

Dieter Fuder

Glasmagie

Nirgendwo scheint die Bedeutung von Glas für die moderne Architektur so glasklar wie apodiktisch auf den Punkt gebracht zu sein wie in der berühmten kulturphilosophischen Reflexion Walter Benjamins: "Die Dinge aus Glas haben keine 'Aura'. Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes." Und, so Walter Benjamin 1929 weiter: "(...) in der Signatur dieser Zeitenwende steht, daß dem Wohnen im alten Sinne, dem die Geborgenheit an erster Stelle stand, die Stunde geschlagen hat. Giedion, Mendelsohn, Corbusier machen den Aufenthaltsort von Menschen vor allem zum Durchgangsort aller erdenklichen Kräfte und Wellen von Licht und Luft. Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz (...)."

Was kommt, steht im Zeichen der Transparenz. Diese kulturphilosophische Diagnostik Walter Benjamins aus Anlaß seiner berühmten Analysen der Passagengesellschaft des 19. Jahrhunderts ist zweifellos so ambivalent wie der Stoff "Glas" selbst zu sein scheint. Benjamin hat kritisch die pankosmischen Glasarchitekturvisionen eines Paul Scheerbart oder Bruno Taut im Blick. (Bild 1) Wenn Taut von einem "Haus des Himmels" spricht und fragt: "Ja, was denn aus Glas bauen und wie? Alles, was nicht bloß im Dienst eines einzelnen zu bauen ist, sondern im Dienst einer Gesamtheit. Alles, was über das Individuum hinausweist ins All(...)", so spricht sich für Benjamin darin das Pathos einer Ästhetik aus, dessen Überschwang der Philosoph Ernst Bloch unter Bezug auf die Glasarchitektur dieser Zeit so charakterisiert: "Hier überall ist Architektur als Oberfläche, als ewig funktionelle; wonach sie auch in größter Durchsichtigkeit keinen Inhalt zeigt, kein Ausschlagen und keine ornamentbildende Blüte eines Inhalts. Diese Abstraktheit allerdings verbindet sich ausgezeichnet mit Glas, konnte darin seltsam gebildet werden, geschliffene Leere in Luft und Licht, neukosmisch aus Nichts."

Nichts, eigentlich ein Unbegriff, figuriert hier als Metapher der Referenzlosigkeit, als Metapher von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, nicht zuletzt als Metapher für beliebig auffüllbare Referenzverhältnisse, also auch mögliche Ideologisierung. Es kann daher nicht verwundern, wenn der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard anläßlich des Centre Beaubourg und seiner optischen "Massenwurst" (Bild 2) von einer "Ideologie der Transparenz" spricht, für ihn ist Glas "der perfekte Zirkularoperator". Baudrillard denkt den Charakter von Glas nicht allein in magischer, sondern auch fetischistischer Hinsicht. Glas bedeutet Augenträume, die verführen, ohne daß man ihrer habhaft werden könnte. Für ihn ist "Glas" ein Fetischzirkulator, ein Material der uncodierten Abstraktion, ein "Nullpunkt der Materie." Der Inszenierungswert des Glases erscheint damit als Ermöglichungsgrund für potentielle tauschbare Bedeutungsräume. Im Unterschied zu Benjamin sieht Baudrillard das Geheimnis der Wertform "Glas" im Sog seiner Transparenz und diese liest er auf der Folie eines Gesellschaftsbildes, das im Spektakelschauplatz der Transparenz Durchsichtigkeit, wie Baudrillard sagt, verführend ritualisiert, ja Glas ist heute ein "Musterstoff" atmosphärischer Verführung. "Atmosphäre", so Niklas Luhmann in Ergänzung zu Baudrillards Atmosphärebestimmungen, "ist gewissermaßen ein Überschusseffekt". Dieser Überschusseffekt ist nicht nur gekoppelt an Materialdifferenzen, sondern damit auch an Raumbesetzungen. Das Material, das den Raum gibt oder nimmt, ist das Sichtbarwerden der Atmosphäre. "Die Erzeugung von Atmosphären durch die Charaktere von Materialien kann in der Tat als Magie bezeichnet werden. Was ist Magie? Beschwörung, Fernwirkung (...)."

