

# Phantomschmerz

Autor(en): **Ursprung, Philip**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **133 (2007)**

Heft 8: **Prothesen**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-108082>

## **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.

# PHANTOMSCHMERZ

Die Auflösung von Raum einerseits, dessen Evokation als Fetisch, Bild oder Prothese andererseits ist ein mit der räumlichen Logik der Moderne verbundenes Phänomen. Die Architektur der modernen Tradition kann und will den Phantomschmerz der verschwundenen Körperlichkeit nicht überwinden.

In ihrem «Kommunistischen Manifest» von 1848 geben Karl Marx und Friedrich Engels eine Darstellung davon, wie sich Räumlichkeit im Zeitalter des Kapitalismus verändert: «Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeois-Epoche vor allen früheren aus. Alle festen, eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neu gebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen zu sehen.» Marx und Engels erwähnen die Architektur nicht. Aber wenn wir das Schauspiel des Kapitalismus unter dem Aspekt der Räumlichkeit betrachten, dann spielen Architektur, Städtebau und Design seit mehr als 150 Jahren eine Schlüsselrolle. Seit Mitte der 19. Jahrhunderts führen sie das Spiel von Verhärtung und Verdampfung, Materialisierung und Dematerialisierung, Konkretisierung und Auflösung auf. Das Interesse an diesem Spektakel ist im Lauf der Zeit nicht erlahmt. Im Gegenteil, es wächst vielmehr, vor allem seit den 1970er-Jahren, im Sog der Globalisierung, also dem Hin und Her von Kapitalströmen und dem Fluss migrierender Arbeitskräfte. Bauten wie das Centre Georges Pompidou, Peter Eisenmans Greater Columbus Convention Center oder Diller + Scofidios Blur Building scheinen von dieser Dynamik ergriffen zu werden und dieses Fliessen räumlich zu artikulieren.

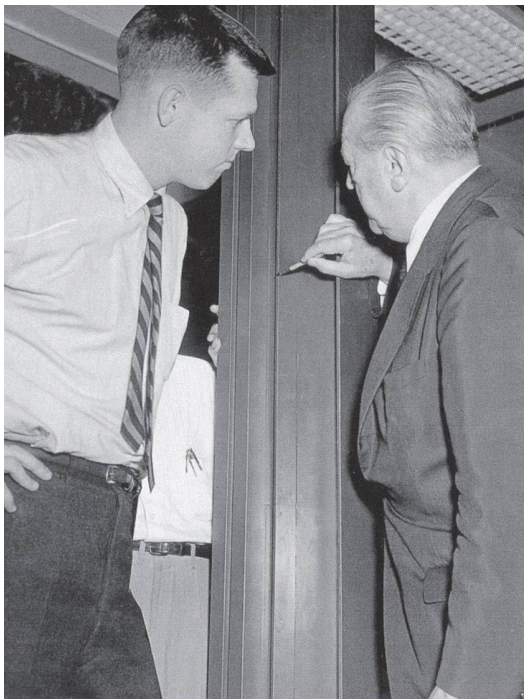
In dem Panorama von «signature buildings», das sich seit den 1990er-Jahren entfaltet, fehlt allerdings etwas, nämlich der menschliche Körper. Es genügt ein Blick in eine Architekturzeitschrift, um festzustellen, dass menschliche Körper in den Darstellungen von neuer Architektur keinen Platz haben. Wenn Menschen abgebildet sind, dann Klischees von Konsumenten aus der Werbung, die als geisterhafte Window-Shoppers durch die aufgelösten Räume schweben. Die «Realität» des Körperlichen erscheint entweder in Gestalt von Substituten oder eben Prothesen von Räumlichkeit: Design, Kunstwerke, speziell bearbeitete Materialien, gefärbte Oberflächen oder in Form der Stararchitekten, die unentwegt reden und ihrerseits als «Beweis» auftreten, dass echte Körper im Prozess des Entwurfs und der Realisierung von Bauten existieren. All dies sind letztlich Raumprothesen, Fetische, das heisst Teile, die für ein abwesendes Ganzes stehen.

Dieser Dualismus – die Auflösung von Raum auf der einen Seite, dessen Evokation als Fetisch, Bild oder Prothese auf der anderen Seite – ist nichts Neues. Es ist ein Phänomen, das untrennbar mit der Geschichte und der räumlichen Logik der Moderne verbunden ist. Es wird zuerst sichtbar in zwei zeitgleichen Hauptwerken der Literatur- und der Architekturgeschichte, nämlich in Herman Melvilles Roman «Moby Dick», 1851 in New York erschienen, und in Joseph Paxtons Crystal Palace, errichtet für die Great Exhibition 1851 in London.

