

Turmblicke : Skyscraper und Türme in Literatur, Kunst und Architektur

Autor(en): **Thomsen, Christian W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **78 (1991)**

Heft 12: **Hohe Häuser = Maisons en hauteur = High houses**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-59242>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Turmblicke

Skyscraper und Türme in Literatur, Kunst und Architektur

Die ursprünglich religiös-literarische Idee des Turmes und der Turmstadt wurde bald zu einem wichtigen Thema in der Malerei, von Pieter Breughel und Athanasius Kircher bis zu Giampietro Fontana und Markus Lüpertz. Weniger bekannt sind Gedichte, Romane oder Dramen, die Türme oder Skyscrapers zu literarischen Motiven machen. Im folgenden Beitrag wird die Architekturdiskussion mit Querverweisen auf Kunst und Literatur verbunden. Dabei werden insbesondere die Unterschiede zwischen amerikanischen und europäischen Vorstellungen und Modellen offenkundig.

Skyscrapers et tours dans la littérature, l'art et l'architecture

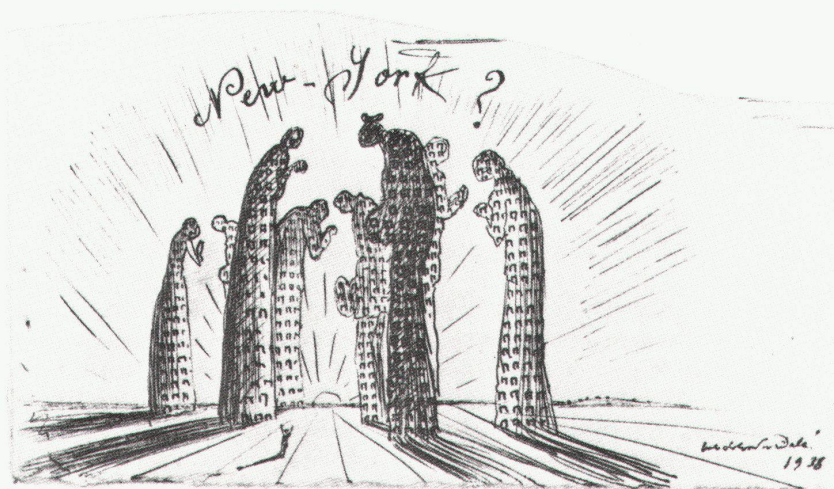
L'idée religieuse-littéraire initiale de la tour et de la tour-cité est rapidement devenue un thème important dans la peinture de Pieter Breughel et Athanasius Kircher à celle de Giampietro Fontana et Markus Lüpertz. Moins connus sont les poèmes, romans ou drames arrachant des motifs littéraires aux tours ou Skyscrapers. Dans l'article qui suit, le débat architectural est assorti de liaisons transversales avec l'art et la littérature. Ce faisant, les différences entre les conceptions et modèles américains et européens sont mises en lumière.

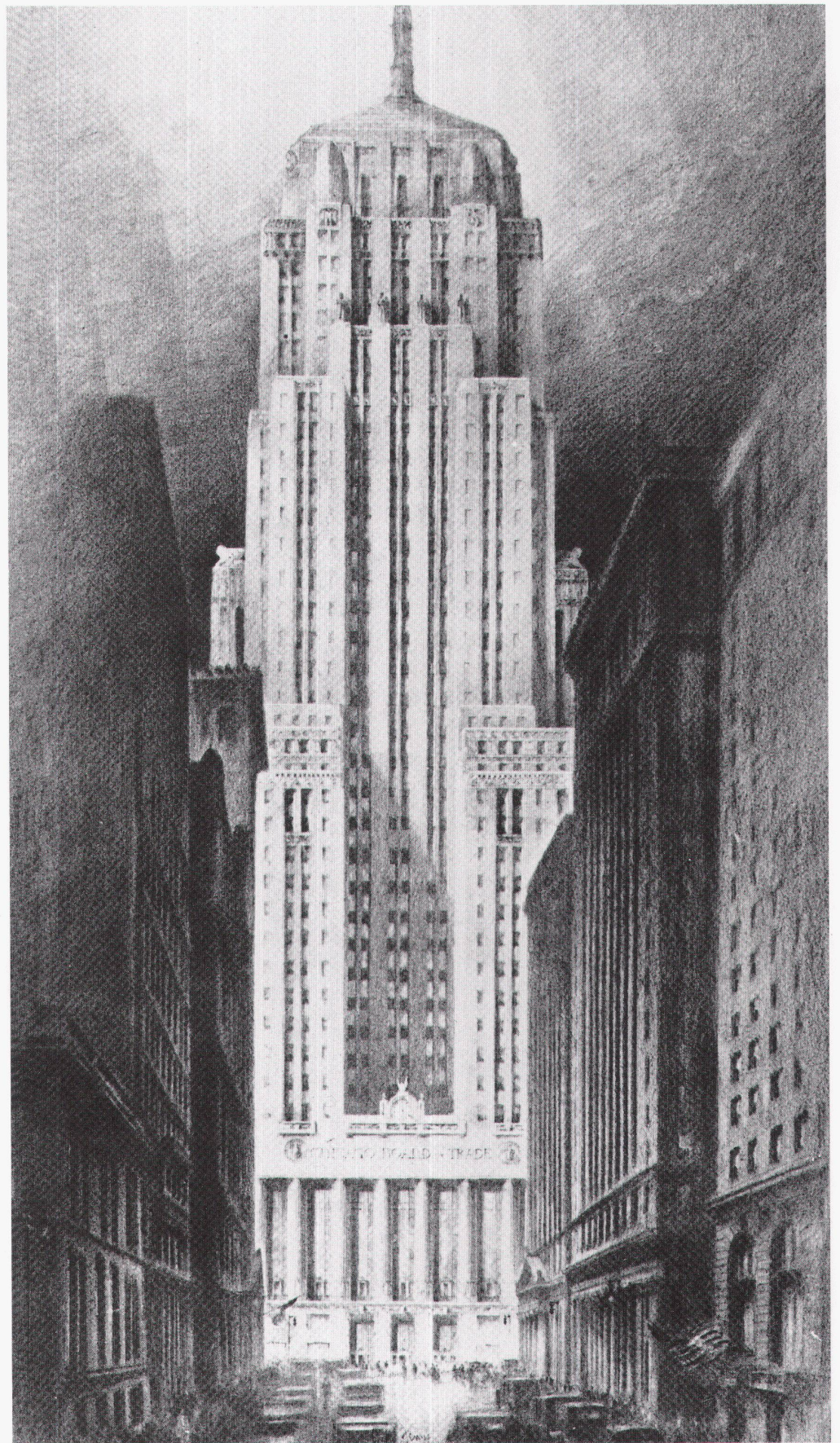
Skyscrapers and Towers in Literature, Art and Architecture

The original religious and literary idea of the tower and the tower city soon developed into an important theme in the paintings of Pieter Breughel and Athanasius Kircher, Giampietro Fontana and Markus Lüpertz. Works of poetry, novels and plays which take towers or skyscrapers as their literary motives are, on the other hand, less well known. The following architectural discussion is interspersed with cross-references to art and literature, and particular attention is paid to the differences between American and European concepts and models.

① Salvador Dalí, New York?, 1938. Strichätzung, ohne Massangabe / Eau-forte sans cotation / Line etching, without measurements

② Hugh Ferriss, The Chanin Building, 1929





2

«ainen turn vil waehe
den solt dû wurchen aller êrist [...]
hôhen unde witen –»¹

Die solches spricht, Crescentia in der Kaiserchronik aus dem 12. Jahrhundert, wünscht sich von ihrem Schwager und Liebhaber einen wehrhaften Wohnturm, den man verteidigen kann und der schützt vor den Unbilden der Aussenwelt. Dies sind durchaus auch Aspekte der heutigen Hochhaustürme, obwohl die Metapher des Babylonischen Turms insgesamt viel umfassender ist. Die religiösen Eiferer, die Literaten, die Künstler, unter ihnen vor allem die Maler, die Ingenieure und die Architekten, haben sich ihrer gleichermassen bemächtigt. Im biblischen Bericht über den Turmbau zu Babel überlagern und kreuzen sich zwei Geschichten, die vom Turmbau und die von der Sprachverwirrung, es begegnen sich also Sprache und Architektur. In ihrem gemeinsamen Nenner, der Hybris, der Vermessenheit, mittels innovativem menschlichem Erfindergeist und religiöser Inbrunst über sich hinauswachsen, dabei aber in die Bereiche des Göttlichen vordringen zu wollen, stürzt die Tektonik des Sprachgebäudes wie die des Turms in sich zusammen.

