufgegeben haben, um Kurs zu nehmen auf ein von der Erde losgelöstes, abstraktes Raum-Zeit-Universum.

Ausserdem kam zu Beginn des Jahrhunderts ein zusätzliches Fluchtmotiv auf: Schnittige Silhouetten von Raketen prägen die äussere Gestalt von Wolkenkratzern, dieweil im Innern ganze Batterien von Fahrstühlen dafür sorgen, den Count-down auf Knopfdruck tatsächlich stattfinden zu lassen. Es ist, als würde die rohe Materie darauf warten, ihre Schwere zu überwinden und gen Himmel geschleudert zu werden.

Auch wenn nicht unmittelbar die Physik im Kriege, so war es doch immerhin die Physik im Allgemeinen, die für Giedion entscheidende Impulse zur vertikalen Neuorientierung lieferte. Bezeichnenderweise aber beruhte dieses Abheben auf Architektonisch in den seltensten Fällen auf einer tatsächlichen Anwendung neuster Technologien. De facto wurde die Schwerkraft kaum anders als auf die bisher übliche Weise überwunden. Nur die Metaphern, die das Verhältnis von Tragen und Lasten ausdrücken, wurden ausgewechselt und auf den neusten



«Raketenwolkenkratzer»
Aus: F. L. Wright: The Living City. New York: Horizon Press, 1958

Stand gebracht. Insofern können die Avantgarde-Architekten eigentlich nur bezogen auf die eigene Disziplin als Vorhut gelten. In einem grösseren Zusammenhang gesehen erfüllen sie lediglich Funktionen einer Nachhut, die das von den Wissenschaften und Künsten eroberte Neuland für den Zeitgeist sichert. Man kann dies als eine nach aussen gerichtete, propagandistische Botschaft der Architektur begreifen, womit diese ihren Willen kundtut, absolut modern zu sein. Das Bild des Unglaublichen, des noch nie in der Architektur Gesehenen, gehört wesentlich zur Strategie der Avantgarde. Die Frage aber bleibt, ob hinter dieser Rhetorik irgendeine Spur architektonischer Innovation steckt oder ob die Schwebemotive gleichsam für anderswo gemachte Erfahrungen entschädigen sollen. In der formalen Gleichstellung von Bauten und beweglichen Objekten wollte die konservative Kulturkritik schon immer nichts anderes als ein Symbol für die Bodenlosigkeit des modernen Menschen sehen, der keinen Ort mehr hat, wo er bleiben und «auf den er bauen kann», wie Hans Sedlmayr in *Die Kugel als Gebäude, oder: das Bodenlose* (1939/40) bemerkte.

Kartografischer Überblick

So spektakulär das Abheben eines Objekts auch ist, niemand feuert teuer bezahlte Geschosse einfach ins Nichts ab. Die vertikale Richtung ist keine Einbahnstrasse, jede Flugbahn ist letztlich irgendwie an die Erde rückgekoppelt. Voraussetzung dafür ist ein kartografischer Überblick, welcher es erlaubt, die abgefeuerten Geschosse in Stahlgewitter umzuwandeln, die sich gezielt über der Erde entladen. Auch die neusten Waffensysteme, deren vertikale Signatur Auerbach beschreibt, machen nur Sinn, wenn deren technisches Potenzial mit kartografischem Wissen zusammengeschaltet wird. Die vertikale Richtung der «Physik im Kriege» stellt deshalb letztlich nichts anderes dar als die technische Implementierung einer vorausgegangenen, gedanklichen Loslösung von der Erdoberfläche. Jedem wirklichen Abhub eines Objekts geht notwendigerweise ein konzeptionelles Abheben des menschlichen Standpunktes voraus, das sich zum Abhub von Geschossen verhält wie die Bedingung zur Möglichkeit.