Moby Dick, ein weisser Wal, hat Kapitän Ahab das Bein unter dem Knie abgerissen. Ahab hat es ersetzen lassen. Nicht durch ein Holzbein, sondern durch eine Prothese aus Walfischknochen. Eine Schlüsselszene des Romans ist die Stelle, wo Ahab nach einer Beschädigung die Prothese an Bord seines Schiffes reparieren lässt. Der Schiffszimmermann arbeitet an der Prothese und warnt den Kapitän davor, dem Schraubstock zu nahe zu kommen. Dieser entgegnet: «Sei unbe-

01 Gregory Peck als Captain Ahab in John Hustons Film «Moby Dick», 1956, Standbild (Bild: KEYSTONE)





02



03

**02** Ludwig Mies van der Rohe zusammen mit Gene Summers im New Yorker Büro mit einem 1:1-Modell aus Holz für die Fassade des Seagram Building, 1955 (Bild: Phyllis Lambert [Hrsg.]: Mies in America, Ausstellungskatalog Canadian Centre for Architecture, Montreal, und Whitney Museum of American Art, New York, New York, 2001, S. 578, Abb. 4.372) **03** Joseph Paxton, Crystal Palace, Weltausstellung London 1851, unbekannter Fotograf (Bild: John McKean, Joseph Paxton, Crystal Palace, London 1999, Abb. 41) **04** Diller + Scofidio, Blur Building, 2002, Expo.02, Yverdon-les-Bains (Bild: KEYSTONE)

sorgt, ich liebe eine feste Faust; ich liebe es, in dieser aalglatten Welt etwas zu fühlen, das festzuhalten weiss.» Er erzählt dem Zimmermann von den Phantomschmerzen in seinem Bein und beklagt, dass er durch die Prothese ausgeliefert sei: «Gebt mir einen Schmelztiegel – und hinein mit mir, dass ich mich auflöse und zusammenschmelze zu einem einzigen kleinen Wirbel.» Ahab scheint sich, vielleicht unbewusst, den Untergang zu wünschen. Sein Hass auf Moby Dick ist gepaart mit Faszination für das Monstrum. Was Moby Dick ist, was ihn antreibt, wird er nie herausfinden. Der Wal entzieht sich der Kontrolle durch räumliche und zeitliche Messungen. In den Worten von Melville: «Manche Waljäger [...] erklären Moby Dick nicht nur für allgegenwärtig, sondern auch für unsterblich (denn Unsterblichkeit ist nichts anderes als Allgegenwart in der Zeit) und meinen, man möge ganze Wälder von Speeren in seine Flanken stossen, er schwämme doch unversehrt von dannen, und gelänge es wirklich, ihn so zu treffen, dass sein Strahl dickes Blut versprühte, dann wäre diese Anblick nur eine grausige Täuschung; denn aus klaren Wogen, Hunderte von Meilen entfernt würde man ihn wieder rein und durchsichtig aufschliessen sehen.»

Es liegt nahe, die Figur des tyrannischen Ahab als die Verkörperung einer vormodernen, vorindustriellen, vorkapitalistischen Entität zu lesen, deren Körper im Strudel des modernen Kapitalismus auseinandergerissen wurde. Und es bietet sich an, Moby Dick als Verkörperung der modernen, arbeitsteiligen, kapitalistischen Dynamik zu lesen. Er ist undarstellbar, dynamisch und unerhört aggressiv. In dieser Welt des abgründigen Weiss, der sich auflösenden Räume, der Entropie, wie es in der damals entstehenden Thermodynamik heisst, ist Ahabs Beinprothese die am klarsten umschriebene Form. Sie kontrastiert zur Formlosigkeit des weissen Wals.