Soweit der Bezug auf die Berichte der Bibel, die auch in den USA eifrig gelesen wurde und noch immer wird. Doch ist der Skyscraper, für den das deutsche Wort Wolkenkratzer eine anheimelnde Verniedlichung bedeutet, ein Stück uramerikanischen Wesens und amerikanischer Mythologie: «Whoever studies the skyscraper studies America.»²

Der Versuch – auch ganz wörtlich –, den Himmel zu stürmen, das Herrschaftsgebiet des Menschen von der Teilchen-, Mikrochip- und Genforschung bis zur Weltraumforschung in immer weitere, bislang verschlossene Bereiche voranzutreiben, macht den auf viele Gebiete übertragbaren Mythos des Babylonischen Turms zu einer der charakteristischen Wissenschaftsmetaphern. Gerade in den USA trifft er sich im alten Kernbereich der Architektur mit einem amerikanischen Zentralmythos, dem der New Frontier. Und so nimmt es nicht wunder, dass, einmal abgesehen von ökonomischen Zwängen wie den Grundstückspreisen Manhattans und anderer Downtown-Situationen, sich die Metapher des Babylonischen Turms im amerikanischen Hochhausbau ästhetisch verselbstständigt und seit Beginn dieses Jahrhunderts in jeder Generation neue Superlative hervorreibt:

«In the American skyscraper, poetic imagination and brutal materialism are perfectly welded, and it would be a mistake to

think that these two aspects are in contradiction; they are not. Dreams, while rooted in business, are the cornerstones of the skyscrapers.» (Thomas A. P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought*)³

Für die Architekten gewinnt die Idee des Babylonischen Turms an Relevanz, seit sie im Gefolge der Maler von der Renaissance an sein Potential als Stadt im Haus in immer neuen Variationen entdecken. Zu ihrer Konkretisierung bedurften diese Visionen der technischen Erfindungen des 19. Jahrhunderts, des Lifts – zunächst dampfbetrieben von Elisha Graves Otis (1854), dann elektrisch von Werner von Siemens (1867) erfunden –, des Stahl- und Betonskelettbaus.

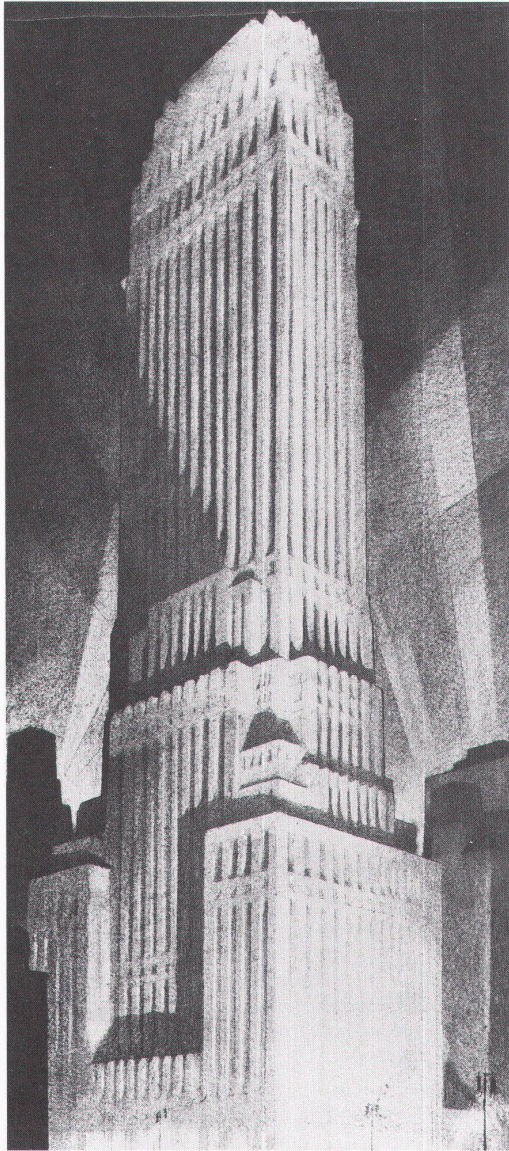
Chicago avanciert zur Mutterstadt der Wolkenkratzer, seit dort 1883 das erste moderne Hochhaus mit elf Stockwerken seiner Bestimmung übergeben wurde. Und obwohl hier wie in Houston, Dallas, Atlanta und anderswo in den USA die bald darauf einsetzende Jagd nach immer neuen Höhenrekorden kräftig mitbetrieben wird, ist es doch abermals New York, präziser gesagt Manhattan, wo sich der Mythos am stärksten verdichtet. Das mag damit zusammenhängen, dass Manhattan durch seine geographische «Big Apple»-Situation überschaubar bleibt, vom Menschen horizontal durchaus zu Fuss erlaufen werden kann, was bei mittelwestlichen oder texanischen Grossstädten meist nicht der Fall ist.

Die scheinbar unmotiviert an verschiedensten Stellen empor-schiessenden Subzentren Houstons etwa entziehen sich der Begehrbarkeit, wecken auch gar nicht den Wunsch danach, es gibt zudem keine geschlossene Skyline. New York dagegen existiert in den Strassen als pulsierende Stadt, oben und aus der Luft als Skyline und literarisch abstrahiert als Mythos der Metropole schlechthin. Schon Edgar Allan Poe, der grosse amerikanische Dichter, mit dessen Werk in mancherlei Hinsicht moderne Massenkultur, Irritationen, Ängste, Depressionen des Menschen in der Grossstadtlanschaft manifest werden, denkt sich bereits 1849, zu einer Zeit also, da die New Yorker Architektur noch nicht vom Wolkenkratzer bestimmt wurde, eine futurologische Satire aus, in der im Jahr 2050 ein Erdbeben die wolkenkratzer-übersäte Stadt in Trümmer legt. Archäologen einer fernen Zeit finden heraus, dass neun Zehntel Manhattans mit Kirchen oder kirchenähnlichen Gebäuden bedeckt waren. Der dort ansässige «Knickerbocker»-Stamm musste also ein gewisses Mass an Kultur und Zivilisation besessen haben.