In seinem neusten Roman über die Vermesser *Mason & Dixon* schreibt Thomas Pynchon, dass die Karte «eine durchaus ehrenhafte Form des Fliegens» darstelle (S. 295). Aber wir lassen uns dabei von der Erde wegbefördern, ohne dass wir dabei wirklich abheben müssen. Es macht ausserdem den besonderen Charakter eines kartografischen Überblicks aus, dass er für jeden Zweck anders aussieht. Die Karte ist kein objektives Porträt der Erde. Der imaginäre Standort, den der Betrachter einer Karte einnimmt, ist nicht bloss von der Erde abgehoben, er ist ausserdem wesentlich bestimmt durch dessen Absichten. Deshalb betont Jean-Loup Rivière im Katalog zu seiner denkwürdigen Ausstellung Cartes et figures de la terre (1980) den Doppelcharakter der Karte: Sie ordnet, was ist, und konstruiert gleichzeitig, was sein soll: «la carte ordonne et donne des ordres» (S. 379). Von oben

«Bunkerraumschiff»
Aus: Paul Virilio: Bunker Archéologie. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1975

tun sich Interpretationen der Erdoberfläche, die nicht aus dem Ort, sondern aus der Problemstellung hervorgehen. Orte erscheinen auf der Karte nicht als jene ganzheitlichen, naturwüchsigen Identitäten, als die wir sie auf der Erde unmittelbar erfahren. Sie kommen bloss noch als vermessene, numerische Grössen vor, die zusammen ein territoriales Kraftfeld aufspannen.

Es gibt nun absolut keinen Grund, das territoriale Kraftfeld durch die Architektur auf dieselbe Weise zu implementieren wie durch Raketen. Man kann Bauten metaphorisch wie Raketen gestalten, aber man kann sie sinnvollerweise nicht wie Raketen einsetzen. Wenn trotzdem in beiden Fällen vom «Abheben» gesprochen wird, dann weil die Architektur eigene Ausdrucksformen des Abhebens besitzt – jenseits jeder Ähnlichkeit mit dem Abheben von Geschossen. Das architektonische Abheben ist eine Sache des inneren Ausgerichtetseins oder der extravertierten Einschliesslichkeit, wodurch ein Bauwerk über den Umgang seiner physischen Grösse hinaus geöffnet wird. Die Karte bildet also keine Quelle für neue Schwebemotive. Sie stellt vielmehr diskursive Verbindungen her, die die Bauten aus ihrem örtlichen Milieu herausreissen und sie einem grösseren territorialen Zusammenhang anverwandeln.

Ein eindrückliches Beispiel dafür lieferte Paul Virilio mit seinem Buch *Bunker Archäologie* (1975). Zwar ruhen die Betonmassen der Bunker des Atlantikwalls fest im Sand. Mit ihren Schiessscharten jedoch, die gebannt ins Leere starren, verkörpern sie ein Bewusstsein jener Atmosphäre über dem Meer, die geladen ist von einer unbestimmten Bedrohung. Dieses Ausgerichtetsein macht sowohl die funktionelle Bestimmung der Bunker wie auch deren formales Kennzeichen aus. Es ist, als wären die deterritorialisierten Züge des Angreifers auf die Physiognomie der Verteidiger übergegangen, als seien die Geschosse, noch bevor sie wirklich abgefeuert wurden, bereits im Ziel eingetroffen und hätten es vorab durch ihre abwesende Präsenz markiert. Ohne jede Spur von einem Wunsch, selbst abzuheben, schliessen die Bunker den universalen Raum draussen in ihrer Gestalt ein.

Die Bunker des Atlantikwalls haben einige Wahlverwandte im Bereich der zivilen Architektur. Seit dem 18. Jahrhundert, eben seit es topografisch genaue Karten gibt, spielen auch hier solche Anverwandlungen grossmassstäblicher Zusammenhänge eine bedeutende Rolle. Sie haben letztlich die Ausschaltung des humanistischen Konzepts des Genius Loci eingeleitet. An die Stelle von Ortsbezügen treten Probleme des Vernetzens und Einbindens innerhalb eines kontinuierlichen Feldes, wie es die Karte darstellt. In der Folge soll auf zwei Beispiele dieser neuen Politik des Eingreifens näher eingegangen werden.