Solche Beschwörungen finden sich denn auch während der 30er Jahre in den ethischen Überbau-Metaphysizismen der Architekten, denn bekanntlich war die Glas- und Lichtarchitektur der Expressionisten nicht nur eine Metaphysik, sondern auch eine Ethik mit rhetorischer Emphase. Adolf Behne sprach von der "Sehnsucht nach Reinheit und Klarheit", der geläuterten Form des Menschen, dem das durchsichtige, ungetrübte Material Glas entsprechen solle. Im Sinne eines magischen Vorbildzaubers soll der Verwandlung des Glases die Metamorphose des Menschenbildes entsprechen. Der programmatische Magiezauber solcher Ideologeme hat seinen Grund in der Einschätzung des Materials Glas selbst: Arthur Korn benutzt 1929 in seiner Schrift "Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand" die Formulierung: "Es ist die große, geheimnisvolle Membrane, zart und stark zugleich," eine Formulierung, die heute gängig in der Metapher von der "Glashaut" anklingt. (Bild 3) Häufig findet sich statt dieser Metapher auch die von der Lichthaut, die sofort an das semantische Feld der Pore denken läßt. Wer redet von einer Architektur der Himmelsporen? Einer Architektur des großen vergänglichen Hautfilms? Poros heißt agr. Durchgang, Übergang. Bleibt man im Bildfeld, könnte man z. B. Fenster als Poren der Augen im Gesichtssinn von Gebäuden bezeichnen, sofern man bei Gebäuden von einem Gesichtssinn sprechen möchte. Erinnerung sei an das Wort Fassade. Es leitet sich sprachgeschichtlich v. "lat. facies 'Gesicht' ab. Im ital. faccia, facciata ist die Seite, nam. eines Gebäudes in einem die Vorderseiten betonenden Baustil. Von da kommt im 17. Jh. Facciade zu uns, im franz. façade 1714 und 1774 Faßade bei Christoph Martin Wieland im Deutschen." Aber auch Gesicht und Sicht gehören zusammen, denn das Gesicht gehört dem Auge zu. Wie Gesichter haben Fassaden nicht nur eine An- bzw. Aussicht. Wir können auch sagen, Glas in seinen Erscheinungsweisen kann zahlreiche Ansichten haben, mindestens, das besagt der Begriff Transparenz, gehört es einer Ordnung der Zweiheit an. Glas ist ein Phänomen der Zwischengesichter. Und als solches bedeutet Glas nicht nur die Ordnung der Transparenz, sondern auch die des Übergangs, der Ordnungen im Zwielficht. Es läßt sie als Lichthaut hervortreten und verschwinden (Bild 4).

Mit Glas lichtet sich nicht nur etwas, es erfährt auch seine Abschattung. Architektur ist immer ein Diskurs über das Licht und seine Abschattung gewesen. Abschattung, dieser Begriff des Phänomenologen Edmund Husserl, charakterisiert die Verhältnisbestimmung von Sichtbarem und Unsichtbarem, also das, was zur Erscheinung kommt und zugleich in einer Erscheinung verborgen ist. So könnte man zum Beispiel behaupten, daß die Eigenart von Glas, transparent zu sein, zugleich seiner Wahrnehmung etwas entzieht: nämlich das wirklich wahrnehmende Bemerkens seiner Gegenwärtigkeit. Vielfach verschwindet seine Auffälligkeit unauffällig. Das Sichtbare scheint auf diese Weise gleichsam in sich selbst zu ruhen. Wenn eine der vornehmsten Aufgaben für einen Gestalter darin besteht, das Unsichtbare am bloß Sichtbaren zu gestalten, ist die Materialität des Glases eine besondere Herausforderung seines atopischen Facettenreichtums. Wie sagte Ernst Bloch fast salomonisch?: "Und auch das relativ interessanteste von heute oder Gestern: die Glasbau-Utopie braucht Gestalten, die die Durchsichtigkeit verdienen. Braucht Gestaltungen, die den Menschen als Frage behalten und den Kristall als eine erst noch zu vermittelnde, erst noch aufzuschlagende Antwort." Die Kristallmetapher ist Blochs offene Perspektive, weder der Vorstellung einer Natur- noch einer Technikorientierung abzusagen. Fragwürdig hingegen erscheinen aus dieser Zeit Äußerungen, das Wort "bauen" durch das Wort "kristallisieren" zu ersetzen und damit einem einseitigen Elementarismus zu huldigen. Blochs Kristallmetapher bezieht sich nicht nur auf die Kristallomanie der 30er Jahre, und nicht nur auf die Zukunftsseite der Glasmaterialität, sie ist im Sinne der Abschattung auch das Bild möglicher perspektivischer