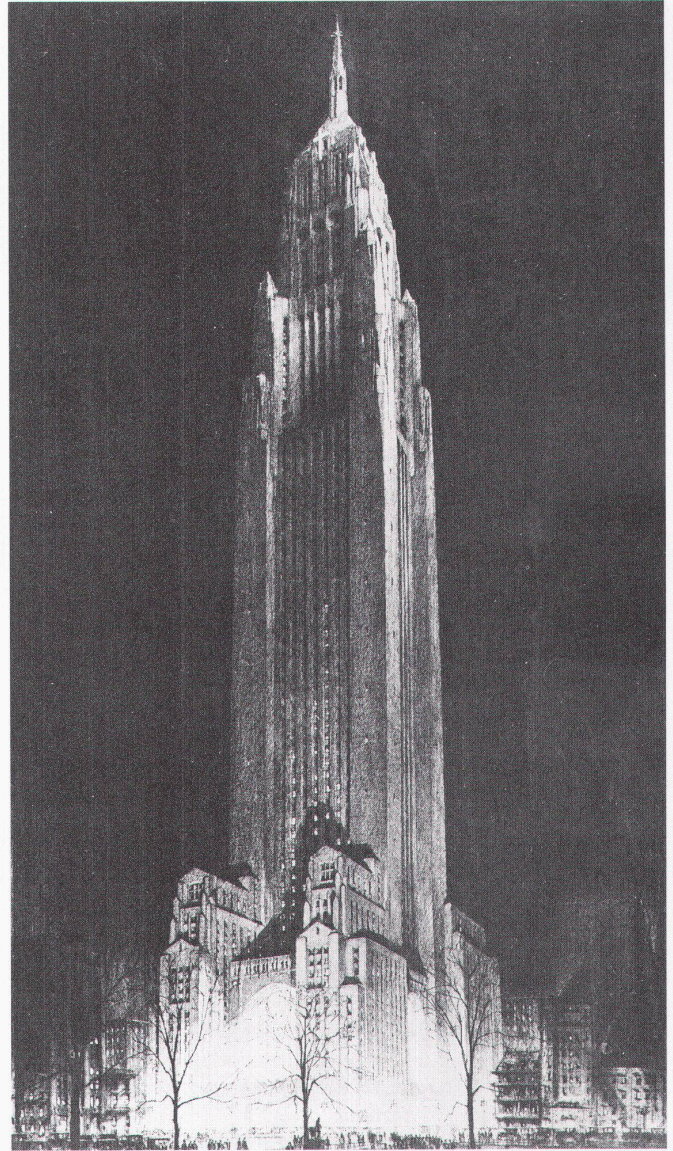
1 *Kaiserchronik V* (11518–20); vgl. Heinrich Lichtenberg, *Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung = Forschungen zur deutschen Sprache und Dichtung*, Bd. 4. Diss. Münster (Aschendorff, 1931), S. 95–114.
2 Thomas A. P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought. Five Essays on the Metaphysics of the American Skyscraper* (Den Haag, 1986), S. 1. Vgl. als neuere Geschichten des Wolkenkratzers

auch: Paul Goldberger, *The Skyscraper* (New York, 1986); Ada Louise Huxtable, *Zeit für Wolkenkratzer. Oder die Kunst, Hochhäuser zu bauen*, mit dem Text «Das grosse Bürogebäude künstlerisch betrachtet» von Louis Sullivan (1886; Berlin, 1986), S. 6–13.
3 «Im amerikanischen «Skyscraper» sind poetische Imagination und brutaler Materialismus auf perfekte Weise miteinander verschmolzen, und es wäre ein Fehler

anzunehmen, diese beiden Aspekte befänden sich im Widerspruch zueinander; sie sind es nicht. Träume, wenngleich fest verankert im Geschäft, sind die Ecksteine der «Skyscrapers.» (Übersetzung: Christian W. Thomsen) Thomas A. P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought. Five Essays on the Metaphysics of the American Skyscraper* (Den Haag, 1986), S. 28.



3



4

3
Hugh Ferriss, The Convocation Tower,
1930, Zeichnung / Dessin / Drawing

4
Hugh Ferriss, The Chicago Board of
Trade Building, 1930, Zeichnung / Dessin /
Drawing

«It is related of them that they were acute in many respects, but were oddly afflicted with monomania for building what, in the ancient American, was denominated <churches> – a kind of pagoda instituted for the worship of two idols that went by the names of Wealth and Fashion. In the end, it is said, the island became, ninetenths of it, church.»⁴

Zurschaustellung von Reichtum und Modedenken sind auch heute noch zwei der vielen Ingredienzien, die den komplexen Motivationsmix für immer neue Wolkenkratzergenerationen in New York bilden.

Rem Koolhaas, selbst einer jener visionär, utopisch und literarisch angehauchten Architekten, hat prägnant dargestellt, wie die Wolkenkratzer Manhattans zwischen 1900 und 1910 als neue architektonische Spezies, als «the Frontier in the Sky» entstehen.⁵ Von Daniel Burnhams noch immer einzigartig schönem und gleichzeitig kuriosem Flatiron Building (1902) mit 22 Stockwerken über die neogotischen Kaufhaus-, Verwaltungs- und Bankenkathedralen des ersten und zweiten Jahrzehnts zu den reich gegliederten und verzierten Art-deco-Türmen der 20er und 30er Jahre bis zu den Funktionskisten der 50er bis 70er Jahre und neu erwachtem ästhetischem Spieltrieb in der postmodernen Ära der 70er und 80er Jahre, gipfelnd im Plan zu Helmut Jahns 100stöckiger Trump City zwischen 59. und 72. Strasse und noch weit gigantomanischeren Reissbrettspielen reicht die Skala. Ihr Ende ist nicht abzusehen, wohl aber, dass die Postmoderne sich in nächster Zukunft in romantischen Funktionalismus – gepaart mit einer neuen High-Tech-Welle – verwandeln wird.

Laut Koolhaas kommen im Wolkenkratzer drei Entwicklungen zusammen:

1. the reproduction of the world
2. the annexion of the tower
3. the block alone.⁶

Erstes meint die Idee der Stadt in der Stadt, beispielhaft verkörpert im Rockefeller Center, die natürlich europäischem Denken von der differenziert gewachsenen Stadt zuwiderläuft und sich scharf abgrenzt gegen die übrige Umwelt. Mit dem zweiten Gedanken verbindet sich die Funktionsveränderung des Turms vom Wachturm, Leuchtturm, Wehrturm früherer Jahrhunderte zum mono- oder multifunktional genutzten Wirtschaftsturm. Der dritte Gedanke okkupiert die Idee des architektonischen Solitärs, der Blockbebauung, die auf das einzelne architektonische Monument ausgerichtet ist und in der Regel

nicht kontextuell denkt, jene architektonische Ellenbogenattitüde also, die auch in New York noch immer dominiert.

Der zum Expresslift mutierte Fahrstuhl erst macht architektonische Utopien realisierbar, das Paradoxe der Metropolen etwa, dass man bei zunehmender Entfernung von der Erde um so besser die Kommunikation mit dem aufnehmen kann, was von der Natur noch übriggeblieben ist, Licht, Luft, Aussicht. So schreibt Koolhaas:

«The elevator is the ultimate self-fulfilling prophecy, the further up it goes, the more undesirable the circumstances it leaves behind. It also establishes a direct relationship between repetition and architectural quality. The larger the number of floors stacked around the shaft, the more spontaneously they congeal into a single form. The elevator generates the first aesthetic based on the absence of articulation.»⁷

Die Ästhetik der Wolkenkratzer ist die Ästhetik des puren Funktionalismus, nicht die der Eigenschaftslosigkeit, wie Christian Marquart in seinem ansonsten hervorragenden Beitrag schreibt.⁸ Es ist die Ästhetik der Serialität, die zunächst noch neogotisch oder in Art-deco-Manier, heute postmodern kaschiert wird, dazwischen aber in den 50er bis 70er Jahren mit brutaler Direktheit an den Tag tritt. Serialität aber ist ein typisches Kennzeichen von Moderne und Spätmoderne. Was in der Kunst bei Andy Warhol oder, um einen deutschen Vertreter zu nennen, bei Thomas Bayrle noch spielerisch ironisiert wird, gewinnt im architektonischen Kistenfunktionalismus der 50er bis 70er Jahre etwas Tödliches, wobei die Muster der Fenstergrids nicht zufällig die Form und Anordnung der römischen Feldlager, der Gräber in den Katakomben und den Lageplan von Auschwitz nachahmen: Diese entsprechen optimiertem Funktionalismus.

Man tut jedoch dem Wolkenkratzer unrecht, wenn man nur die negative Seite dieses Funktionalismus sieht und nicht auch all jene positiven Konnotationen von Aufstieg, Erfolg, Macht, Reichtum, Schönheit, Ruhm und wiederum die Zurschaustellung all dessen verknüpft mit Lebensfreude, die den Skyscraper zu einem Symbol amerikanischen Lebensverständnisses schlechthin machen. Ein Künstler wie Salvador Dalí, der von sich selbst immer wieder behauptet hat, er sei Paranoiker, und der Paranoia als besonders kreative Lebensstimmung empfunden hat, war vielleicht wie kaum ein anderer geeignet, die paradoxe, geradezu schizophrene Poesie New Yorks und seiner

4 «Es wird von ihnen berichtet, dass sie in mancherlei Hinsicht über Geist und Scharfsinn geboten, doch von der wunderlichen Monomanie besessen waren, allüberall Gebäulichkeiten zu errichten, welche auf Alt-Amerikahähnlich <Kirchen> hießen – eine Art von Pagoden, bestimmt zur Verehrung zweier Götzenbilder, die man <Reichtum> und <Mode> nannte. Am Ende bestand die Insel, so heisst es, zu neun Zehnteln aus <Kirche>» (Übersetzung: Edgar Allan Poe, «Mellonta Tauta», in: ders., *Das Gesamte Werk in zehn Bänden*, hrsg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 4, *Phantastische Fahrten II, Faszination des Grauens*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Arno Schmidt und Hans

Wollschläger (Olten, Freiburg, 1966), S. 624–648,

hier S. 644f.).