Territoriale Plots

Ihren ersten, bedeutenden zivilen Einsatz erfuhr die Karte im 18. Jahrhundert im Rahmen der Entwicklung des Englischen Landschaftsgartens. Der Keim zu dieser «grünen Revolution» ging von gebildeten Kreisen aus, die die Natur in dreidimensionale Landschaftsbilder verwandeln wollten. Paradoxerweise versuchten sie, dem Genius Loci dadurch gerecht zu werden, dass sie sich arkadischer Landschaftsmotive in Gemälden von Claude Lorrain, Salvatore Rosa oder Nicolas Poussin bedienten.

Die Einbettung einzelner «settings» wurde jedoch bald überlagert von einem anderen Interesse, das stärker auf die Umfriedung und Umwandlung ganzer Ländereien bezogen war. Die Gestalter des Englischen Landschaftsgartens machten sich die Netzwerke der Feldmesser zunutze, um daraus ihre eigenen Netzwerke aus Sichtachsen und Verbindungswegen zu wirken. Die Verbindungen zwischen den «settings» wurden wichtiger als das lokale Herumtasten an der Natur. Die gotischen Ruinen, klassischen Tempelchen und allerhand andere gebaute Verrücktheiten standen wohl wie gewohnt auf der Erde, aber ihre Einstellung zum eigenen Grund und Boden hatte sich von Grund auf geändert. Egal, welche Bedeutungen ein bestimmter Ort von Natur aus besass oder

«Eisenbahnbrücken-wohnhaus»
Mario Botta: Haus in Riva San Vitale, 1971–1973.
Aus: Emilio Pizzi: Mario Botta. Zürich, München: Artemis, 1991

durch seine architektonische Inszenierung zusätzlich erhielt, sie gerieten durch ihre Beziehungen zum Ganzen sofort in Spannung zu diesem und wurden davon abhängig.

In diesem Sinne stellt der Englische Landschaftsgarten das Produkt einer neuen Verbindung territorialer Eingriffe und architektonischer Gestaltung dar. Der territoriale Plot ersetzte das Konzept des Genius Loci als Rahmen des architektonischen Gestaltens. Am weitesten in dieser Hinsicht gediehen die Vorstellungen von William Chambers, dem einzigen ausgebildeten Architekten unter den frühen Landschaftsplanern, der die ganze Welt sich schon in ein einziges, grosses Gartenreich verwandeln sah. Neben der Mannigfaltigkeit an schönen und nützlichen Szenen sollten hier auch jene Furcht erregenden Szenen ihren Platz finden, die die einsetzende Industrialisierung hervorbrachte. Reine Zweckbauten, Zitate aus verschiedensten Kulturen, Szenen von natürlicher Erhabenheit werden durch den territorialen Plot zu einem Ganzen verbunden.

Das Vorbild des Englischen Landschaftsparks konnte sich in der Folge jedoch nur partiell so durchsetzen, wie es Chambers vorausgesehen hatte. So sehr sich die wirtschaftliche Entwicklung auf die neue Politik territorialer Eingriffe abstützte, für die Gestaltung architektonischer Objekte bedeutete dies zunächst wenig. Die Architekten begnügten sich mehrheitlich mit der isolierten Verpackung einzelner Objekte und überliessen die grösseren Zusammenhänge den darauf spezialisierten Planern und Ingenieuren.

Ein wichtiger Schritt hin zur Aneignung des territorialen Massstabs durch architektonische Objekte stellte das 1966 erschienene Buch *Il territorio dell'architettura* von Vittorio Gregotti dar. Nicht von ungefähr stiessen seine Ideen ausgerechnet in der italienischen Schweiz auf besonders fruchtbaren Boden. Grosse Teile dieser Region glichen noch bis in die Mitte unseres Jahrhunderts beinahe unberührten Reservaten von Einheimischen. Doch dieser «heilen» Welt stand in den Sechzigerjahren eine industrielle und touristische Entwicklung bevor, die den engagierten Architekten der «Tessiner Tendenza» nicht gleichgültig sein konnte. Ihr umfassendstes theoretisches Vermächtnis stellt eine Publikation dar mit dem Titel *La costruzione del territorio* (1978), die unter der Leitung von Aldo Rossi entstanden ist. Es handelte sich um eine gross angelegte Bestandesaufnahme der früheren Besiedlung der Tessiner Landschaft. Die traditionelle Architektur wurde dabei als integraler Bestandteil eines von Menschen konstruierten Territoriums dargestellt. Dieser gewachsenen Einheit von Architektur und Territorium stand das endgültige Aus bevor.