Verschiebungen, nicht zuletzt in ästhetischer und technologischer Sicht. So wie man bei einem geschliffenen Gebilde durch jede seiner Facetten den Gegenstand in seiner Gesamtheit erblickt, aber jedesmal aus einer anderen Perspektive, so zeigt Glasmaterialität als visuelles Phänomen, und das bezeugen alle bisherigen metaphorischen Redeweisen jenseits möglicher physikalischer Bestimmungsverhältnisse, seinen metonymischen, also verschiebenden Charakter. Glas ist daher kein tautologisches Material bloßer Transparenz. Glas ist ein Phänomen, das den gerichteten Blick wendet, transformiert, überschreitet, verschiebt. (Bild 5) Glas bedeutet nie nur dieses oder jenes. Es ist dieses und zugleich etwas anderes, es wechselt seine Gestalt, es ist ein Chamäleon der Kognitionen.

Glasarchitektur kann eine besondere Architektur des Ereignisses sein, weil Glas ein relationales, beziehungsstiftendes Material ist. Glas kann beziehungslogisch bestimmte Denklagen des Sehens umbesetzen. Die Fläche wird nicht nur als Fläche, der Raum nicht nur als Raum, der Ort nicht nur als Ort, und die Bedeutungen nicht nur als diese Bedeutungen gesehen. Glasarchitektur kann einen mehrwertigen Ereignisraum bedeuten, also dialogischen Charakter haben, der über die Materie "Glas" hinausgeht. "Materie ist das, woraus die Dinge sind, die Werkstoffe, ihre Eigenschaften sind unauffällig, sie treten nicht aus sich heraus (...). Der neue Sinn für Materialität, der sich im gegenwärtigen Design und in der Architektur ausbreitet, verlangt gerade das Gegenteil. Materialität soll sich zeigen, heraustreten, sie soll das ihre zur Gestaltung von Lebensatmosphären leisten. Damit treten Materie und Materialität auseinander so wie Bearbeitung und Wahrnehmung." Mit dieser Unterscheidung versucht Gernot Böhme eine heute für Design und Architektur immer dringlicher werdende Wahrnehmungsästhetik der Atmosphären zu konturieren. Atmosphären sind Räume, die sich durch die Ekstasen, das Heraustreten der Dinge entfalten. Diese Ek-stasis, das Heraustreten eines Materials als seine Erscheinung hat Baudrillard als "Inszenierungswert", als "valeurs d'ambiance" bestimmt.

Vorzüglich anschaulich wird dies in der am 15. Oktober 1988 durch Mitterrand auf der umgestalteten Cour Napoléon des Louvre eingeweihten gläsernen Pyramide von Ieoh Ming Pei. Pei hat dazu gesagt: "Als Präsident Mitterrand mich kontaktierte, war meine erste Reaktion, daß es unmöglich ist, den Louvre zu berühren. Es ist, nach allem, das bedeutendste Gebäude in Frankreich. Man sollte absolut nichts tun, es zu tauschen. So viel zu meiner ersten Reaktion (...)". Bekanntlich hat Peis Lösung äußerst kontroverse Diskussionen ausgelöst, sowohl hinsichtlich der pyramidalen Form, als auch hinsichtlich seiner urbanistischen Umgebung und Verortung. Interessanterweise fallen mir bei Peis Pyramide immer zwei der Bedeutungen des Wortes "Ort" ein. Es bedeutet nämlich "Spitze" im Sinne der "Waffenspitze" und es bedeutet im Sinne von "vor Ort" "an der Spitze des Grubengangs." Vor welchem Ort können wir uns befinden? Welche Legende kann hier angespielt werden? Pei öffnet zahlreiche Lesarten.