Edgar Allan Poe, «Mellonta Tauta», in: ders., *The Works of Edgar Allan Poe*, hrsg. von R. W. Griswold (New York, 1961), Bd. 4, S. 288–301, hier S. 299f.

5 Rem Koolhaas, «The Double Life of Utopia: The Skyscraper», in: ders., *Delirious New York* (New York, 1978), S. 67–134.

6 «1. die Reproduktion der Welt

2. die Annexion des Turms

3. der Block als Solitär.»

(Übersetzung: Christian W. Thomsen) Ebd., S. 68.

7 «Der elektrische Fahrstuhl verkörpert die ultimative, sich selbst erfüllende

Prophetie, je weiter es hinaufgeht, desto weniger erstrebenswert die Begleitumstände, die zurückgelassen werden. Darüber hinaus etabliert der Fahrstuhl eine direkte Beziehung zwischen Wiederholung und architektonischer Qualität. Je grösser die Anzahl der Stockwerke, die um den Versorgungsschacht herum angeordnet sind, desto spontaner verdichten sie sich in eine einzige Form. Der Fahrstuhl erzeugt die erste Ästhetik, die auf der Abwesenheit von Artikulation basiert.» (Übersetzung: Christian W. Thomsen) Ebd., S. 68.

8 Christian Marquart, «Schäfte ohne Eigenschaften», in: *Stuttgarter Zeitung*, 24. 5. 1986.

Wolkenkratzer einzufangen, die verschiedenen Schichten von Wirklichkeit mittels seiner assoziativen und surrealistischen Weltsicht ineinanderzublenden:

«New York, du bist ein Ägypten! Aber ein umgestülptes Ägypten. Denn Ägypten errichtete Pyramiden der Sklaverei für den Tod, und du errichdest Pyramiden der Demokratie aus den senkrechten Orgelpfeifen deiner Wolkenkratzer, die sich alle in der Unendlichkeit der Freiheit treffen! New York, granitener Wächter vor Asien, wiedererstandener atlantischer Traum, Atlantis des Unterbewussten. New York, der bare Unsinn deiner historischen Kleiderschränke nagt an dem Boden deiner Fundamente und lässt die umgedrehten Kuppeln deiner tausend neuen Religionen anschwellen. Welcher Piranesi entwarf die ornamentalen Riten deines Roxy Theater? Und welchem Gustave Moreau ist Prometheus zu Kopf gestiegen, dass er auf der Spitze des Chrysler Building jene giftigen flackernden Farben entzündete?»⁹

Dalí war es denn auch, der schon 1937 sah, dass eine Analyse wie die Marquarts von der Eigenschaftslosigkeit der Wolkenkratzer oder auch die vom seriellen Funktionalismus zu kurz greift, wenn man darüber die ungeheure Vielseitigkeit New Yorks und seiner Hochhäuser aus den Augen verliert und jene spezifisch amerikanischen Konnotationen vergisst, die dort damit verbunden werden:

«Bevor ich in dieser meiner zweiten Nacht in New York einschlief, gingen mir im Nebel des Halbschlafs noch immer die unvereinbaren Konturen der im Verlauf meines ersten Tages gesehenen Bilder durch den Kopf. Nein, tausendmal nein – New Yorks Poesie bestand nicht in dem, was man uns in Europa einreden wollte. New Yorks Poesie besteht nicht aus der Pseudo-Ästhetik der geradlinigen, sterilen Steife des Rockefeller Center, New Yorks Poesie ist nicht die eines erbärmlichen Eisschranks, in den die abscheulichen europäischen Ästheten gern die ungenießbaren Reste ihrer jungen, modernen Plastiken einschliessen möchten! Nein!

New Yorks Poesie ist so alt und so kraftvoll wie die Welt; es ist die Poesie, die schon immer da war. Ihre Stärke, wie die aller anderen Poesie, liegt in dem höchst gallertartigen, paradoxen Wesen der wahnhaften Fleischlichkeit seiner eigenen Realität. Jeden Abend nehmen New Yorks Wolkenkratzer die anthropomorphen Gestalten der vervielfachten, ins Riesenhafte gewachsenen, in die Tertiärzeit zurückversetzten bewegungslosen Figuren aus Millets Angelusläuten an, bereit, den Geschlechtsakt zu voll-



9

⁹ Salvador Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí*
Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler (München, 1984), S. 412.

6
Rockefeller Center, New York, 1932–1940

ziehen und einander zu verschlingen wie Schwärme von Gottesanbeterinnen vor der Paarung.»¹⁰

Diese Passage könnte die direkte Anregung für Madelon Vriesendorps Bild «Après l'amour» in Rem Koolhaas' «Delirious New York» geliefert haben, auf dem Chrysler Building und Empire State Building als Ehepaar im Bett liegen, ganz New York zum Fenster hereinschaut, sie von Radio City aus in gleissendes Scheinwerferlicht getaucht werden und alles erwartungsvoll der Kopulation hartert, die da kommen soll.

Dalí findet immer neue surreale Bildvergleiche, zwingt immer gewaltigere, weiter hergeholte Sprachbilder zusammen, um auszudrücken, was noch jeder New-York-Besucher empfunden hat: New York ist umfassend.

Ein Künstler und «Stadtneurotiker» unserer Tage, der seit vielen Jahren in Filmen und Erzählungen die zugleich elektrisierende und krankmachende Faszination New Yorks aufarbeitet, ist Woody Allen. Sein Privatdetektiv «Kaiser» Lupovitz, der in Manhattan nach Gott sucht, fahndet zunächst vergeblich im Süden, im East Village, und nach Westen, bis zur Tenth Avenue. Dann kommt die Nachricht, eine Leiche, auf die die Beschreibung zutrifft, sei in der Delancey Street, Lower East Side, einem gefährlichen und verkommenen Viertel, gefunden worden. «Er war's», registriert der Erzähler und tippt ironisch auf einen Berufskiller: «Das ist das Werk eines Existentialisten.»¹¹

In der Turmgegend von Wall Street, bei den Banken und Versicherungen, oder in Midtown Manhattan, beim Big Business, da sucht Lupovitz erst gar nicht. «Da oben gibt es niemand, da ist Leere.»¹² Marquart schreibt:

«Denn New Yorks dies- und jenseitiges Leben «pulst» im Parterre, die Wolkenkratzer sind für Mr. Big so gut wie für die Menschen nur zum Hinauf- und Hinuntersehen da. Was sich im Inneren dieser Häuser abspielt, ist nicht Leben, sondern Funktion. Es handelt sich um Raffinerietürme für Geld und Kapital, und es spielt im Grunde kaum eine Rolle, dass Leute darin arbeiten. In richtige New Yorker verwandeln sie sich erst wieder «unten» zurück, beim Verlassen der Fahrstühle, beim ersten Schritt in die Lobbies, die neuerdings fantastisch herausgeputzt werden, oder auf der Strasse.»¹³

Wo dies zutrifft, verwundert es auch nicht, dass es so wenig Literarisches zum Wolkenkratzer gibt. Wo Leere ist, da ist auch keine Literatur, eben nur optische Hülse, und die eignet sich besser für Maler und Filmkulissen. Sie eignet sich allerdings auch

für die Architekturdiskussionen, und es wäre pure Scheinheiligkeit zu leugnen, dass die ästhetischen Neuansätze in der Fassadengestaltung von Wolkenkratzern seit den späten 70er Jahren nicht international in Architekturzeitschriften und weit darüber hinaus zu einer Debatte geführt hätten, die eine breite Öffentlichkeit erneut für Architektur sensibilisiert hat. Den reinen Funktionalismus der Türme weitet Jeanette Lander auf der Suche nach ihrer Heimatstadt bitter und illusionslos auf ganz New York aus:

«New York ist Funktion. New York ist Symbol der Funktion. Wenn ein ganzer Stadtteil New Yorks verkommt, erfüllt er die Funktion des Absterbens, des Platzmachens; er symbolisiert das Ende der Grossstadt einer anderen Epoche. Dieses Ende müssen wir zur Kenntnis nehmen. In New York zeigt jede Sentimentalität ihre wahre Fratze. Gefühl ist nur für das, was funktioniert da, für das Neue, das, wofür Platz gemacht wurde. Die Frage, ob das Neue so «schön» ist wie das Alte, stellt sich nicht. Das Alte ging nicht mehr.