Das grosse Verdienst der «Tessiner Tendenza» besteht nun darin, dass ihre Projekte nicht einfach auf nostalgische Weise zur Konstruktion des früheren Territoriums zurückkehrten. Die Beschäftigung mit der traditionellen Konstruktion des Territoriums führte statt dessen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den neuen territorialen Gegebenheiten. Ganz offensichtlich wurden Elemente aufgegriffen, die die alte Einheit von Architektur und Territorium zerstörten, um damit eine neue Einheit zu konstruieren. So erinnert Mario Bottas Haus in Riva San Vitale (1971–1973) von seiner Lage her noch an ein traditionelles, landwirtschaftliches Nutzgebäude. Doch mit seinem Eisenfachwerkträger und seinem markant aufrecht stehenden Backsteinvolumen steht es da wie das Fragment einer nie zu Ende gebauten Eisenbahnbrücke. Halb traditionelles Bauwerk, halb unvollendete Infrastruktur, ist das Haus ein Zwitter wie jene Wolkenkratzer, deren Silhouetten den Umrissen von Raketen nachempfunden sind. Der wesentliche Unterschied besteht aber darin, dass bei den Wolkenkratzern dem architektonischen Stoff eine Metapher bloss aufgesetzt wurde, während die «Tessiner Tendenza» die unmittelbar massgebenden, territorialen Zusammenhänge zum Inhalt der Formgebung machte. Dies bedeutete nicht so sehr Modernisierung von vertrauten, lokalen Bautraditionen, wie dies im Namen eines sich selbst als «kritisch» bezeichnenden Regionalismus gefordert wird. Eher im Sinne einer revolutionären Nostalgie wurde gerade das monumentalisiert, was der lokalen Bautradition den Boden entzog. Das Gebäude ist

solchermassen ein Austauscher von lokalen und territorialen Bedingungen, d.h. von Merkmalen, die es an einen spezifischen Ort binden und solchen, die es gleichzeitig aus dem Ort herausreissen und in einen grossmassstäblichen Zusammenhang stellen. Das Abheben auf Architektonisch ist auch hier letztlich eine Sache des inneren Ausgerichtetseins der Form, ein inhaltliches Potential, das in der materiellen Erscheinung steckt.

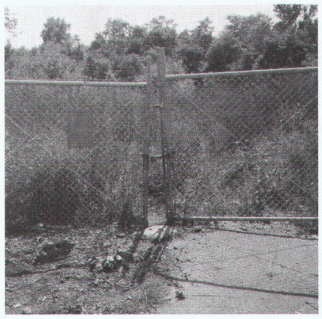
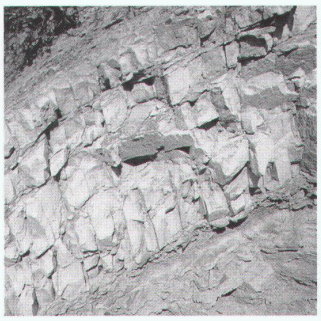
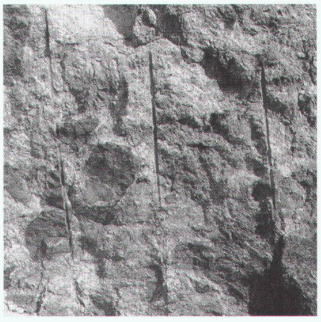
Die Rückkehr zur Erde