Vielleicht wird man Peis pyramidale Ortslegende im Sinne Walter Benjamins lesen können: als allegorischen Eingang eines Grabkammermuseums der Sonne, als ritualisierten Übergang zu einem anderen Schauplatz, als "rites de passage" im Sinne des Passagenmythos, denn mit dem Gedanken der Verortung ist zugleich dessens Ausdehnung verbunden. Michel Foucault hat im Rahmen einer Reflexion auf die Stadt der Heterotopien, der anderen Räume, darauf verwiesen, das Passagenraum und Ortungsraum durchaus in einem nicht-hierarchisierten Nachbarschaftsverhältnis gesehen werden müssen. Dementsprechend reflektiert Pei die machtlogische Hierarchie von Glas: "Es erwies sich als schwierig, beim Glas selbst echte Transparenz herzustellen. Das Ziel war, die Pyramidenform als fast absolut durchsichtiges Objekt auf den Vorplatz zu stellen, so daß die wunderschöne Steinfassade des alten Louvre auch von

jenseits des Glaskörpers zu sehen sein würde. Somit war Transparenz nicht nur eine Frage der physischen Unterbrechung, sondern auch der Glasfarbe. Da das dicke Glas im allgemeinen aus schrägen Blickwinkeln gesehen wird und bei der Pyramidenform zwei Glasflächen durchschaut werden müssen, war es offensichtlich, daß nur ein äußerst klares, wasserweißes Glas ohne den grünlichen Schimmer der üblichen Eisendioxidglasarten die erforderliche Transparenz bieten konnte." (Bild 6) Peis Pyramide folgt der Idee der Vergegenständlichung ebenso wie der der Entgegenständlichung. Denn Gegenstand, eigentlich wortgeschichtlich das Gegenüberstehende, im 14. Jh. das "oculo objectum" hat auch die Bedeutung "Gegenwurf". Pei entwirft einen Gegenwurf, der nicht kampf-, also nicht macht-, sondern widerständig-korespondenzlogisch gesehen werden will, also im Widerständig-korespondenzästhetischen seinen Raum hat.

Darüber hinaus setzt Pei noch eine andere heterotopische Qualität im Interesse einer Ent-hierarchisierung ein: Das Wasser - ein für ihn zentrales wiederkehrendes Gestaltungselement. (Bild 7)

Wasser ist, abgesehen von seinen ungreifbaren, also besitzlosen Spiegelungsmöglichkeiten die Bedingung der Möglichkeit, der Dinglichkeit des Dinges zu entkommen, dem Ding also seine Schwerkraft zu nehmen. Wasser hat eine listige Materialität ebenso wie Glas. Die geteilte Ansicht von Wasser- und Glaspiegelung verwandelt beides in ein interlokales Raugeschehen. Sie sind beide füreinander Raumschließungsfaktoren, die Selbstentfernung des Architekturdinges aus seiner Dinglichkeit und gleichzeitig das heterotopische Vergängen, auf diese entdinglichte Dinglichkeit, die die Glasmaterialität herstellt, aufmerksam zu machen.

Schon der Revolutionsarchitekt Boullée hat beispielsweise. Seen als "Spiegel der Natur" gesehen, ihre Vergrößerungswirkung als Aufhebung fester Bestimmungsverhältnisse, die architektonische Dimension scheint "so letztlich nicht mehr faßbar" und ins "Unendliche" gesteigert. Artikuliert wird das Maß von Trugräumen (Bild 8). Vielleicht liegt der virtuelle Reiz von Glasarchitekturen in ihrem Sinn für Übergängigkeiten, sie sind Kräftefelder, Verwandlungen von Mächtspielen, ob es sich nun um paragraphische Spiegelungen der Himmelsornamentik, also chronische Heterotopien eines natürlichen Zeitverlaufs handelt, oder aber um Maßstabsverhältnisse, deren Monumentalisierung zugleich daß Außer-proportionale, also Hierarchisierung und somit mögliche Macht, bedeutet.