Nicht ohne Grund bezieht sich der amerikanische Ausdruck dafür auf Arbeit: it doesn't work.

In New York sieht man die Roststellen in der Maschinerie dieser Welt, die brüchigen Teile, die stillstehenden Traumgiganten, die stillgeborene Fehlplanung. Und da die Menschen es als ihre Funktion verstanden haben, diese Maschinerie zu bedienen, sieht man in ihren Gesichtern die Spuren ihrer Funktionslosigkeit. Also funktionieren sie um. Fabriken in Wohnräume. Parkplätze in Parks. Parks in Raub- und Mordplätze. Sich selbst in Rollschuh-Müssigläufer. In der Wandlung ist Wahrheit. Sie blicken nicht zurück. Man findet sein Dreirad nicht mehr in Mammut-, Mammon-, Mama-New York.»¹⁴

Konsequent im Sinne dieses Textes vom ständigen Funktionswandel stimmt er, kaum niedergeschrieben, in der postmodernen Gegenwart schon nicht mehr ganz. Leben kehrt zurück in die Türme Midtown Mannhattans und auch des Südens von «Big Apple», etwa im gigantischen Battersea-Park-Projekt. Geschäfte und Wohnungen ziehen wieder ein in die Türme – und damit der Stoff für Träume und Dramen. Babylons Roboterwelt wird wieder belebt von Menschen. Oder sind diese vielleicht bereits geklonte Replikanten? Androiden? Oder zumindest auf dem Wege dorthin? Wer weiss. Auf jeden Fall kehrt postmoderne Gegenwart zu den modernen Anfängen der neuen Babeltürme, zur Idee von der Stadt in der Stadt zurück. Die «Schäfte

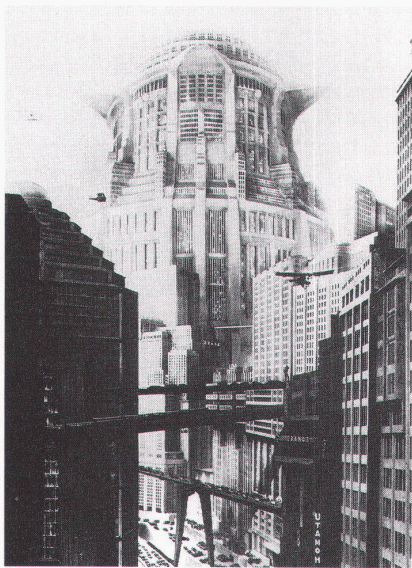
10 Ebd.

11 Woody Allen, «Mr. Big», in: Woody Allen, *Wie du dir, so ich mir* (Reinbek bei Hamburg, 1980) S. 125–136, hier S. 131

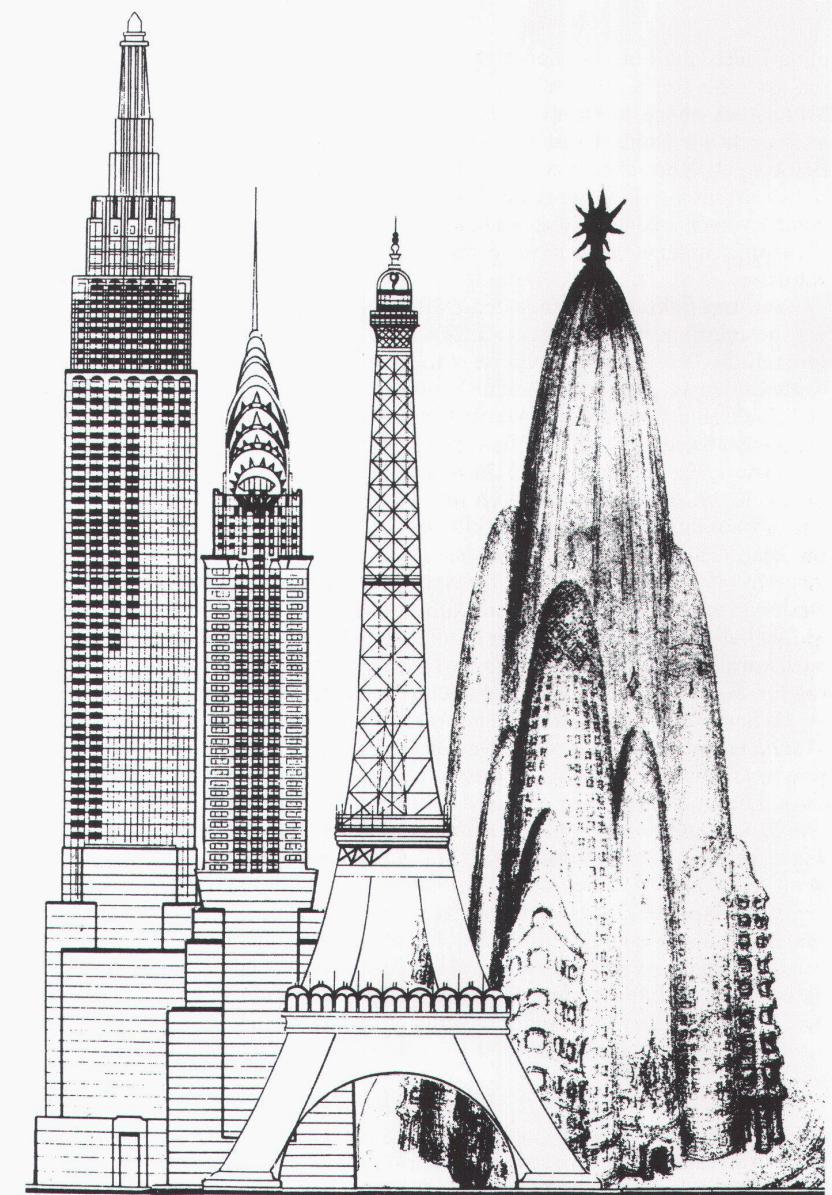
12 Ebd.

13 Christian Marquart, «Schäfte ohne Eigenschaften», in: *Stuttgarter Zeitung*, 24. 5.1986.

14 Jeanette Lander, «My Home Town», in: *New York. Die Welt noch einmal. Deutsche Schriftsteller erleben die Stadt*, hrsg. von Assen Assenow und Klaus-Peter Herbach (Düsseldorf, 1982), S. 138f.



6



7

6
Zeichnung von Erich Kettelhut zu Fritz Langs Metropolis, 1926 / Dessin d'Erich Kettelhut / Drawing by Erich Kettelhut

7
Antoni Gaudí, Grand Hotel für Manhattan im Vergleich zum Empire State Building, Chrysler Building und Eiffelturm / Grand hôtel pour Manhattan comparé à l'Empire State Building, au Chrysler Building et à la Tour Eiffel / The Grand Hotel of Manhattan compared with the Empire State Building, the Chrysler Building and the Eiffel Tower

ohne Eigenschaften», bei denen ästhetisch nur Sockel und Abschluss eine Rolle spielen, sorgfältig ausgebildet sind, deren Mittelstück aber «funktionierende» Leere auszeichnet, bekommen auch um Taille, Brust und Hüften wieder Eigenschaften, Brüstungen, Rundungen, Atrien, Verzierungen. Freilich müssen sich die Menschen in ihren eleganten und sündhaft teuren Apartments verschanzen wie seinerzeit die Crescentia in ihrem Wehrturm, heutzutage ist dieser Schutz allerdings elektronischer Natur.