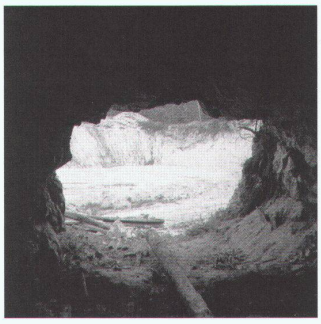
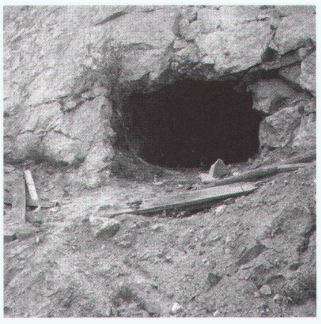
Die Karte verschaffte einen Überblick über die Erde, lange bevor es möglich war, die Erde tatsächlich von oben zu betrachten. Der wirkliche Anblick der Erde von oben brachte dann grosse Vereinfachungen für die Arbeit der Kartografen. Gleichzeitig aber ging seine Bedeutung weit über den kartografischen Nutzen hinaus. Er rüttelte viele zu einem neuen Bewusstsein über die Erde auf. Vom Weltall aus mussten die Kosmonauten und Astronauten stellvertretend für die zurückgebliebene Menschheit zur Kenntnis nehmen, dass diese nur eine erschreckend unbedeutende Grösse darstellt, um die sich die Erde wenig kümmert. Die Menschheit inklusive all jener Orte, die sie auf der Erde für sich eroberte, schien in einem zähflüssigen, blubbernden Organismus ohne Organe unterzugehen. Auf diese Weise bereicherten letztlich die Space-Odysseen weniger das kartografische Wissen über die Erde, als dass sie das Selbstbewusstsein des Menschen markant verkleinerten.

Die universale Gleichgültigkeit diente dem französischen Philosophen Emanuel Lévinas als Ausgangspunkt für sein Buch *Totalité et infini*, das er ein Jahr, nachdem Jurij A. Gagarin am 12. April 1962 als erster Mensch die Erde auf einer Umlaufbahn umkreist hatte, veröffentlichte. Darin versucht er, aus Gagarins Erfahrung ein Gebot für einen neuen Umgang mit der Erde abzuleiten. Statt in der unmittelbaren Lebenswelt Halt zu suchen, hofft Lévinas, dass «mit dem Blick von aussen der Mensch nun die gesamte Erde als seine Heimat erfahren könnte». Nicht zuletzt machten sich die Raumfahrer selbst dieses Gebot zu Eigen. William Anders, der 1968 an Bord von Apollo 8 um den Mond geflogen war und dabei die Erde über dem Mond hat aufgehen sehen, betonte etwa, dass «unser Flug zwar den Mond zum Ziel hatte, es aber gleichwohl die Erde war, die uns über alles ging». Auch die «Mission zum Planeten Erde», die die amerikanische Raumfahrtbehörde NASA im Jahre 1989 startete, war solchermassen eine Reise zurück zu sich selbst.

Land Art

Es war kein Zufall, dass zeitgleich mit den ersten Raumflügen in den Sechzigerjahren sich die Land Art herauskristallisierte. Künstler der Land Art wie Michael Heizer, Robert Smithson und Walter de Maria haben wiederholt auf die Bedeutung ausserirdischer Perspektiven für ihr Schaffen hingewiesen. Statt jedoch bloss einen billigen Ersatz für die am Fernsehen gemachten Weltraumerfahrungen zu liefern, haben sie versucht, hier auf Erden die Konsequenzen aus dem Blick von oben zu ziehen. Die Wüste wie auch alle anderen heruntergekommenen Gegenden, wo die meisten ihrer Werke entstanden, sind nicht einfach etwas ungewohnte Standorte für Kunstwerke. Sie sind mehr als abgelegen, sie sehen aus, als würden sie zu einem anderen Planeten gehören. Jedenfalls handelt es sich um Orte, wo der Mensch alles verloren hat und bestenfalls noch geduldet wird. Das «Konzept der Wüste» lässt sich auf keine Art und Weise mehr mit dem humanistischen Konzept des Ortes verbinden. Es

handelt sich um eine andere Lektüre der Erdoberfläche und deutet auf neue Strategien im Umgang mit ihr.