Mit dem Wissen, daß Glasarchitektur ihre eigenen Kraftlinien zieht, also in einer Ästhetik des Erscheinen- und Verschwindenmachens situiert ist, ist Pei sehr vorsichtig umgegangen. Seine Pyramide strahlt mit ihrer geometrischen Elementarform zwar eine sehr selbstbezügliche Wirkung ab, argumentiert gleichwohl durch ihre Verortung und die Wahl des Weißglases im Unterschied zu der nur solitär wirkenden Glasarchitektur ek-statisch gegen eine einwertige Solitärwirkung. Der Autonomie relational beraubt, geben sich Peis Pyramide und das alte Louvregebäude ihre Autonomie zurück, sie bestimmen wechselseitig ihre Eigenform durch das, was sie sind und nicht sind und heben so einander hervor. In der unterscheidenden Sichtweise von Medium und Form ist die Glasmaterialität hier nicht nur figurative Raumeinteilung, sondern im Übergang die Verwandlung von Formgrenzen ins Mediale. So "tritt die gläserne Pyramide den vorgegebenen Trakten (des Louvre, D. F.) durchaus als eigenständiges und unverkennbar zeitgenössisches Werk selbstbewußt entgegen." Als Widerpart der klassischen Fassaden sind die Dreiecksflächen der Pyramide jedoch nicht indifferent gegenüber der Tektonik vertikaler und horizontaler Bauglieder, auch nicht in ihrer materialästhetischen Kontrastkopplung. Vielmehr bilden sie gerade den Augenraum aus, der den Blickwinkel füreinander meint, ganz in dem Sinne wie Roland Barthes

einmal sagte: "Das Zeichen ist ein Riß, der sich stets auf dem Gesicht eines anderen Zeichens öffnet."

Mit seiner fast immateriellen Transparenz geht Peis Pyramide nicht nur von der Idee der Form aus, sondern zugleich von der Idee des Mediums. Pei vermittelt die traditionellen Normendiskussionen, etwa Le Corbusiers Forderung nach den "reinen Formen unter dem Licht" mit Gegenforderungen, wie etwa die van Doesburgs, von den die Körper herstellenden Flächen auszugehen, natürlich auf eine anders gelöste Weise. Pei bricht und inszeniert medial Form, Fläche, Raum und Perspektive in verschiedenster Hinsicht. Peis Architektur zeigt: Medien sind Selbstreferenzunterbrecher. Ihr Status ist nicht nur der einer individuellen Formgebung, sondern der eines medialen Sich-selbst-Überbietens. Die Pyramide lebt aus einer doppelten Optik, einer doppelten Artikulation, sie ist potenziertes Zwischenraum, und also Bewegung. An der gläsernen Pyramide wird vorzüglich anschaulich, was eine Architektur des Mediums bedeuten kann. Ist das Medium "Glasmaterialität" an sich selbst schon ein Unterschied, weil es nämlich einen Unterschied bedeutet und diesen unterscheidet, so macht es zugleich eben den Unterschied, der nicht nur er selbst ist und nicht nur sich selbst bedeutet. Peis Architektur macht ihren Unterschied, indem sie nicht nur auf sich selbst Bezug nimmt, also nicht nur selbstreferentiell ist. Sie läßt etwas anderes sehen und zugleich etwas anders sehen, sie situiert Eigen- und Fremdbedeutung gleichermaßen. Indem Pei mit der Wahl des Weißglases einen symbolischem Objektivismus situiert, geht er über bloß technologische und ästhetische Kriterien hinaus und öffnet den potentiellen Nullpunkt des Materials mit seinen möglichen Spielräumen von Kognition und Imagination und die semantischer Lesarten des Gebäudes insgesamt. Dazu gehören insbesondere ein urbanistisches und historisches Beziehungssehen sowie Beziehungsdeuten. Diese naheliegenden und doch zunächst nicht offenkundigen Deutungsperspektiven geben der gläsernen Pyramide eine eigentümliche Tiefendimension, ein geschichtliches und urbanistisches Kontinuum der Reflexion, eine magische Virtualität. Die Pyramide, die nicht nur eine Pyramide ist, kann im Besonderen durch ihre Situierung, ihren *genius loci* gelesen werden.

Wenn der Geist eines Ortes von seinem urbanistischen Kontext nicht ablösbar ist, was Peis Pyramide außergewöhnlich zeigt, ist nicht das Ding, sondern seine metonymische Räumlichkeit die zentrale Lesart, sie muß letztlich durch ihren *genius loci*, den Geist ihres Ortes gelesen werden. Da dieser zahlreiche Zusatzbedeutungen hat, klingen sie optisch mit an. Ich zitiere dazu nur einige wenige Perspektiven. Neben der Interpretation, es handle sich musealkunstkritisch thematisch auch um die Interpretation eines "altägyptischen Grabbaus" mit dem die musealisierte Kunstschatzkammer des Louvre angesprochen ist, mimmt man Bezüge zu den napoleonischen Ägyptenfeldzügen 1798, Bezüge zur Nachbarschaft des ägyptischen Obelisiken auf der Place de la Concorde 1836 etc.. Natürlich lassen sich auch eine Reihe von Bezügen zur Axialsymmetrie von Paris ausmachen. (Bild 9) An all diesen semantischen Zuschreibungen und Bedeutungsaufloadungen ist kritisiert worden, es handle sich um eine Semantisierung im Nachhinein, eine übercodierte Besetzung der Pyramide.