Die Architektur der Jahre der Zwischenzeit hat sich in der Tat totfunktionierte. Das trifft etwa für die Idee der beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu, Banken neogotisch als Kathedralen auszubilden. Rückblickend belustigt diese Ehrlichkeit. Geld und Gott gingen im calvinistischen wie im jüdischen Puritanismus stets gut zusammen. Noch immer steht auf jeder Dollarnote «In God we trust». Da ist es doch verständlich und zweckmässig, dass man Mammon und Religion auch architektonisch zusammenbringt. Singer Building (1908), Woolworth Building (1913), viele Entwürfe des «Chicago-Tribune»-Wettbewerbs (1922) zielen genau auf diesen Gedanken ab. Die Verbindung von der Neogotik zu den Kathedralen des Kommerzes, wie sie bald, selbst mit geistlicher Sanktion, genannt werden, lag auch wirklich auf der Hand. Den entsprechenden Taufakt vollzog Dr. S. Parkes Cadman, ein bekannter Prediger jener Jahre:

«When seen at nightfall bathed in electric light or in the lucid air of summer morning, piercing space like a battlement of the paradise of God, which St. John beheld, it inspires feelings even for tears. The writer looked upon it and at once cried out «the Cathedral of Commerce» – the chosen habitation of that spirit of man, which, through means of change and barter, bind alien people into unity and peace.»¹⁵

Wenn dann im Zuge fortschreitenden oder nur unverhüllten Materialismus Religion durch die Ersatzreligion substituiert wird beziehungsweise zum blossen Alibi degeneriert, passt auch dies nahtlos in Landers Funktionstheorie. Mascha Kaléko formuliert es noch 1980 in ihrem Gedicht «Verse für ein amerikanisches Bankbuch. Geschrieben in Wall Street, New York» so:

« (...)

Hierzulande jedoch, sowohl für Mister Kelley

als auch für Mister Cohn,

Ist «business» die zweite, wenn nicht gar die erste, Religion.

Heilig, heilig, heilig ist der Herr. Vorausgesetzt er kann zahlen.

Ein' feste Burg ist unser Geld. Es wohnt in Kathedralen... (...)

Unsere Kirchenarchitektur, that's true, erscheint dagegen fast kläglich.

Aber das ist statistisch durchaus begründet, dear friend: Die Seelenzahl der Beter beträgt alljährlich nur ein Minimalprozent.

... Mit ihrer Bank jedoch verkeht die moderne Seele fast täglich.»¹⁶

In den 80ern ist ein neuer Höhenrausch ausgebrochen. Auf den Reissbrettern und in den Computergrafiken der Architekten feiern Babylon und seine Hybrismetapher abermals Triumphe. Projekte entstehen oder werden geplant, im Vergleich zu denen sich die 102 Stockwerke des Empire State Building und die 110 Stockwerke des 436 m hohen Sears Tower in Chicago zwergwüchsig ausnehmen.

Frank Lloyd Wright träumte schon 1956 von einem 1500 m hohen Turm, Harry Weese in Chicago aber hat jetzt ein World-Trade-Center-Modell von 210 Stockwerken und 762 m Höhe für das Wohnen, Leben, Arbeiten, Einkaufen von 100 000 Menschen entworfen und Robert Sobel für das Architekturbüro Emery Roth and Sons in Houston einen Giganten von 500 Stockwerken und etwa 2000 m Höhe entwickelt. Technisch soll so etwas möglich sein, grösste Schwierigkeit bilden hier noch die notwendigen Systeme von Expressaufzügen. Diese zugleich Furcht und Bewunderung abnötigenden Phantasien scheitern vorerst an Finanzierungsproblemen: zu hohe Zinsen, die Investoren müssten zu lange auf die Rückkehr ihres Geldes warten. Die neuen Türme orientieren sich erst einmal wieder an der Art-deco-Zeit, werden phantasiereicher, ästhetisch interessanter, vielfältiger gegliedert, sollen wieder Spass an der Freude bereiten. Der blosser Schaft wird abgestuft, mutiert zum Stadtgebirge mit riesigen Atrien und Gallerias, erhält visuelle Showeffekte aussen und Begrünung innen. Da der tatsächliche Bedarf ja nur in geringem Masse vorhanden ist, muss über die architekturmodischen Accessoires Nachfrage geschaffen werden. Die gute Adresse zählt, wer in der Geschäftswelt etwas auf sich hält, muss seine Büros in einem der jeweils spektakulären neuen Gebäude haben. Die alten aber stehen grossenteils leer und die neuen ebenfalls, wenn das Vabanquespiel mit dem Publikumsgeschmack nicht aufgeht. An der Richtigkeit von Landers Funktionstheorie ändert dies nichts, dennoch tritt das Zweckfrei-Spielerische, der ästhetische Sti-

15 «Wenn man sie beim Hereinbrechen der Nacht in elektrisches Licht getaucht sieht oder in der scharfen, klaren Luft eines Sommermorgens, wo sie in den Raum hinausstossen wie Befestigungstürme von Gottes Paradies, wie sie der Hl. Johannes geschaut hat, dann vermögen sie Gefühle auszulösen, die selbst zu Tränen rühren. Der Autor erblickte sie, und gleich darauf rief er aus: «Die Kathedralen des Kommerzes» – der auserwählte Wohnort jenes Geistes des Menschen, der mit Geldgeschäften und Tauschhandel fremde Menschen in Frieden und Einigkeit aneinanderbindet.»

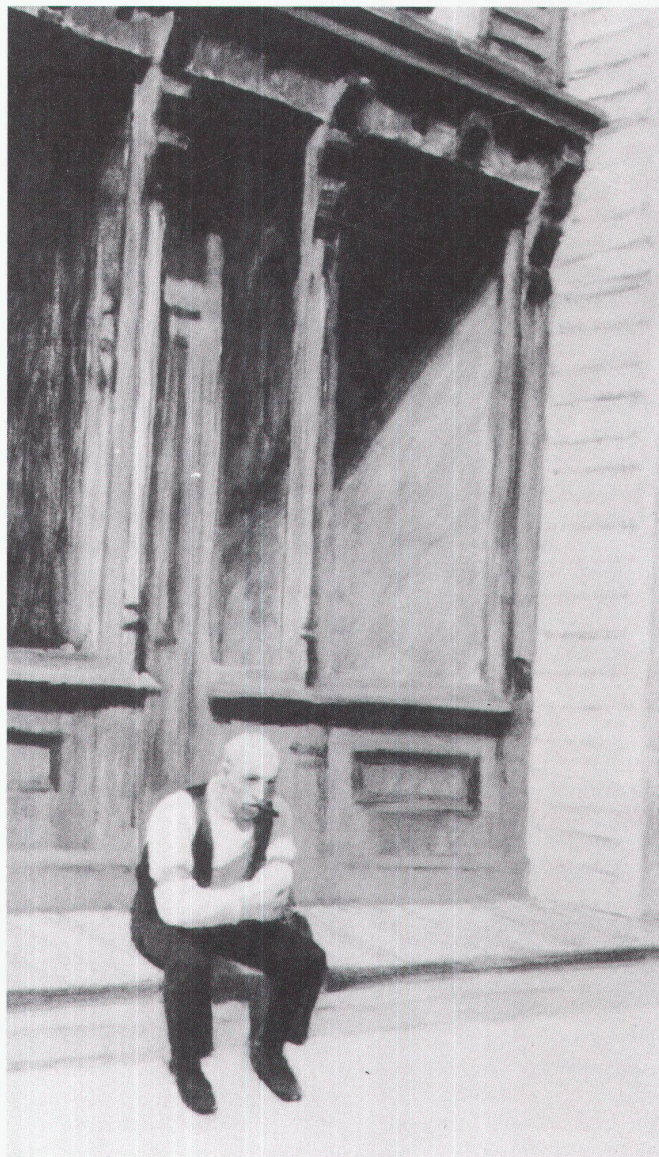
(Übersetzung: Christian W. Thomsen)

Dr. S. Parkes Cadman, zitiert bei Thomas A. P. van Leeuwen, *The Skyward Trend of Thought. Five Essays on the Metaphysics of the American Skyscraper* (Den Haag, 1986), S. 60, ursprünglich als Vorwort der Broschüre *The Cathedral of Commerce*, Vorwort, o. S.