Die Werke der Land Art verhalten sich zu ihrem Standort wie Botschafter eines fremden Organismus und nicht wie Zeichen menschlicher Eroberungen und Herrschaft über den Ort. Sie stellen provokant instabile und sogar unsichtbare Auszeichnungen von Orten dar. Wenn Michael Heizer mehrere Gruben in der Grösse von Einfamilienhäusern in der Wüste ausschachten liess, dann bestimmt nicht, um einen Ort in der üblichen Weise auszuzeichnen. Gesteigert wurde vielmehr ein Gefühl existenzieller Verlorenheit auf Erden (denn was ist schwieriger zu finden als ein Loch in einer Ebene, ausser man hebt ab).

Im Grunde genommen kann man bei der Land Art nicht mehr mit der üblichen Bedeutung des Ortes operieren. Die Unverträglichkeit lässt sich durch die ethymologische Herleitung des deutschen Wortes «Ort» erklären. Urspünglich meinte «Ort» die «Scheide» oder «Spitze» einer Waffe. Diese Bedeutung schimmert noch durch, wenn mit «Ort» auch jene Stelle bezeichnet wird, die markiert oder mit der Spitze geritzt worden ist. Sinngemäss gilt denn auch heute noch, dass ein Ort erst dann ein Ort ist, wenn er durch eine menschliche Auszeichnung zu dem gemacht wird, was ihn ausmacht.

Robert Smithson, der intellektuelle Kopf der Land Art, sieht es genau umgekehrt: ein Ort ist für ihn etwas Formloses, das durch eine unbestimmte Vielfalt von zufällig herumliegenden Dingen charakterisiert wird. Jeder Versuch, sich eines solchen Ortes zu bemächtigen, führt un-

weigerlich dazu, ihn auszulöschen und in einen Nicht-Ort zu verwandeln. Nicht-Orte im Sinne von Smithson werden immerdar durch Eingriffe des Menschen geschaffen. Dabei werden örtliche Ungewissheiten zu Gewissheiten umgeformt, indem der Ort gegen aussen abgegrenzt sowie gegen innen differenziert wird.

Die Dialektik von Ort und Nicht-Ort bildet auch das Thema mehrerer Werke von Robert Smithson. Als Orte wählte er jeweils heruntergekommene Gegenden, die nur noch in geologischer Hinsicht interessant waren. Ein Beispiel ist Franklin, New Jersey, ein alter Steinbruch, der wichtig war für den Bau des nahe gelegenen New York. So wie dieser Ort für die Entstehung des Nicht-Ortes New York ausgebeutet wurde, so beutete ihn Smithson für seine Dokumentationszwecke aus. Die dokumentierenden Medien wie Karten, Luftaufnahmen und systematisch gesammelte Steine schufen einen ersten Gegensatz zum Ort draussen. Der Raum der Galerie, wo die Dokumente ausgestellt wurden, und die Stadt, in der sich das Kunstsystem entfaltet, erweitern sodann die Bestimmtheit des Nicht-Orts. Verglichen mit dem Ort ist der Nicht-Ort nicht weniger real. Nur ist seine Realität von ganz anderer Konsistenz und von einem ganz anderen Herrschaftsanspruch bestimmt.

Irgendwo

Es ist nicht zu übersehen, dass Smithsons Dialektik von Ort und Nicht-Ort etwas mit der Kritik an Grossstädten zu tun hat, wie sie seit den Sechzigerjahren geäussert wird. Auch in diesem Zusammenhang ist oft von der Wüste die Rede, hier allerdings als Metapher für die Lebensfeindlichkeit der Städte. Die Wüste wird demzufolge zum Mass des Zerfalls unserer Städte. In diesem Urteil spiegelt sich ebenfalls die Meinung, dass gute Architektur ihre Bewohner eigentlich vor dem Durchzug der Nicht-Orte schützen und sich der Verwüstung entgegenstellen müsste.