Fragt man nach dem Stellenwert dieses Arguments, so ist es ein Argument für die Entsemantisierung des Gebäudes, um es in Projektionen semantisieren zu können. Pei behandelt im übertragenden Sinne den szenischen Wert von Glas als Projektionsfläche in historischer Reflexion. Im Sinne der Moderne kann er sich aus alten Traditionen lösen, um im Nachhinein die Zitation historischer Codes und Zusammenhänge zu ermöglichen und herbeizuführen. Die Sinnesarbeit wird so zur aktivierten historischen Zeichenarbeit.

Auch andere Pariser Bauten nutzen das Glas als Projektionsfläche für Semantisierungen, vielleicht weniger in historischer als vielmehr in politischer und zeitpolitischer Dimension. (Bild 10) Auch Spreckelsens Gebäude der Tête Defense der Grand Arche wird eine Semantisierung im Nachhinein nachgesagt; dem Gebäude habe man ein politisches Programm unterlegt, so heißt es. (Bild 11) Das Oberdeck des Gebäudes beherbergt eine "Internationale Stiftung für Menschenrechte und Humanwissenschaften". Anlässlich der Zweihundertjahrfeier der französischen Revolution wurde dies mit dem Neubau verknüpft. "Entsprechend der Logik der 'voie triumpnale' bekam Paris so nach dem kleinen Arc de Triomphe du Carrousel und dem großen Arc de Triomphe de l'Etoile seinen dritten und größten Triumphbogen" - einen für die ganze Menschheit. Unter diesem neuen Arc de la Révolution hat Mitterrand dann folgerichtig die 'Kulturen der Welt' zum Revolutionsjubiläum empfangen."

La Grande Arche bietet ein herausragendes Bild für die politische Bedeutung monumentaler Architektur. Vielfach als lebendes Monument bezeichnet, gilt es auch als Fenster zur Welt, als Rahmung einer Vision, die mit dem Polis-, dem Versammlungscharakter dieses Ortes zu tun haben soll (Bild 12/13). Es nimmt in seiner Gestalt den Mythos vom Bogen auf, der überbrückt und mit dem man verbinden kann. Über seine epochenpathetische Effektpragmatik hinaus erscheint in diesem Verständnis das Gebäude auch als Verortung eines geistigen Konstrukts, als Repräsentation eines Denkwürdigen.