16 Mascha Kaléko, «Verse für ein amerikanisches Bankbuch. Geschrieben in Wall Street, New York», in: dies., *Verse für Zeitgenossen* (Düsseldorf, 1978), S. 66.

mulus hinzu, aber auch Brechts Warnung klingt einem stets mahnend in den Ohren. Was, wenn Reaganomics und Dollarschwäche die USA in eine neue Wirtschaftskrise taumeln lassen sollten? Jene Kursstürze am Montag, dem 19. Oktober 1987, die die des berühmten Schwarzen Freitags vom Oktober 1929 noch übertrafen, gaben einen menetekelhaften Vorgeschmack, legten die weltweit neurotische Sensibilität der Börsen, ihre primadonnenhaften Irrationalismen bloss. Zahlreiche Wolkenkratzer waren und sind erhebliche Verlustgeschäfte, letztlich nur über Abschreibungen finanzierbar. Selbst das Empire State Building (1931) hiess im Volksmund lange Zeit «Empty State Building». Natürlich verdienen viele Industrien an solch einem Bau. Am Ende muss die Defizite allemal der Steuerzahler decken. Derlei Gedanken passen jedoch nicht zum amerikanischen Optimismus. Die Vitalität der religiös-literarischen Version vom grossen Turm, in der Literatur und Phantasiearchitektur eins werden, bleibt in den USA ungebrochen.

Europas literarisches Turmerbe ist da wesentlich umfangreicher und vielgestaltiger als das der Neuen Welt und schon aus historischen Gründen kaum auf den Wolkenkratzer fixiert. Von den Türmen Babels und Roms über die Geschlechtertürme San Gimignano, Bolognas und Florenz' und sich an sie ankristallisierende literarische Reflexionen und Abenteuer reicht sie zu den Wachtürmen, Wehrtürmen und Frauentürmen der mittelalterlichen Burgen, zu Leuchttürmen und Elfenbeintürmen und all dem, was sich an Märchen, Gedichten, Romanepisoden um den Turm als literarischen Topos spinnt.¹⁷ Hier ist beileibe nicht nur die Symbolik der Schau, des Ausblicks, der Sicherheit angesprochen, sondern vielleicht öfter noch die des Eingekerkertseins, der Isolation oder sogar der freiwilligen Weltflucht. Die Turmsymbolik kann auch tragische Dimensionen gewinnen, wie in Hugo von Hofmannsthal's Tragödie «Der Turm» (1924), die aus seinen langen Übersetzungsbemühungen um Calderóns «Das Leben ein Traum» entstanden ist. Der Turm wird hier zum Sinnbild der Gefangenschaft im Leben, einem Eingemauertsein, dem Prinz Sigismund innerlich zeitlebens nicht mehr enttrinnen kann, auch dann nicht, als sich vermeintlich die Tore zur Freiheit öffnen. Eine Gesellschaft, die ihre Besten in Isolierungshaft sperrt, kann sich ihrer dann nicht mehr versichern, wenn sie in revolutionärem Erlösungsdurst auf neue Propheten bauen möchte. Das psychologische Eingemauertsein ist eine Krankheit, die ihren sichtbarsten Ausdruck im Kommunikationsver-



8

17 Vgl. Christian W. Thomsen, «Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt: Wachtürme, Leuchttürme, Elfenbeintürme», in: *MuK (Massenmedien und Kommunikation)*, Heft 30 (Siegen, 1985), passim.

8 Edward Hopper, Sunday, 1926. Öl auf Leinwand, 72,5 x 85 cm. The Phillips Collection, Washington, D. C. / Huile sur toile / Oil on canvas

lust zeitigt. Dabei können die Mauern durchaus auch aus Glas und Stahl sein, umgeben von spielerisch-eklektischem Ambiente eines verschwenderischen Luxus.

In den postmodernen 80er Jahren hat dieses Thema in der deutschen Literatur keiner so treffend wiederaufgenommen und variiert wie Botho Strauss in seinem Roman «Der junge Mann», welcher, mit den Worten «Zeit, Zeit, Zeit» beginnend, in vielfältigen Brechungen die Kategorie Zeit von der Punktzeit über den Biorhythmus, über diskontinuierliche, ineinandergeschobene Zeitebenen und Zeitachsen bis zur Stilepoche problematisiert.

Der Turm wird hier als Lebensraum der Postmoderne proklamiert.¹⁸ Man wird gewahr, wie sich die Zivilisationshorizonte Amerikas und Deutschlands, Neuer und Alter Welt ineinanderschieben:

«Der Turm lag etwa fünfzehn Kilometer nordöstlich der Stadtgrenze und bildete gewissermassen das vorherbestimmte Zentrum einer zukünftigen, bereits absehbaren Megalopole, ragte als Wahrzeichen einer noch gar nicht vorhandenen Riesenstadt empor, zu der die umliegenden Ballungsgebiete rechts und links des Rheins sich langsam zusammenschlossen.»¹⁹

Man denkt an «Mainhattan» Frankfurt, das sich ebenso wie Paris und London allmählich, aber stetig eine Skyline nach amerikanischem Muster zulegt. Man denkt an Oswald Mathias Ungers, der seinem Haus im Haus des Frankfurter Architektur-museums seinen Turm im Turm auf dem Frankfurter Messengelände folgen liess. Man denkt an Helmut Jahn, den aus Nürnberg gebürtigen Star der amerikanischen Hochhauszene, der Funktionalismus und Zuckerguss, High-Tech und grellbunte süsse Bonbons, Geschichte, Mode und Entertainment miteinander amalgamiert.

«Es war ein Turm aus rosa Granit mit einer bronzefarbenen Glashaut überzogen; eine schlanke Errichtung, gut hundert-fünfzig Meter in die Höhe steigend, am Fusse in eine leicht angespreizte, sockelartige Verbreitung auslaufend, die an den tieferen Stamm eines Baums erinnerte. Dies Gebäude hatte nichts mehr gemein mit den klobigen Quadern, den schwunglosen Cornflakeschachteln einer früheren Hochhausepoche. Auf jeden, der es betrachtete, musste es unbedingt beglückend wirken. Man empfand es als betörend leicht und mit der Luft innig verbunden. Es spielte mit jedem Licht; noch den geringsten Himmelsschimmer nahm es auf und machte etwas daraus.»²⁰

Wer je im New Yorker Trump Tower gewesen ist, weiss, welches Gebäude, welcher Hochhaustyp der 80er Jahre hier Pate gestanden hat, sieht aber auch, wie das Monopol der amerikanischen Metropolen auf derartige Architekturen verlorengeht, wie sie im «Global Village» der postindustriellen Kommunikationsgesellschaft nahezu überall möglich werden:

«Sie verloren sich in der weitläufigen Lounge und Empfangsebene, sie wurden von den weissen Ledersesseln verschluckt, wurden beinahe überblendet von soviel künstlicher Klarheit, oder sie verweilten in glitzernder Entfernung unten im Garten des Atriums, zu dem von der Halle aus langgestreckte Marmorstufen hinunterführten. Da sah man eine glasüberdachte Piazza, eine komplette kleine City mit Boutiquen und Ladenpassage, Sauna, Kino, Restaurants und Reisebüro. Der Platz selbst war eingefasst von Bambusstauden, die meterhoch aus dem Boden ragten und zwischen denen über einen Felsvorsprung ein kräftiger Wasserfall niederging, rauschend, aber nicht tosend. Nicht weit davon entfernt ein zugefrorener Teich, der als Schlittschuhbahn diente. Dies war also «Tower-Stadt». Alle Wände waren hier weit über Kopfhöhe mit honigfarbenem Marmor bedeckt, poliertes Messing floss an Geländern und Lampen in Strömen, und geschliffene, farbig beleuchtete Glasbänder umfassten Brunnen und lange Beete, auf denen bizarre, kreidebleiche Sträucher standen.»²¹