Von einer solchen Hoffnung ist Smithson weit entfernt. Weder ist ihm die Wüste ein Bild der Lebensfeindlichkeit, noch sind Nicht-Orte etwas, was sich bestenfalls vermeiden liesse. In seinen Augen gibt es ein entropisches Gesetz, das die Beziehungen zwischen Ort und Nicht-Ort, zwischen Wüste und Stadt regelt. Die Bedingungen eines Ortes lassen sich ebensowenig künstlich herstellen wie das Klima der Wüste. In aller Bescheidenheit muss der Mensch sich damit begnügen, den Ort als Spur des Anderen in Acht zu nehmen. Der Ort ist und bleibt «offside» – ein zwar lokalisierbares, aber doch unbestimmtes Draussen. Wann immer er von Menschen in Anspruch genommen wird, wird sein Eigenwert zerstört oder zumindest verringert. Niemals kann ein Nicht-Ort durch menschliche Eingriffe wieder in einen Ort verwandelt werden. Es bleibt dem Anderen überlassen, die von Menschen heruntergewirtschafteten und verlassenen Gegenden wieder zurückzuerobern.

Was demzufolge für architektonische Eingriffe auf der Erde gilt, ist das Bemühen, die Beziehungen von Ort und Nicht-Ort neu auszuhandeln. Anlässlich der Konferenz zum Thema «Anywhere» vertrat der Architekt Daniel Libeskind die Meinung, dass die Dialektik von Ort und Nicht-Ort künftige Architektengenerationen ebenso sehr beschäftigen wird, wie das Konzept des Genius Loci die Architekten der vergangenen 3000 Jahre beschäftigt hatte. Diese Bemerkung macht nur Sinn, wenn es sich bei der Dialektik von Ort und Nicht-Ort nicht einfach um eine Gegenüberstellung von «guten» Orten und «schlechten» Nicht-Orten handelt, wobei sich lediglich die Bewertungsskala von «gut» bis «schlecht» verschieben kann (Nicht-Orte sind plötzlich wieder «in»).

Um der neuen Ausrichtung der Dialektik von Ort und Nicht-Ort auf die Spur zu kommen, kann die Bedeutung der Werke der Land Art gar nicht überschätzt werden. Standen früher Fragen der Identität und der Erfahrung vor Ort im Vordergrund, so bestimmt hier eine vertikale Signatur die Beziehung zwischen beiden. Nicht-Ort und Ort implizieren zwei gegenläufige Bewegungen bezüglich der Erdoberfläche, die des Abhebens und des Zurückkehrens. Wenn man unter dem Abheben eines Nicht-Ortes eine Bewegung versteht, die die Erde in ein kontinuierliches Kraftfeld verwandelt, dann bedeutet die Rückkehr zum Ort nicht einfach eine neue Verwurzelung am alten Ort. Die Rückkehr erfolgt vielmehr ausgehend von einem neuen Standpunkt gegenüber der Erde. Je intensiver die Bewegungen des Abhebens und des Zurückkehrens bei einem architektonischen Eingriff miteinander verschränkt werden, umso mehr können wir von einem neuen Umgang mit der Erde sprechen, der dem Grad unserer technischen Entwicklung entspricht.

Die Erde ist nicht mehr einfach als potenzieller Bauplatz zu betrachten, dessen Bedeutung einzig darin liegt, von seinen Besitzern erschlossen zu werden. Die Erde ist ein eigenständiger Organismus, auf dem die Menschen unter anderem durch Bauten ihr Leben einrichten müssen. Es ist genau diese «abgehobene» Sicht, diese Entwurzelung der Heimat im Irgendwo, die in die Thematik des architektonischen Eingriffs einfliessen muss. Die Dialektik von Ort und Nicht-Ort bedeutet so gesehen das Ende der verhängnisvollen Indifferenz zwischen «Formzüchtern» und «Flächenschneidern» (André Corboz) und der Übergang zu einer konzeptionellen Verschränkung von kleinmassstäblicher Gestaltung und grossmassstäblicher Planung. H.F.

«Site – Nonsite»
Robert Smithson: Installation einer Nonsite, Franklin, New Jersey, und Fotos von einem Trip nach Franklin, New Jersey, 1968