Zur selben Zeit, als Herman Melville in New York nach jahrelangen Fahrten auf Walfangschiffen innerhalb weniger Monate sein Buch schrieb, entstand in London ebenfalls in rasantem Tempo, innerhalb von nur vier Monaten, Crystal Palace. Was im Zusammenhang der aktuellen Raumdebatte vor allem interessiert, ist, der Hypothese zu folgen, dass es auch im Crystal Palace eine Dualität gibt zwischen der Formlosigkeit der als endlos empfundenen gläsernen Halle einerseits und dem klar umrissenen, aber eben prophetischen Substitut andererseits, der Fülle an Ausstellungsobjekten aller Zeiten und Völker sowie dem Bild der Natur in Gestalt von ein paar alten Ulmen des Hydeparks, die im Innern stehen bleiben mussten. Wie im Falle des weissen Wals war auch der Crystal Palace faszinierend und abschreckend zugleich. Die zeitgenössischen Berichterstatter waren fasziniert vom Eindruck des Erhabenen, den die Halle produziert. Zugleich schwang die Besorgnis mit, dass der Raum ausser Kontrolle geraten könnte. Um dem Eindruck des zerstückelnden Raums zu begegnen, entwickelte Owen Jones auf Wunsch von Paxton ein Farbschema von Rot, Gelb und Blau für die Metallteile im Inneren, mittels dessen der diffuse Eindruck des Raums besser strukturiert werden sollte.



04

Die vormodernen Subjekte im Sinne von Ahab haben auch im Innern von Crystal Palace keinen Platz. Der Held von Crystal Palace ist Joseph Paxton – kein Architekt, sondern ein genuin kapitalistischer Entrepreneur. Die Geschwindigkeit, mit der das Bauwerk errichtet wurde, beruhte auf Arbeitsteilung. Crystal Palace war ein System, ein Prozess, ein Ereignis. Als architektonischer Körper verschwand er. Zugleich war er gefüllt mit Raumprothesen in Form von farblich artikulierten Streben einerseits, Konsumobjekten aller Art andererseits.

In Crystal Palace wurde eine räumliche Logik artikuliert, welche die Architektur der folgenden Jahrzehnte prägen sollte. Im Grunde ist bis heute kaum ein Gebäude ganz aus dem Schatten von Crystal Palace herausgetreten. Der einflussreichste Nachfahre im 20. Jahrhundert ist, wenn man so will, Ludwig Mies van der Rohe. In seinem Werk finden wir wieder die Spannung zwischen dem Verschwimmen des architektonischen Körpers – in Gestalt des grossen Glasfensters – und die Prothese des Raums in Gestalt der Rahmen, welche die Handwerker für ihn, wie einst der Zimmermann für Ahab auf der «Pequod», aufs Genaueste schleift, artikuliert, poliert. Als Prothese von Raum funktionieren bei Mies die Rahmen, die Kanten, die Profile, die Säulen. Sie wurzeln tief in der Vergangenheit, im Klassizismus, ja in den Säulenordnungen der Antike, um der stets drohenden Verflüchtigung des Raums einen Halt zu geben. Sie evozieren dasjenige, was die Architektur zugleich verdrängt: historischen Raum, historische Kontinuität. So wie die farbigen Rippen und vor allem die alten Parkbäume im Querschiff des Crystal Palace die Natur als Bild evozieren, welches die Architektur verdrängt. Und so wie Ahabs Walfischbein den Phantomschmerz des echten Beins nicht vertreiben kann.

Und welches sind die heutigen Ahabs der Architektur? Handelt nicht auch Peter Eisenmans Architektur von Desorientierung und Destabilisierung und wurzelt, mit anderen Vorzeichen, aber dennoch mit Mies vergleichbar, auf einer durch und durch tragischen Geschichtsauffassung? Ist das Diagramm die Prothese, an der Eisenman arbeitet? Und steht nicht auch Rem Koolhaas in dieser Genealogie? Seine Reverenz an Mies ist notorisch. Ist Koolhaas' Prothese der «Diskurs»? Und war nicht auch Diller + Scofidios Blur Building durchsetzt von einer konstruktivistischen Tragstruktur, so als würden sie fürchten, dass plötzlich Moby Dick aus den Tiefen des Sees aufschiesst? Die räumlichen Prothesen, so meine Hypothese, sind untrennbar mit der Architektur der modernen Tradition verwoben. Sie kann und will den Phantomschmerz der verschwundenen Körperlichkeit nicht überwinden.

**Dr. Philip Ursprung**, Professor für moderne und zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, [ursprung@khist.unizh.ch](mailto:ursprung@khist.unizh.ch)

#### Literatur

- 1 Philip Ursprung: Phantomschmerzen der Architektur: Verschwindende Körper und Raumprothesen, in: Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften, «KunstRäume», 2/2006, S. 17–28.