Nicht zuletzt werden die Begriffe Kunst und Natur in derartigen Kunstlandschaften und Architekturen neu gefasst. Scheinbar alles wird machbar, mit der Assoziation an alte Natur wird die neue künstliche Natur designt, neue, nie gesehene Bilder werden der stets wachen visuellen Gier des Auges zugeführt, ja der Computer macht die urbildlose Realitätssimulation möglich:

«Andererseits versucht Jahn, die verbürgten Grenzen von Geschichte und Konstruktion zu überspringen, um neue, nie dagewesene Bilder zu finden – ein Pathos des Innovativen, das dem Wolkenkratzer seit der Jahrhundertwende anhaftet. Das technisch Vorstellbare wird dabei nicht bloss «transzendiert», so wie Jahn es sich wünscht, die Technik soll auch überlistet werden, um im Namen der «Poesie» das Auf- und Ausfallende immer neu zu schaffen: Mode, Geschmack und Machtdemonstration sind die Motive, die sich immer deutlicher in der Wolkenkratzerarchitektur widerspiegeln.» (Ernst Hubeli, «Goldene Eier, Bauen im teuren Planquadrat»)²²

Die Wiederentdeckung der Handlung und des Vergnügens hatte Umberto Eco als eines der positiven Kennzeichen der

18 Irmela Schneider, «Im Fundus der Epochen. Zeit und Moderne in einigen Texten von Botho Strauss», in: *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst · Architektur · Musik · Literatur · Religion*, hrsg. von Hans Holländer und Christian W. Thomsen (Köln, 1987), S. 311–327, hier S. 323.

19 Botho Strauss, *Der junge Mann. Roman*. (München, 1984), S. 338.

20 Ebd., S. 339.

21 Ebd., S. 340.

22 Ernst Hubeli, «Goldene Eier. Bauen im teuren Planquadrat», in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 9/1987, S. 34–42, hier S. 35.

23 Umberto Eco, «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen», in: ders., *Nachschrift zum «Namen der Rose»* (München, 1984), S. 76–82, hier S. 81. 24 Ebd.

Postmoderne diagnostiziert.²³ In dem Masse, in dem dabei aber in der Ära der Videoclips die Zeit zur Punktzeit zerhackt wird, die Bilder in blitzartig vorbeiflimmernde Kaleidoskopcollagen verdichtet werden, werden auch die Moden immer kurzatmiger. Wenn Eco davon spricht, dass «der ideale postmoderne Roman (...) den Streit zwischen Realismus und Irrealismus, Formalismus und «Inhaltismus», reiner und engagierter Literatur, Eliten- und Massenprosa überwinden (müsste)», so kann man statt Roman weitgehend auch Architektur setzen. Die Grenzüberschreitungen, -verwischungen, -überlagerungen, -durchdringungen lassen sich in der Musik jedoch ebenso feststellen. Sie machen den innovativen Kern neuer Theaterästhetik, des Tanztheaters, der Installationskunst der 80er Jahre aus. Selbst Wissenschaft und Kunst beginnen ihre Fronten und Grenzziehungen aufzuweichen und ineinanderzugleiten. Was lange Zeit weitgehend erfolglos propagiert wurde, nämlich dass Geisteswissenschaftler auch literarisch tätig werden sollten, Literaten und Künstler auch wissenschaftlich, wird unversehens zur Selbstverständlichkeit und zu einem wichtigen Kennzeichen der 80er Jahre:

«Ich drückte auf die Klingel. Ein elektrischer Türöffner antwortete umgehend. Als hätte der Inwohner jemanden dringend erwartet. Wir betraten ein grosszügiges, von harteckigen Kristalleuchten erhelltes Vestibül. Zwischen zwei hohen, vierkantigen Spiegelsäulen führte ein Gang über flache Stufen abwärts in eine ovale, mit moosgrünem Teppich bedeckte Wohnmulde. An den weissen Wänden hingen zarte Efeuranken, ein abstrakter Lichterbaum aus Edelstahl stand auf einem Glaspflock, in dem Goldfische schwammen, und neben der lachsroten Ledercouch gab es eine tüppige Dekoration von Pampagras und Getreidebündeln. Es war eine ähnliche Mischung von Gewächshausstil und Techno-Design, wie wir sie schon unten im Atrium des Hotels kennengelernt hatten.» (Botho Strauss, «Der junge Mann.» Roman)²⁴

Der Terminus Manierismus will für dergleichen postmodernen Eklektizismus nicht recht greifen, zu pastellfarbenen glattgelackten ist da die Schöne Neue Welt.

Unter den Architekturzeichnern und Phantasiearchitekten hat sich auf der europäischen Seite vor allem Peter Cook zu Beginn der 80er Jahre des Themas vom postmodernen Turm angenommen. Cook beschäftigt sich in jenen Jahren mit neuen organischen und ökologisch orientierten Alternativformen zu den Wohntürmen in Grossstädten, er fertigt obendrein zahl-

reiche Zeichnungen zu dem Stadtprojekt Layer City an, das, wie schon der Name anmutet, verschiedene historische, funktionelle und architekturphilosophisch unterschiedlich orientierte Schichten neben-, über- und ineinander blendet. Layer City stellt vor allem aber Cooks Response auf die Postmoderne dar. In dieser Stadt treffen seine nun schon traditionellen Formen einer weiterentwickelten Moderne auf die postmoderne Formensprache eines Mario Botta und Hans Hollein, auf den utopischen Klassizismus Leon Kriers und anderer Architekten. Der symbolische Brückenschlag über das Wasser wird gewagt, ein Zeichen für die friedliche Koexistenz zwischen Moderne und Postmoderne in unseren Städten.

Relativiert wird dieses Stadtmodell in Cooks eigener Version der Postmoderne, wie sie sich in der Zeichnung «Outsiders of the Layer City» darstellt: ausgesprochene Hochhaustürme, in denen sich auf eigenartige Weise Eklektik, Eleganz und Elegie mischen. Cooks typische Formen der Moderne, Glaswände, Stahlkonstruktionen, Gitter- und Netzstrukturen, werden mit den historisierenden Formen einer symbolischen Prämoderne ineinanderkomponiert und übereinandergeschichtet: Arkaden, Gallerias, klassizistische Mauern und Fenster, byzantinische Kuppeln, Exotismen des 19. Jahrhunderts, klassische Rundbögen, archaische Höhlen. Und ringsherum versinken die architektonischen Zeugnisse der Moderne in den Fluten eines Sees oder Meeres, dort, woher einst alles Leben kam. Das Ganze mutet nostalgisch, in einer still-wehmütigen Weise postkatastrophal an. Menschen, Bewohner der Stadt und ihrer Türme, sind ohnehin nicht zu sehen. Diese Turmblicke sind keine Blicke vom Turm oder Innenperspektiven, wie wir sie bei Botho Strauss so lebhaft ausgemalt bekommen. Es sind Blicke jenseits des Wassers auf die Türme, wie Rückblicke aus der Zukunft, vielleicht des späten 21. Jahrhunderts auf die Gegenwart des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Da herrscht eine melancholisch-farbenfrohe Ästhetik der Dekadenz und der ironischen Zweifel an der Festigkeit der Fundamente solcher Türme. Im Vergleich zu den USA repräsentiert Cook damit die vielschichtigere, gebrochenere, skrupelbeladene und schon von daher weniger dynamische Haltung Europas.

Ch. W. Th.

Christian W. Thomsen ist Professor für Anglistik in Siegen, wo er sich am Aufbau eines audiovisuellen Medienzentrums beteiligt hat. Seit 1982 Lehre und Forschung in der Architektur und seit 1986 im Sonderforschungsbereich «Bildschirmmedien». Zahlreiche Publikationen zu Kunst, Literatur und Architektur, Mitherausgeber von *Besichtigung der Moderne* (DuMont Dokumente, 1987). Der Beitrag ist eine leicht gekürzte, überarbeitete Fassung eines Essays, der in *LiterArchitektur* (Christian W. Thomsen; DuMont Buchverlag, Köln 1989) erstmals erschienen ist.

9 Edward Hopper, Night Shadows, 1921, Radierung, 17,5 x 20,9 cm / Gravure / Etching