Man könnte vermuten, daß auch die Düsseldorfer Variante der Grande Arche, das Düsseldorfer Stadttor (Bild /14/15/16) die Verortung eines geistigen Konstrukts sein will, die Repräsentation eines Denkwürdigen qua Sichtbarkeitsstrategie. Immer, wenn ich an diesem Gebäude vorbeikomme, mit dem Auto in den daruntergeführten Tunnel einfahre oder es betrete, ohne mit den Fahrstuhlsinnen in den "Himmel der Macht" zu fahren, frage ich mich, was mich an diesem Gebäude stört und irritiert. Ich denke, seine Topographie hat keinen Initiationsritus, es hat keine Magie der Passage, sondern ist lediglich optisches Trugbild von Zugänglichkeit. Man wird zum Fremden des Inneren gemacht, ohne daß es eine positive Fremdheit wäre. Es handelt sich beim Stadttor um einen Raum, der sich durch die Normativität dessen, was sich in ihm hervorbringt, definiert. Sein Maßstab ist der optische Abstand, Sehen wird entfernt zugunsten einer Sicht, die nichts als den Effekt von Spekulationsraum bietet. Das Stadttor ist eine verschlossene Transparenzmaschine. Das Außerhalb ganz den Gesetzen des Innerhalb unterworfen. Es zeigt als Glasarchitektur eine Macht ohne Draußen, denn sie ist eingeschlossen. Das Stadttor ist kein Transformator einer Vision oder einer Interaktion. Es gibt keine wirkliche dynamische Inversion von Innen und Außen. Es erinnert mit dem eingeschlossenen Fenster-Tor lediglich an das Bild einer Öffnung. Vergleicht man seinen symbolischen Namen "Stadttor" mit seinem Bildraum, so erweist es sich als schlechte Illusionsarchitektur. Sein Theater der Repräsentation geht von einem Kommunikationsverständnis aus, das im Abbild des Tores eben nur Abbild bleibt. Seine Sichtbarkeitsstrategie ist nicht wirklich ein anderer Schauplatz. Es zeigt, wie der Inszenierungswert "Glas" nicht die Manifestation des Mediums ist. Das Stadttor ist kein Pladoyer für eine Architektur des Mediums. Vielleicht ist das Stadttor ein deutliches Zeichen für eine Glasarchitektur, die ihre eigene Selbstornamentalisierung geworden ist, die das Bild, wie Baudrillard sagen würde, einer obszönen Transparenzkultur verkörpert, in der die Effekte die Magie des architektonischen Konstrukts ausbilden, das sich nicht mehr sieht. Das ist eigentlich keine Architektur der Transparenz, sondern eine des Verschwindens. Diese Art von Effektarchitektur simuliert ihre Aura. Sie ist das Bild eines Pseudoverweises, ein erbogt Bezeichnendes in der gebauten Metapher "Tor", die symbolische Streubewegung eines Verweises, als Kollektivsymbol die Begrenzung

eines imaginären Raumes. Das Imaginäre bedarf immer des Symbolischen, weil es, wie Wolfgang Iser einmal gesagt hat, "kein eigenes Fleisch" besitzt, was sich sehr schön etwa in der erwähnten Metapher der Lichthaut artikuliert. Die Magie der Glasmaterialität lebt aus diesem Grund wesentlich aus einem erborgten Dasein, wie es mit der Bedeutungsbesetzung, der Semantisierung letztlich entfaltet wird. Umgekehrt - und mit diesem Beispiel möchte ich schließen - gibt es Bauten, die das Verhältnis von Macht, Repräsentation und Transparenz in ein durchaus subversives, man könnte auch sagen: dekonstruktivistisches Verfahren einbringen.

Erinnert sei an den Entwurf des niederländischen Architekturbüros OMA mit Rem Koolhaas für den Umbau des Gefängnisses von Arnheim 1979. (Bild 17) Er nimmt Bezug auf die panoptischen Gefängnisprojekte im 19. Jahrhundert. (Bild 18)

OMA's Gebäude steht als kreisförmiger Kuppelraum in der Tradition von Benthams Panopticon: Alle Zellen sind von einer Position im Mittelpunkt der Anlage aus einsehbar, die Gefangenen mit geringem Personalaufwand einer umfassenden Kontrolle verfügbar. Die Inversionsstrategie von OMA sieht nun vor, die Aufenthaltsräume der Wachhabenden in den Innenkreis zu verlegen und das Rationalitätskonzept des Überwachungssystems subversiv zu entblößen. Die existentiellen Koordinaten des Raums, Ein- und Ausschluß, Isolierung und Transparenz werden als Dispositiv eines machtlogischen Sichtbarkeitsstrategems dekonstruiert, Architektur als Realisationsort einer solchen Dekonstruktion begriffen. Das Glas in diesem Sinne ist nicht nachträglich semantisiert, sondern vor allem als Medium der Transparenz geltend gemacht.

Was könnte den architekturealen Diskurs der Zukunft hinsichtlich einer Ästhetik der Glasatmosphäre auszeichnen? Es wird ein Diskurs sein müssen, der sich als Verkehrswissenschaft bestimmt, also über eine architektureale Medienwissenschaft die Seh- und Denkmuster unserer Glaskultur dekonstruiert. Das gibt es in Ansätzen. Wie sagte Walter Benjamin gültig, bezogen aber auf eine andere Zeit?: "Das neue Glasmilieu wird den Menschen vollkommen umwandeln. Und es ist nur zu wünschen, daß die neue Glaskultur nicht allzu viele Gegner findet." Damit sind nicht die Glaskastenkinder gemeint, die grundsätzlich hindurchsehen.